

## LO QUIJOTESCO COMO PRINCIPIO ESTRUCTURAL DE *JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA*, DE LUIS LANDERO

En la novela contemporánea se mantienen vigentes determinadas preocupaciones que planteó Cervantes a través del *Quijote* y el resto de su obra novelística, como la relación entre la realidad y la ficción, la literatura como modelo de vida o la búsqueda de la identidad a través del desdoblamiento personal.

*Juegos de la edad tardía* (1989)<sup>1</sup> es una novela extraordinariamente rica en ecos quijotesco, aunque su autor no tuvo conciencia de ello hasta bien avanzada la redacción de la obra<sup>2</sup>. El propósito del presente estudio es analizar el modo en que se articulan literariamente en *Juegos de la edad tardía* determinados temas que constituyen la base sobre la que se construye su armazón narrativa. Dichos temas aparecen ampliamente tratados en la obra de Cervantes, pero no nos interesan en tanto que *huellas* cervantinas, sino en la medida en que muestran, por un lado, que algunos de los problemas que preocuparon a Cervantes, en especial en torno a las relaciones entre vida y literatura, siguen debatiéndose en la novela española del siglo XX y, por otro lado, que la concepción

---

<sup>1</sup> LUIS LANDERO, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets Editores, 1989; en adelante las citas corresponderán a esta edición.

<sup>2</sup> Así lo ha declarado el propio autor en carta dirigida a la Profesora María Roca: «Hacia la mitad de la novela caí en la cuenta del parentesco temático con el *Quijote*. Hasta entonces me parece que no lo advertí. No me inspiré absolutamente para nada en Cervantes, pero es verdad que mi historia tiene relevancias cervantinas» (MARÍA ROCA, «El *Quijote* es como el Nilo...», comunicación presentada en la IV Jornada Cervantina, Venecia, abril de 1993, en prensa). María Roca analiza en el estudio citado los ecos quijotesco y los confronta con las observaciones de Luis Landero acerca de su novela.

contemporánea del género novelesco se mantiene esencialmente fiel a los principios fijados por Cervantes.

El protagonista de *Juegos de la edad tardía*, Gregorio Olías, oficinista de edad madura que lleva una vida gris en la gran ciudad, espoledo por el ingenuo Gil, oscuro viajante de comercio que mantiene con él un contacto telefónico desde su remota provincia, va creando una imagen ficticia de sí mismo, la de un joven intelectual, seductor, poeta y perseguido político, a la que impone el nombre de Augusto Faroni. Enredado en la telaraña de su propia creación, el impostor acaba convirtiéndose en una caricatura de su personaje. Olías, al final de la novela, se encuentra cara a cara con Gil y adopta ante él el papel de admirador y biógrafo de Faroni. Ante todo, los *juegos* a los que alude el título se establecen entre dos polos: la realidad y la ficción.

Landero aborda en su novela diversos aspectos de las relaciones entre ambos polos. Olías se siente «artista de su propia vida» (p. 124), lo que le permite fabricar toda una biografía de Faroni como autor del libro que ha escrito, los *Versos completos de la vida artística*, tal como le explica a Angelina, su mujer, cuando intenta justificar ante ella las ficciones que plasma en el libro: «¿no ves que la poesía siempre es mentira? Fíjate aquí cuando digo: “la luna en el río se baña”. También es mentira, como en el cine» (p. 214); a continuación, Olías muestra a Angelina los prólogos del *Quijote*, a los que parece aferrarse por ser modelos de una actitud distanciada con respecto a los cánones del género prologal y que le sirven de circunstancial coartada para sus invenciones. La paradoja de Olías-Faroni y de Gil es que necesitan una ilusión de realidad que sustente las ficciones que les dan vida; en el pasaje en el que Olías ha pedido a Gil que le llame por teléfono al café que aquel ha bautizado como *Café de los Ensayistas*, Gil, una vez que ha logrado oír el rumor de fondo del local, expresa su satisfacción porque «aunque [es] poco, es algo real» (p. 204). En su frenesí por reunir los objetos personales de Faroni que ha prometido a Gil, el mundo se le vuelve a Olías «un fantástico carrusel de cosas ciertas y fingidas» (p. 205), pero el personaje comprende «hasta qué punto le hastiaban los ensueños que no estuviesen unidos a la realidad por algún vínculo tangible» (ibíd.).

Ese *vínculo tangible* no es sólo índice de la necesidad que tienen los personajes de Landero de ligarse a la realidad para no naufragar en un universo imaginario, sino que representa también el problema de la relación entre la ficción literaria y la realidad. Landero actualiza el debate entre la literatura como reflejo de la realidad tal como *es* o tal como *debería ser*. Así, la colección de objetos de Faroni que va reuniendo Olías «le revelaron su pasado

ficticio con una veracidad deslumbrante» (p. 205); ese pasado, por cierto, se le antoja a Olías «ejemplar» (ibíd.). En este punto, el personaje percibe que la farsa ha adquirido una «fluidez tan natural» (p. 206), que ya no exige de ninguna invención. De este modo, la única salida es hundirse «sin miedo en lo más espeso de la ficción» (ibíd.). La relación entre Olías y Faroni concuerda con la que existe entre el hidalgo Alonso Quijano y Don Quijote; en ambos casos ese *hundimiento en la ficción* es un medio de *salvarse*. Pero dicha relación corresponde también a la que se establece entre el artista y su obra.

La empresa de Olías es una verdadera «conquista de la realidad» (p. 208). Las expresiones que aluden a su deseo de convertir su creación en algo real se multiplican en diversos pasajes de la novela: «hambriento de realidad» (p. 208), «saturado de invenciones demasiado fantásticas» (ibíd.), «se vio tan ilusorio, y al mismo tiempo tan milagrosamente real [...]» (pp. 211-212), etc. Y ¿cuál es el asidero de Olías al mundo? Las palabras que ha creado, el libro que consigue publicar: «Había juntado allí palabras que, siendo de todos, eran sólo suyas. Ellas lo defenderían contra las inclemencias de la vida. Definitivamente, aquélla era su isleta, sólida y tangible» (p. 213). Es toda una definición de la literatura y de una actitud ante la creación artística que podría aplicarse también a Cervantes. Aunque Olías sólo sea una parodia del artista, es cierto que logra su objetivo de convertirse en un creador, no sólo de un personaje (Faroni), sino de una verdadera *obra*.

A fin de cuentas, la búsqueda de Olías es la de la identidad: «Necesitaba [...] encontrar el punto de equilibrio que, conciliando la verdad y la apariencia, le permitiese el descanso de una identidad definitiva» (p. 227). Pero verdad y apariencia se van confundiendo hasta el punto de convertir la mentira en un acto reflejo. Así, cuando, en un momento de profundo desánimo, Olías acaricia la idea del suicidio, advierte mientras proyecta su nota de despedida «que de cualquier forma no iba a contar los verdaderos motivos de su muerte» (p. 155) y se sorprende «inventando otros admirables» (ibíd.). La verdad, en algunos momentos ridícula de puro vulgar, adquiere de esta forma una *apariencia* que la dignifica. Un ejemplo de este proceso de transformación es el pasaje en el que Olías explica a Gil su largo período de silencio provocado por su (real) crisis personal: «no encontró palabras suficientemente elocuentes (fuera quizá de pavor, infierno, araña y mortadela) y se resignó a decir que había sufrido una crisis de artista a causa de asuntos difíciles de explicar, pues resumir en unas frases meses y meses de contradicciones, ideas de suicidio, tedio y melancolía (palabras inferiores sin duda a las que hubiera usado de haber podido formar

con ellas un concepto) era poco menos que absurdo» (p. 170). El personaje siente que su destino es «mantener viva la llama de un error» (p. 114) como único medio de realización personal.

Olías, preso en la red de ficción que ha construido a su alrededor, está obsesionado por la *verosimilitud*. Cuando el personaje, enamorado de *Marilín*, se entrega al onanismo en el aseo del café, «un hiriente sentimiento de lástima, mezclado al poderoso trance, convirtió el arrepentimiento en ambigua explosión de placer. Aceptó el hecho como una prueba más de su obediencia a las leyes sencillas de la realidad, y a partir de esta tarde inició una delicada conquista amorosa donde lo cierto y lo probable se entreveraban en proporciones verosímiles. De este modo esperaba escapar al borchorno de la mera ficción» (p. 192). Más tarde Olías, durante una de sus conversaciones con Angelina, formula interiormente la reflexión siguiente: «la mentira sólo resulta verosímil si tiene algo de intrincada, de incomprendible como la vida misma» (p. 228). El personaje —que, como queda indicado, es una parodia del creador—, adopta, pues, en su actuación como impostor, un comportamiento similar al del artista que se esfuerza por «idealizar» la realidad. Y las *autoridades* a las que apela son las mismas que las del *idealismo* renacentista: «Había actuado como el artista que en realidad era, alterando las cosas para hacerlas mejores y más bellas, como Platón y como tantos otros» (p. 256). Este razonamiento, nacido de la necesidad de autojustificarse que siente Olías-Faroni y del embrollo que ha urdido valiéndose de la ayuda del camarero para evitar que Gil entre en el café y descubra sus mentiras, es un irónico testimonio de la conciencia artística que posee Olías, pero también de las sutiles relaciones entre la realidad y la ficción que se plantean en la novela.

En determinados momentos Gregorio Olías siente «temor de crear una imagen inverosímil» (p. 125) y «cansancio del absurdo» (p. 145) y se observa «saturado de irrealidad» (p. 146). Olías encarna una suerte de quijotismo que le empuja a aferrarse a la realidad y sólo de ese modo es capaz de cobrar autenticidad a sus propios ojos.

En último término, el vínculo que liga a Olías con Faroni, la *ficción verosímil* que ha creado, es la conciencia de la frustración de los deseos de juventud, de lo que pudo ser y no fue:

«Se vio a sí mismo, al adulto que ya era, como un intruso en la vida del adolescente que había sido, y tuvo que respirar hondo para escapar a la asfixia de un devastador sentimiento de lástima. Se tocó la cara, imaginó con asombro su fisonomía, notando en ella algo que le era profundamente ajeno, percibió la temperatura y el olor de la piel y el peso de su propio cuerpo y tuvo una impresión de multitud, de que eran muchos los que estaban allí pensando y debatiendo la misma cosa» (p. 152).

La comprobación del paso del tiempo conduce a Olías a enfrentarse con otro de los elementos clave de la novela: el eje identidad-pluralidad. De igual forma que Alonso Quijano encuentra su identidad profunda en Don Quijote, Olías se proyecta personalmente a través del desdoblamiento, en una especie de particular *drama em gente*.

Gregorio Olías plasma sobre todo en Augusto Faroni su invencible inclinación a desdoblarse, pero también se proyecta en otros papeles que adopta en determinados momentos, como el de Alvar Osián, de evidentes resonancias literarias, el de aprendiz de ultramarinos o su sueño final, preñado asimismo de literatura, de convertirse en agricultor. Olías se hace pasar, con su verdadero nombre, por biógrafo de Faroni, muerto en la India, ante el enigmático don Isafás y ante Gil, con el que acaba reuniéndose al final de la novela. El impostor siente que su carácter plural es un rasgo inherente a la vida humana: «se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser y sigue viviendo en calidad de alma en pena, vagando por la memoria y creciendo en ella hasta adquirir indicios de independencia y realidad» (p. 134). Cuando Olías ve en un escaparate el maniquí con el atuendo que acabaría conviriéndose en atributo esencial de Faroni siente una extraña inquietud —le atrae la «otredad» hierática de los maniqués: «daban ganas de quedarse a vivir allí en un escorzo eterno» (p. 161)—, hasta que ve en el maniquí la imagen encarnada de su *alter ego*.

La onomástica, a este respecto, desempeña una función importante, ya que «los nombres [nunca mueren]» (p. 168), como le dice Olías a Angelina (y pone como ejemplos a Platón y Cervantes). Más tarde Olías propone a Gil que cambie el nombre de su novia, como Don Quijote le impuso a su amada el nombre de Dulcinea (p. 201). Gregorio, al volver la vista atrás, piensa que «eran muchos los sobrenombres que llevaba utilizados en su carrera de impostor» (p. 38). Además de Augusto Faroni y Alvar Osián, hay que añadir el nombre que le asigna Gil en su proyecto final de vida, Lino Uruñuela, en justa compensación por el sonoro sobrenombre de Dacio Gil Monroy que le había adjudicado Olías. Nuestro impostor, por otra parte, siente debilidad por la toponimia con ecos ballerescos y simbólicos: «el Parque de los Once Pétalos, la Encrucijada del Escudo y la Avispa o el Árbol de la Primavera Triste» (p. 56), «Café de los Espejismos, Esquina del Buen Cordón, Bordillo de los Sobresaltos, Chaflán del Elixir» (p. 258).

Las referencias literarias, como venimos observando, son continuas en *Juegos de la edad tardía*. Pero lo que emparenta, desde este punto de vista, a Olías-Faroni con Don Quijote (y a través de ellos,

a Gil con Sancho Panza) es el empleo de la literatura como modelo vital. Alonso Quijano, empapado de literatura, decide trasladar a la vida sus experiencias librescas para encarnar al caballero andante. Gregorio Olías decide también imitar a sus arquetipos literarios o paraliterarios y personificarlos en Faroni. Ya en la primera página de la novela el narrador presenta los gustos literarios de su personaje: «por un instante se llenó con la euforia lúgubre de su mejor héroe de ficción, Luck Turner, protagonista de la novela *Vidas salvajes*, cuyos datos constaban en los ficheros de las más prestigiosas bibliotecas públicas de la ciudad» (p. 15). Olías parece desoír el consejo de su tío, que le recomienda que no caiga en el «vicio» de leer novelas, «porque ya lo dice la palabra: novelas, no velas, es decir, no verlas, y así debían llamarse, noverlas, con la advertencia de la erre» (p. 23). Cuando Olías llega a publicar su libro, los ejemplares que conserva en su casa se convierten en un «mar de letra impresa» (p. 217), una «plaga de dimensiones bíblicas» (ibíd.), que evoca en la memoria del lector episodios análogos de *Cien años de soledad*.

En la novela no se realiza un *escrutinio de la librería* de Gregorio Olías, pero hay varios referentes literarios muy explícitos: Cervantes y el *Quijote* —a los que se hace alusión en seis ocasiones<sup>3</sup>—, la conquista de América contada a través de las crónicas de Indias —que se proyecta en la composición del inacabado *Poema épico de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, de Gregorio Olías—, el *Lazarillo* —Olías cuenta a doña Gloria que «allá en el pueblo tenía un palomar y algunas casas arruinadas» (p. 306), como el escudero al que sirve Lázaro de Tormes, «y que estaba pensando en venderlas para instalarse en la ciudad definitivamente» (ibíd.), aunque «no estaba seguro si había leído aquello en algún libro o era invención suya» (ibíd.)— y, de manera general, la poesía, que el personaje descubre por su «fascinación por las palabras» (p. 33).

El cine es, sin embargo, el arte en el que se inspira de manera más directa la creación de Faroni. El cine negro proporciona a Olías el modelo de héroe «duro», solitario y seductor, de pasado incierto, pero que esconde un rico mundo interior, característico de determinados personajes encarnados por Humphrey Bogart. Los modales y el atuendo de Faroni reproducen los propios de los héroes del género, por el que Olías confiesa particular admiración. También aparecen en la novela referencias a otros géneros cinematográficos más o menos afines, como las «películas de espías» y las «películas de espadachines y truhanes». El cine, además de constituir un modelo implícito en numerosos momentos de la vida de

<sup>3</sup> Para un análisis de dichas alusiones, véase el estudio citado de María Roca.

Olías-Faroni, es la principal fuente del universo imaginario del personaje. Su afición al cinematógrafo es meticulosa y algo fetichista: «repassaba su colección de entradas de cine, que guardaba entre las hojas de los libros de texto, con el título de la película, el nombre de los actores y la fecha en que fue vista escritos al dorso» (p. 65). El papel del cine en la conformación de Faroni resulta significativamente paralelo al que desempeñan los libros de caballerías con respecto a Don Quijote. En ambos casos se trata de géneros artísticos que cuentan con el fervor de un numeroso público adicto y recrean un mundo que encandila a ese público por su alejamiento de la realidad cotidiana. Don Quijote y Faroni dan el paso —cada uno a su manera, claro está— de intentar trasplantar a la realidad la ficción artística de la que se nutren.

Hasta el momento nos hemos referido sobre todo al personaje central de *Juegos de la edad tardía* y a sus desdoblamientos, pero hay otro rasgo esencial en la obra: el carácter *dual* de la ficción. La invención de Augusto Faroni —y de su discípulo Dacio Gil Monroy— se va haciendo *entre dos*. Los dos personajes se embarcan simultáneamente en su aventura, aunque Gil no sea consciente de que Faroni es tan *artificial* como su propio personaje. Tal elaboración conjunta de la ficción se realiza, en buena medida, a través del diálogo, que constituye un elemento constructivo fundamental en la Segunda Parte de la obra. Sería erróneo exagerar el paralelismo entre las parejas Don Quijote-Sancho y Faroni-Gil, pero resulta evidente que Cervantes y Landero han empleado en este punto un procedimiento semejante para articular literariamente la proyección de un universo ficticio (dentro de la ficción que es la novela) que no es estrictamente individual, sino que se elabora *a dúo*.

*Juegos de la edad tardía* presenta otras afinidades con el *Quijote*, como la particular locura de Olías, el *afán* («el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce», p. 48), que el personaje hereda de sus ascendientes y lleva a sus últimas consecuencias, o la falta de descendencia del protagonista. En la novela de Landero abundan los personajes soñadores o decididamente reclusos en un mundo imaginario, como Félix Olías, Elicio, la madre de Angelina o Antón Requejo (cuya historia constituye un verdadero relato autónomo intercalado en el conjunto de la narración, al modo del primer *Quijote*). Diversos episodios sugieren otras preocupaciones comunes a los dos autores, como la idealización del amor (a través del personaje de Alicia), el carácter un tanto itinerante que adopta *Juegos de la edad tardía* en su última parte, o los ejes capital/provincias y campo/ciudad.

El diálogo final de Gregorio Olías con don Isaías —«¡El diablo!» (p. 342), presente Gregorio— hace un balance de la trayectoria del

impostor. Entre otras cosas, se ofrece una interpretación del episodio de Clavileño como «un acto de fe» (p. 348). Don Isaías explica a Olías el sentido de la carga que le ha asignado el destino por medio de un símbolo: el «mono» que Olías se ha echado al hombro (¿su vida *plural*?) resulta pesado, pero la felicidad tampoco se encuentra en ir ligero. Lo esencial es que cada cual sea «uno mismo» (p. 350) y carece de importancia el premio que se recibe. En definitiva, «para ser feliz, unas cuantas mentiras es un precio barato» (p. 356).

Luis Landero logra con su novela una perfecta síntesis de las reflexiones del creador en torno a las relaciones entre el yo y el mundo. *Juegos de la edad tardía* es un brillante eslabón de la tradición quijotesca que evita cuidadosamente la simple reproducción de estereotipos literarios. Por el contrario, Landero ha encontrado un cauce plenamente original de expresión de las inquietudes del hombre contemporáneo. Su novela no sólo evidencia la inagotable fecundidad de la obra cervantina, sino que demuestra que el novelista actual continúa planteándose los mismos interrogantes que formuló Cervantes y los confronta con una realidad en perpetua transformación.

ALBERTO RIVAS YANES