

Cine negro y existencialismo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero

Alfonso RUIZ DE AGUIRRE
Universidad de Zaragoza

Resumen

Para construir su fabuloso *alter ego*, el protagonista de *Juegos de la edad tardía* asimila todos los valores existencialistas propios del género negro: un masoquismo que le permite disfrutar del absurdo y del sometimiento al destino inextricable de un ser infausto; la radical oposición desde la independencia personal a un mundo hostil, siniestro y amoral; la búsqueda de un santuario donde refugiarse de las inclemencias externas, que a menudo encuentra en una serie de gestos de apariencia irrelevante que adquieren valor litúrgico. Dado el espíritu paródico y carnavalesco que alienta la obra de Landero, las peligrosas neurosis de los héroes del género, que se manifiestan a menudo en paranoia, psicosis y extrema violencia, adquieren en Gregorio matices más cotidianos: el TOC y la depresión.

Palabras clave: Landero, existencialismo, cine negro, parodia, alter ego

Abstract

In order to build his fabulous *alter ego*, the hero of Landero's *Juegos de la edad tardía* embodies all the existentialist principles of the *film noir genre*: a masochism that allows him to enjoy the absurd and the submission to the inextricable destiny of a sad being; a radical opposition, from his personal independence, to a hostile, sinister and amoral world; the search for a sanctuary from where to shelter himself from external inclemencies, which he often finds in some apparently irrelevant gesture that acquire a liturgical value. Given the spirit of carnival and parody that breathes into Landero's work, the dangerous neurosis of the heroes in the *film noir genre*, which frequently manifest as paranoia, psychosis and extreme violence, acquire in Gregorio hilarious nuances of OCD and depression.

Keywords: Landero, Existentialism, *noir* cinema, parody, *alás*

1. INTRODUCCIÓN

La personal amalgama entre lo erudito y lo popular que Luis Landero entreteje en su narrativa lo convierte en una de las voces más originales del panorama actual. Si la literatura constituye la principal influencia culta, el cine supone el camino privilegiado para que la cultura de masas se introduzca en su estética; no en vano, Landero afirma en *Entre líneas* que los de su generación son “hijos de la espigadora

Ruth y de Micky Mouse. De la Historia Sagrada y del cine de Hollywood” (2001: 55). Irina Enache señala que los personajes de Landero son “consumidores casi voraces” de literatura de baja calidad, que facilita “las identificaciones heroicas”, e indica que “la asimilación de esta literatura y de las superficialidades de la alta cultura constituyen la base de creación de Faroni” (2013: 51). Si Nieto de la Torre insiste en la influencia de los mitos clásicos, bíblicos y épicos en el autor (2015: 303-32), Alberto Rivas Yanes (1995-97: 375) y otros críticos han señalado el evidente peso del cine negro sobre su narrativa. Del mismo modo que Gregorio Olías elabora su personalidad a partir del modelo del *private dick* y su particular indumentaria, *Juegos de la edad tardía* (en adelante JEI) edifica su cosmovisión sobre elementos propios del género negro relacionados con el existencialismo.

No existe un acuerdo entre los críticos a la hora de determinar las características del cine negro, el corpus que lo compone o su cronología. Para Silver estas obras comparten una forma narrativa, unas caracterizaciones y un particular estilo visual (2006: 3). Para Raymond Borde y Étienne Chaumeton las une la presencia del crimen (2006: 19), su tono extraño y violento, unido a su singular tratamiento del erotismo (17), su determinismo moral (21), la angustia que generan sus extraños giros argumentales (23), la ambivalencia moral (25) y la atmósfera onírica, incoherente y brutal del mundo que presentan, en el que el caos se desborda, en el que la violencia gratuita y la atracción por el crimen contribuyen a sembrar un sentimiento de alienación. Charles Higham y Joel Greenberg relacionan el carácter lúgubre del género con el romanticismo decimonónico (2006: 27) y aseguran que requiere un mundo de tinieblas, miedo y brutalidad, en el que los personajes son arrastrados por la codicia, la lujuria y la ambición (27). Durgnat incluye entre los componente propios del género la patología sexual, la psicopatía y el horror (2006: 37-52). Schrader, que relaciona estas películas con la desmoralización que sobreviene tras la Segunda Guerra Mundial, entiende que no forman un género, aunque sí comparten entre sí sutiles cualidades de tono y estado de ánimo (2006: 53); Janey Place y Lowel Peterson concretan este último en claustrofobia, paranoia, desesperación y nihilismo (2006: 65). Robert Porfirio detalla la generosa huella del existencialismo en el género negro y en la constitución de sus elementos consustanciales: héroes antiheroicos, alienación y soledad, elección existencial, hombres sentenciados a muerte, absurdo, caos, violencia, paranoia y seres en busca de un santuario donde encontrar la paz imposible (2006: 77-94). Para Alain Silver y James Ursini existencialismo y psicoanálisis suponen la base del cambio en el sistema de valores de la sociedad estadounidense desde finales de los años 30, puesto que ambas teorías fomentaban una visión absurda de la existencia y subrayaban la importancia del pasado individual para determinar las elecciones y los actos de los individuos; tal cosmovisión se manifiesta en dos de los temas propios del género: el pasado angustioso y la pesadilla fatalista (2004: 15). Mark Osteen asegura que el cine negro supone una dura crítica del sueño americano: de la idea de ascenso social, igualdad y acceso a la propiedad; frente a estos valores triunfalistas, el cine negro elige personajes marcados por un destino desdichado y condenados a la derrota o a la muerte, muestra los obstáculos que existen para la movilidad social, cuestiona si

esa sociedad permite que un individuo pueda comenzar de nuevo, se pregunta si los productos de consumo y los productos tecnológicos pueden liberar al ser humano y mira con escepticismo las convicciones de la generación precedente (2013: 2). Paul Schrader llega aún más lejos y asegura acerca de las películas producidas en este periodo, tomando como referencia 1949, lo siguiente: “Never before had films dared to take such a harsh uncomplimentary look at American life, and they would not dare to do so again for twenty years” (2006: 53). Todos estos elementos, éticos, epistemológicos, ontológicos, metafísicos y estéticos sientan la base sobre la que se fundamenta JET.

No es nuestro propósito señalar la influencia de determinadas películas en JET, sino mostrar los iconos y motivos que parten del cine negro y contaminan de valores existencialistas el entendimiento de Gregorio Olías y de Luis Landero. No cabe la objeción de que Landero no vio tal o cual película, porque la influencia de una obra o de un género que se convierte en icono se instila en tantos espacios de la realidad que existe una infinidad de vías para que su estilo, su temática y sus componentes acaben pesando sobre todos los miembros de una sociedad. Por ejemplo, Landero no pudo ver *Detour* (Edgard G. Ulmer, 1945), estrenada en EEUU el 30 de noviembre de 1945, porque nunca se proyectó en cines españoles. La primera emisión tuvo lugar en el programa *Qué grande es el cine*, en La 2, de TVE, el 7 de enero de 2002 a las 22:55. Participaron como invitados Miguel Marías, Antonio Giménez-Rico y Oti Rodríguez Marchante. Resulta irrelevante que Landero la viera o no: *Detour* es, además de una gran película, el producto del cine de una época, del que recibió influencias y sobre el que arrojó su influencia: es la influencia de este género cinematográfico en su conjunto lo que rastreamos.

Por lo que se refiere al existencialismo, conviene recordar que este, “mucho antes de asumir la forma propia de una doctrina o de un sistema filosófico, ha sido una experiencia profunda, una crisis de la costumbre, la aventura literaria de un nuevo estilo y de nuevos modos expresivos del pensar reflejo” (Prini, 1957: 4), y que la vulgarización del término ha conducido, en ocasiones, a atribuir al término “las conclusiones taxativas e inconclusas más peregrinas” (Astrada, 1949: 357). Como señala Sartre en una conferencia pronunciada en París el 29 de octubre de 1945, la palabra existencialismo “a pris aujourd’hui une telle largeur et une telle extension qu’il ne signifie rien du tout” (1970: 16). Frente al existencialismo que se estudia en los ámbitos académicos, el que se ha transmitido desde el cine responde muchas veces a estereotipos, recetas y consignas que escandalizarían a Sartre o a Heidegger y que son, precisamente, las que más nos interesan, porque es a partir de ellas como ha llegado el concepto a hombres y personajes como Gregorio Olías.

2- ABSURDO, AZAR, DESTINO: LOS SERES INFAUSTOS

Apenas comenzada la lectura de JET comprobamos que la narración va a tomar la estructura más habitual del género negro, la analepsis o flash-back: “Entonces recordó con exactitud su vida, tal como la dejara la noche anterior” (16). Estas

anacronías suponen un modo particularmente adecuado de significar el desorden del mundo del héroe y de su propia conciencia, así como la hostilidad del mundo que lo rodea: “A complex chronological order is frequently used to reinforce the feelings of hopelessness and lost time” (Schrader, 2006: 58). Gómez-Vidal señala que no hay en JET caos temporal, “si bien hay elipsis, analepsis, y prolepsis que alteran el orden cronológico” (2009: 103).

Algunos de los elementos que definen el género constituyen la arquitectura de JET: “a new psychological dimension, a morally ambiguous hero, a convoluted time structure and the use of flashback and first person narration” (Porfirio, 2006: 80). Landero construye sus héroes parodiando a los de la novela negra. Nieto de la Torre acuña el marbete de *héroe indefinido* para referirse a sus personajes, “un héroe en crisis cuya aventura épica consiste en definirse, en buscar un lugar propio en el mundo” (2015: 142), y Valls encuentra “cierto infantilismo y ambigüedad moral en su conducta” (2013: 193). Como escribe Sartre, el hombre “sans aucun appui et sans aucun secours, est condamné à chaque instant à inventer l’homme” (1970: 38). El héroe de Landero es, como señala Gómez-Vidal, “un tipo desorientado, incapaz de entenderse a sí mismo ni de comprender tampoco el mundo, cuyo gobierno resulta un tanto errático y contradictorio” (2013: 193). Germana Volpe explica que “la intensa crisis de identidad que Gregorio padece es la natural consecuencia de su inseguridad ontológica, que produce no un simple desdoblamiento de la personalidad, sino una ramificación de identidades” (2013: 125). En la diseminación de la identidad encuentra Oleza razón para afirmar que el “juego gozoso de posibilidades del yo” propio de la postmodernidad presenta también un lado tenebroso: “la angustia de un descentramiento, de una desorientación [...], de una incapacidad de mantener la cohesión del propio psiquismo, que ha sido relacionada con la esquizofrenia, como la patología característica del individuo postmoderno” (2013: 27).

El habitual recurso a la voz en *off* fue rechazado por Landero después de descartar el relato en primera persona, pero constituyó la base inicial de la obra. En cualquier caso, el autor ha escogido para el narrador en tercera persona la variante de la omnisciencia selectiva y durante gran parte de la novela nos presenta la perspectiva, más o menos disimulada, de Gregorio. También en la línea del género, cuando se acerca el momento decisivo de pasar a la acción, Gregorio percibe su vida como un magma fragmentario y absurdo, así que se remonta a su pasado para encontrar en él un sentido que lo redima del presente y lo justifique, pero enseguida comprueba “que su existencia estaba hecha de fragmentos que no encajaban entre sí, y todo cuanto fuese buscarles un orden equivaldría siempre a un juego solitario de azar, donde todo se pierde o se gana pero donde al final se deshace el orden de las piezas y se comienza de nuevo, una y otra vez” (JET: 16). Gómez-Vidal relaciona humorismo y existencialismo en la obra cuando escribe que “no le puede dejar a uno indiferente el humorismo del texto que recorre toda la escala de la comicidad sin dejar de combinar a esta con una patética meditación sobre la condición humana” (2009: 23). Gregorio se enfrenta al mismo problema que Camus: “la existencia humana no tiene sentido por lo que buscarlo es algo inútil” (Soberanis, 2010: 1). Sin embargo, con o sin sentido, el

hombre debe vivir y enfrentarse a la angustia, que, lejos de impedirle actuar, como señala Sartre, es la condición misma de su actuación; ha de enfrentarse a la angustia de considerar que debe tomar decisiones sabiendo que, tome la que tome, no podrá ser juzgada como buena o mala, puesto “qu’elle n’a de valeur que parce qu’elle est choisie” (1970, 33).

Para estudiosos como Porfirio, lo que caracteriza al género negro no es solo un determinado estilo visual definido por la iluminación y la fotografía, ni la presencia del crimen, sino más bien “the underlying mood of pessimism which undecuts any attempted happy endings and prevents the films from being the typical Hollywood escapist fare many were originally intended to be” (2006: 80). Si buscamos un espacio donde la fatalidad se convierte en el escenario imprescindible, el género negro nos brinda todas sus posibles variaciones. Como dice el protagonista de *Detour* (Edgard G. Ulmer, 1945), Tom Neal, “some day fate, or some mysterious force, can put the finger on you or me for no reason at all”. Cuando Gregorio toma la decisión de expulsar a Gil de la ciudad a toda costa y se entrevista con Requejo afirma que “todo es inútil” y que “no se puede luchar contra el destino” (JET: 285). Los obstáculos que encuentra el héroe van más allá de lo social o del fracaso en sus relaciones personales y, como señala Nieto de la Torre refiriéndose a Emilio, personaje central de *El guitarrista*, “no son interpretados como producto de una determinada ideología política sino como un problema existencial de cada ser humano” (2008: 476). No podemos controlar nuestro destino y eso nos llena de angustia. Sartre encuentra la solución perfecta para enfrentarse a la angustia y la desesperación: “Nous nous bornerons à compter sur ce qui dépend de notre volonté, ou sur l’ensemble des probabilités qui rendent notre action possible” (1970: 7). Buen consejo para el sabio: lástima que ni Gregorio ni los personajes del género negro lo sean.

Silver y Ursini aseguran que el cine negro gira en torno a la casualidad o a un destino que conduce a los protagonistas a un final anunciado, puesto que constituye un universo determinista en el que la psicología, el azar o las condiciones sociales dan al traste con los nobles propósitos o con las esperanzas de los personajes (2004: 39). Los elementos nunca juegan a favor de los héroes, seres infaustos en un mundo amenazador, puesto que el universo negro es un ámbito de pesadilla repleto de sincronías siniestras, de sucesos inexplicables y de encuentros azarosos capaces de crear una cadena de acontecimientos que arrastran a sus desafortunados protagonistas a un final anunciado (39). Se trata de un rasgo existencialista que marca tanto el carácter de los personajes del *film noir* como las tramas o el sentido de la vida que de estas se deduce: “Existentialism is an outlook which begins with a disoriented individual facing a confused world that he cannot accept. It places its emphasis on man’s contingency in a world where there are no transcendental values or moral absolutes, a world devoid of any meaning but the one man himself creates” (Porfirio, 2006: 81). Como dice Sartre, “si [...] Dieu n’existe pas, nous ne trouvons pas en face de nous des valeurs ou des ordres qui légitimeront notre conduite” (1970: 37). Esta libertad suprema comporta un privilegio y una condena: “L’homme est condamné à

être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait" (37).

Gregorio se define a sí mismo como "un tipo sin suerte" (JET: 146). Conviene resaltar que el uso de la palabra *tipo* en este contexto tiene más que ver con la influencia del cine que con su verdadero uso diario. *Tipo* es a cine negro lo que *forastero* a *western*. Como en el cine negro, el narrador, asumiendo la perspectiva de Gregorio, responsabiliza a menudo a la casualidad, al azar o al destino de los avatares de Olías, ya desde su encuentro con su tío: "El mismo azar que parecía haberlos conducido hasta allí los hizo detenerse ante una puerta que el tío manipuló con vacilante obstinación" (JET: 20). Su tío le presenta ante sí una meta que puede identificarse con el sueño americano, contra el que se rebela el cine negro: "Ánimo, hijo, que en estas situaciones se forjan los héroes del mañana" (JET: 20). Pero Gregorio no quiere ser el triunfador de las comedias que plantean enredos triviales para terminar en la previsible boda, ni de los dramas en los que el protagonista, por medio del esfuerzo y el talento, se abre paso y consigue una envidiable posición social. Él, que desea convertirse en uno de esos héroes antihéroicos que le ofrecen su duro perfil desde la pantalla, se aleja, a fuerza de una extraña mezcla de pereza, voluntad y desdicha, del modelo que su tío tiene en la mente, y se acerca al que propone el cine negro. Por eso, cuando durante el 4 de octubre repasa su pasado "descubre en cada hecho fortuito una amenaza y un presagio y se queda allí, quieto en la oscuridad, pensando que en efecto debió de ser un presagio, o un castigo o una de esas casualidades de que se sirve la fatalidad para anunciarse por delante" (JET: 38). Como los personajes del *film noir*, cuando el destino se vuelve contra sus maquinaciones, aquel definitivo 4 de octubre, Gregorio se esfuerza por encontrar en el pasado el origen de su "negra desgracia" (JET: 19), de la misma forma que Walter Neff al principio de *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944¹) se dispone a comenzar la confesión que dejará grabada para su amigo y debe remontarse al origen del crimen.

La alienación que sufren los personajes del género negro los lleva a menudo a contemplarse desde fuera, desdoblándose en dos, como le ocurre a Gregorio. Se trata del tema del espejo, imprescindible en los *films noirs*. Las tribulaciones de Gregorio se acentúan cuando descubre en su rostro una expresión desconocida en la que se mezclaban la perversidad y la burla: "Aquella mueca alimentaba la absurda ilusión que había tenido la tarde antes de ser su propio extraño, pero aún más absurdo se le hacía admitir que aquel rostro hubiese sido adolescente veinticinco años atrás. «Es como si yo fuese mi propio superviviente», se dijo, mirándose con aprensión" (JET: 154).

Esa mueca suya con la que le cuesta identificarse es el rostro de Faroni abriéndose paso: cuando se desvanece en la espesura de la costumbre el rostro de Gregorio vuela a la expresión "familiar y diaria de siempre" (JET: 154), que tiene "algo obsceno y a la vez lastimoso, algo de altivez y de súplica" (154). Con ese rostro se siente viejo y acabado y afirma que es un impostor y un náufrago (154). La desigual

¹ Estreno en España el 6 de marzo de 1947.

lucha entre ambos rostros hace que en Gregorio aflore la idea del suicidio, único camino que se le ocurre ahora para “salvar la dignidad de una existencia” con “un instante de decoro” (155). Todo carece de sentido: “Mi vida está perdida. Desde hoy, seré el hombre más miserable de la tierra” (156). Con esta afirmación, Gregorio se siente reconfortado, puesto que ya posee un objetivo al que dedicar su vida: el sufrimiento. Obviamente, se trata de una parodia del masoquismo propio de algunos personajes del cine negro, aunque esta vez le ha llegado a Gregorio principalmente por vía radiofónica, ya que actúa “como en los dramas que tantas veces había oído en la radio” (158).

Esta crisis existencial en la que Faroni y Olías se disputan un cuerpo y un alma se va a manifestar en una depresión cuyos síntomas Gil interpreta como propios de la forma de ser del artista (JET: 160) y que van a dejarle un aspecto al que nos tiene acostumbrados también el género negro: “bajo la barba sucia, la expresión delatora del intruso” (160). Gregorio pasa meses sin hablar y los vecinos lo rehúyen; adelgaza, sufre de insomnio y vive amodorrado (160) sin abandonar la idea del suicidio. Solo el hallazgo de su uniforme de *private eye* podrá rescatarlo de este peligroso descenso a las tinieblas. Para hallar un significado a este mundo, dominado por el absurdo, la soledad, la enfermedad, el miedo y la náusea, Gregorio tendrá que inventar a su superhéroe. Faroni es una ficción, un embuste, un consuelo mentiroso. Pero no olvidemos que Faroni es solo tan falso como el sentido de la existencia. Pero no olvidemos que Faroni es un *hacer* y no un *ser*, y que “l’homme n’est rien d’autre que son projet, il n’existe que dans la mesure où il se réalise, il n’est donc rien d’autre que l’ensemble de ses actes, rien d’autre que sa vie” (Sartre, 1970: 55). Si Alonso Quijano puede convertirse en don Quijote, Gregorio Olías bien puede convertirse en Augusto Faroni. No basta con soñarlo: debe actuar como Faroni para ser Faroni.

Cuando Gregorio fracasa en sus intentos de expulsar a Gil de la ciudad, de controlar debidamente las acciones de Requejo, de seducir a su mujer con las flores, comprende que “la vida estaba ya tan embrollada que había escapado a su control” (JET: 304). Por eso ahora debe confesar a Angelina que carece de planes, aunque no de esperanzas, y considera la posibilidad de entregarse, una medida que, como para los héroes aventureros, no supondría una claudicación, sino un paso más “para concederse una tregua en el camino hacia un mundo feliz” (304). Cuando Paquita lo amenaza con denunciarlo si no paga en una semana Gregorio siente una inspiración súbita: “«Algo va a ocurrir», se dijo, «siento que el destino está a punto de manifestarse»” (JET: 307). Si ya ha agotado todas las galerías del laberinto, la que queda ha de ser la escapatoria: “No había otra solución: había llegado el momento en que el suave y constante soplo del destino se convierte en ciclón y cambia el curso de una vida” (307). No hay ya opción para Gregorio, así que “cuando vio la cabina telefónica, no dudó ni un instante de que era el destino quien se la brindaba, o más bien se la imponía, como invitándolo a una entrada nupcial en el futuro que le había preparado” (307). El destino que se confabula contra los personajes del género negro ahora ha elegido ponerse de su parte. Al menos eso es lo que desea creer Gregorio.

Luis Landero tuvo la bondad de entregarnos una copia de *El gran Faroni*, la última versión de JET antes de su publicación. En una de sus escenas, luego suprimida, el hombre de negro sorprende a Gregorio con su ropa detectivesca y entabla con él un diálogo al borde del absurdo que amedrenta al oficinista. El hombre de negro, que cree que la dificultad para entenderse con su empleado se debe a la mala actitud de Gregorio, le pregunta si “se considera por ventura un hombre afortunado, o predestinado a algún fin particular” (*El gran Faroni*, p. 222). Gregorio se defenderá de su acoso proclamándose poeta y ser infausto, lo que parece confirmar que considera que existe un designio que lo arrastra.

Tras regresar a su casa para despedirse y coger lo que necesita, convencido de que se ha convertido en un asesino, Gregorio no sabe qué hacer y “dejó que el destino decidiera por él” (JET: 338). Si venían a cogerlo lo confesaría todo; si no, se iría tras la siesta. Su aspecto al despertar nos recuerda al de los protagonistas del género negro después de recibir una paliza: “Tenía la cara y las manos cubiertas de sudor, y una rigidez de estatua que le impedía correr hacia el cuarto de baño y hasta componer una estampa digna” (338). Ahora sí se ha convertido en uno de sus héroes, pero en el peor aspecto de los posibles y en el peor de los posibles escenarios: un ser infausto en las garras de un destino malévol.

En un mundo en el que todo valor de referencia se ha evaporado con la desaparición de Dios, el hombre tiene “como imperativo configurarse a sí mismo, construir su moral e intentar encontrar un sentido de sí que de todas formas sabe imposible” (Soberanis, 2010: 1). “L’homme est responsable de ce qu’il est. Ainsi, la première démarche de l’existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu’il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence” (Sartre, 1970: 24). Demasiada responsabilidad para Gregorio. Demasiada angustia.

3. MUNDO HOSTIL

El mundo del cine negro es un espacio inclemente, “casi de pesadilla, donde las fronteras entre el bien y el mal aparecen completamente difuminadas y donde las luces pugnan dolorosamente por abrirse camino entre las sombras” (Santamarina, 2009: 13). A menudo el espacio adquiere tal importancia que desbanca en protagonismo al argumento, como Highman y Greenberg afirman que ocurre en *La dama del lago* (*Phantom Lady*, Siodmak, 1944²): “The story [...] becomes an excuse for the exploitation of the underworld, for a series of descending spirals into hell” (2006: 29). Este concepto hostil del mundo se manifiesta una y otra vez en JET, como en Camus, en cuya obra el absurdo de la existencia significa “que da igual lo que hagamos o elijamos, pues de todas formas seguimos siendo indiferentes para un mundo y una realidad que de suyo no poseen ningún sentido” (Soberanis, 2010: 1).

² Estreno en España el 14 de abril de 1945.

Porfirio explica que la falta de sentido de la existencia humana que estas películas reflejan nace del énfasis natural que el existencialismo pone en la conciencia individual y en su rotunda negación de cualquier tipo de propósito moral o de justicia cósmica (2006: 89). Ya vimos que el género negro suponía un duro espejo de las miserias del sueño americano. La visión existencialista no encaja bien con el positivismo propio de la cultura angloamericana. Si esta cosmovisión pudo extenderse por los Estados Unidos de la postguerra ello se debió a los efectos devastadores de la gran depresión: “the rise of totalitarianism; the fear of Communism; the loss of insular security; and, finally, the tarnishing of the ideal of individual initiative with the growth of the technocratic state” (Porfirio, 2006: 80).

No es extraño que una cosmovisión cercana a la del superhombre de Nietzsche, un ser libre, cuyas pulsiones y tendencias coinciden con sus acciones, capaz de generar sus propios valores y ajeno a la moral de la docilidad y la esclavitud, dispuesto a subvertir el orden social a base de coraje, confianza en sí mismo y resolución, convierta en héroe al *gangster* o al tipo duro, dispuesto a enfrentarse a un mundo que humilla sistemáticamente a sus individuos, en especial a los más débiles. De hecho, el protagonista del género es un extraño en un mundo inclemente. Cada individuo debe encontrar sus propias verdades, sus propios valores, puesto que “aucune morale générale ne peut vous indiquer ce qu’il y a à faire; il n’y a pas de signe dans le monde” (Sartre, 1970: 47). El ser humano se enfrenta a la angustia que Sartre llamó “l’angoisse d’Abraham”; percibe signos por doquier, pero para su interpretación no cuenta con ninguna indicación ni código más allá de sí mismo: “Si je considère que tel acte est bon, c’est moi qui choisirai de dire que cet acte est bon plutôt que mauvaise” (31). En *Persecución en la noche* (*Ride the Pink Horse*, Robert Montgomery, 1947³) el veterano Gagin, interpretado por el director de la cinta, le dice a un aldeano: “I’m nobody’s friend”. Se trata de la máxima afirmación de independencia. Los personajes de Sartre y de los narradores existencialistas, como las personas, “son constreñidos por la suerte a vivir juntos, pasan su vida insidiándose recíprocamente, intentando absorber para no ser absorbidos” (Prini, 1957: 17).

La puesta en escena y el argumento, en el cine negro y en JET, trabajan al servicio de esta actitud y de esta visión del mundo en la que el hombre ha perdido las riendas de su vida, pero también Dios, y los dioses, y cualquier inteligencia externa sometida a un criterio de orden o lógica: “The characters confined to the hermetic world of the films move to a scenario whose driving force is not the result of the inexorable workings of tragic fate or powerful natural forces, but of a kind of pure Heraclitean flux. Look at the plot of almost any film noir and you become aware of the significant role played by blind chance” (Porfirio, 2006: 89).

Si la descripción de la habitación del tío Félix nos acerca al duro neorrealismo italiano (JET: 21), el mundo amenazador del cine negro se manifiesta a lo largo del relato de forma repetida. Gregorio recuerda el aciago día 4 que la víspera, cuando

³ Estreno en España el 12 de agosto de 1949.

colgó el teléfono, sintió “bajo los pies una vaga noción de hostilidad, que aún hoy persistía” (16). La primera vez que Gregorio conectó la radio, el aparato “emitió un largo pitido errante que confirmó sus sospechas de que el mundo era en efecto extraño e inhóspito” (32). Cuando Gregorio descubre el libro de versos y se sumerge en la lectura con toda su alma por primera vez, descubre que “el mundo era hostil a fuerza de misterio” (33). En su esfuerzo por comprender su entorno por medio del estudio, Gregorio se encontrará un universo sórdido: “apenas se ponía a estudiar, en casa, en la escuela, y apenas deducía de las primeras palabras la índole tenebrosa del mundo, miraba por la ventana el paso de las nubes y tarareaba sin tregua su canción” (34). La imposibilidad de encontrar recursos en su interior que le permitan acercarse a Alicia le hacen pensar de nuevo que “el mundo era un lugar triste y que nada de lo que ocurriera en él podía importarle” (39).

Tanto la lluvia como la pertinaz sequía que asola la ciudad durante varios años adquieren un claro valor simbólico en JET (Ruiz de Aguirre, 2015a: 353 ss.). Señala Raúl Nieto de la Torre que “el autor pone a los personajes de su novela en el contexto de un mundo maravilloso que el lector identifica automáticamente como irreal y alegórico” (2015: 332). Este simbolismo también relación la novela con el género negro, en el que “there seems to be an almost Freudian attachment to water. The empty noir streets are almost always glistening with fresh evening rain (even in Los Angeles), and the rainfall tends to increase in direct proportion to the drama” (Schrader, 2006: 57). En este espacio hostil, el héroe con el que sueña Gregorio marcha sin vacilaciones para afrontar su destino final, “caminando sin prisas, rechazando la invitación a la aventura galante o pendenciera” (JET: 124). El cartel del Café de los Ensayistas aparece en su ensueño “en bastardilla de burdel” (124), como corresponde a las exigencias del género, “y era como si aquellas luces saliesen a su encuentro haciéndole fiestas de perrillo faldero, o le confiasen solo a él el sentido exacto de su reclamo” (124).

Como escribe Hogan, el espacio del cine negro está relacionado con una actitud espiritual más que con un sitio concreto: “*Film noir* is a landscape of mainly urban places that is returned to again and again, but, mainly, *noir* exists in the landscape of the mind. *Noir*, regrettably, is what is inside all of us” (2013: XIV). En cualquier caso, también el espacio físico en el que se desenvuelve Gregorio se construye con materiales extraídos del género. El inmueble antiguo donde vive con Angelina no desmerece de los tugurios y los sórdidos apartamentos del cine negro: “Todo era viejo, crujiendo y tenebroso” (JET: 18). Podrá objetarse que tales ambientes son propios de muchos géneros y tendencias, de la picaresca, de los realistas del XIX, pero enseguida el autor nos descubre el origen de los referentes que pasan por la cabeza de Olías mientras contempla la finca y recuerda el tiempo en el que “había en el primer piso una academia nocturna y él llegaba al anochecer fumando en el secreto de la mano y subía la escalera con un balanceo desdeñoso, aprendido en las películas de cine negro que ponían en el barrio” (18). Son los mismos héroes que animaron a Landero y nacen del mismo sitio, del cine de barrio, no del de estreno, nacen de las reposiciones, de las sesiones dobles continuas, de las series B y de las emociones asequibles.

Con su fabulación avanzada, Gregorio sigue “abrumado por un vago desasosiego que ya empezaba a serle familiar” (JET: 147) y se lamenta de haber renunciado durante tanto tiempo a una parte de su vida: “«No soy digno de mí, del que fui», pensó, y entonces cerró los ojos y juntó valor para decirse: «Eres un fracasado, un impostor, eres viejo y has perdido la vida, has despilfarrado tu fortuna y eres un traidor y un bastardo»” (147). Sin embargo, la fuerza que saca de los antihéroes que se mueven en el ámbito negro y de su uniforme le insufla la autoestima necesaria para disfrutar en ese espacio hostil en el que ahora se mueve como pez en el agua: “Nunca la ciudad le había parecido a Gregorio tan llena de sabores prohibidos. Sin darse cuenta, había comenzado a imitar el paso indolente con que caminaba en sus ensueños, y hasta se atrevió a mirarse de reojo en un espejo, cosa que evitaba hacer desde que había descrito a Gil su aspecto físico” (JET: 150-151). Ahora se abre paso entre la multitud con la seguridad y la mundanía del hombre experimentado. Más adelante, Gregorio abandona su casa y se lanza al exilio. A lo lejos se cruza con Gil y se interna “por calles cada vez más oscuras” (238). Luego reflexiona y concluye que “cualquier camino, salvo el de regreso, era el mejor y, sin duda, el único posible” (238). La pensión de doña Gloria no tiene nada que envidiar a los tenebrosos dormitorios donde se refugian y hospedan los héroes del cine negro: “Olía a pulcritud en estado de sitio, a orines derrotados, a carne vieja embutida en pijama” (239). Alguien como Gregorio bien merece un lugar solitario, a salvo de indiscreciones, al que solo le falta el gato y le sobra amplitud para recordarnos la habitación donde se cobija el protagonista de *El cuervo* (*This Gun for Hire*, Frank Tuttle, 1942⁴).

La escena en la que se nos muestra con mayor fuerza el carácter amenazador que puede adquirir el espacio es aquella en la que Gregorio trata de escapar de la pensión. Absurdamente, empujado por su trastorno obsesivo compulsivo y por su indecisión, invade la habitación donde descansa doña Gloria cuando la salida está libre y es sorprendido allí, con las maletas dispuestas para la fuga. Estas situaciones, en las que el protagonista se encuentra en el lugar menos oportuno, en el momento menos oportuno, cargando los objetos menos oportunos, son definitorias del género negro, ya que la puesta en escena ha sido diseñada “to unsettle, jar, and disorient the viewer in correlation with the disorientation felt by the noir heroes” (Place y Peterson, 2006: 68). La puerta que Paquita defiende con uñas y dientes, se convierte en ese objeto tan común en el género que separa al protagonista de su objetivo, que en este caso representa para él la supervivencia de todo el universo que ha inventado para liberarse: “Claustrophobic framing devices such as doors, windows, stairways, metal bed frames, or simply shadows separate the character from other characters, from his world, or from his own emotions. And objects seem to push their way into the foreground of the frame to assume more power than the people”(68).

⁴ Estreno en Madrid el 16 de agosto de 1948. Al día siguiente, el *ABC*, en su página 15, dice que “la trama del *film* interesa; no se desarrolla con demasiada claridad, y en ella se mezclan la química, el pistolero y el espionaje, pero capta y mantiene la atención del espectador, sacudida por las brutalidades del protagonista –Ladd– hasta que el bien y el amor triunfan”.

Gregorio se encuentra envuelto en una guerra sin cuartel. ¿Podrá encontrar un santuario donde descansar de sus fatigas, un refugio donde acumular fuerzas ante los desafíos que el destino se obstina en cruzar en su camino?

4. SANTUARIO

Como explica Porfirio, frente a este mundo violento e incoherente, el héroe del cine negro trata de imponer un mínimo orden al caos para que la vida cobre algún sentido y, ante el fracaso de una empresa imposible, intenta al menos encontrar un santuario personal donde cobijarse. En el pasado el arte, el deporte o las relaciones sociales han ofrecido al hombre este refugio, pero ya no sirven a los personajes que desfilan por estas películas: el arte es una herramienta que manejan quienes detentan el poder para someter a sus semejantes, el deporte no escapa a la corrupción (combates amañados, mafias de las apuestas, púgiles que frecuentan los bajos fondos...) y los demás se convierten en el enemigo. “Je ne puis pas compter sur des hommes que je ne connais pas en me fondant sur la bonté humaine ou sur l'intérêt de l'homme pour le bien de la société, étant donné que l'homme est libre, et qu'il n'y a aucune nature humaine sur laquelle je puisse faire fond” (Sartre, 1970: 52).

En ocasiones el héroe encuentra tal santuario en su oficina o en su dormitorio, otras veces en la repetición de rituales, a veces menudos: “rolling a cigarette (Spade) or pouring and downing a drink (Marlowe)” (Porfirio, 2006: 92), a veces mayores: “taking a beating or facing death” (92). En cualquier caso, “such ceremonies as smoking or drinking take on sacramental overtones” (92). Otros gestos, como el de sobornar o animar a la diligencia con un billete, como exclamar el clásico “Siga a ese coche”, adquieren, junto a su indudable pragmatismo, un sello simbólico y solemne, propenso a la parodia: “¿Hará usted el favor de estar atento y avisarme? [pregunta Gregorio al camarero del café] –y le deslizó un billete en el bolsillo, como había aprendido en las películas policíacas” (JET: 203). Para meterse en su papel Gregorio debería renunciar a sus modales, pero entonces nos quedaríamos sin parodia.

Por supuesto, la gestualidad incluye un código que explica cómo mirar a las mujeres. Cuando el camarero pregunta por el poeta Faroni, de parte de un discípulo, Gregorio aprovecha su momento de gloria para deslumbrar con su indiferencia a Marilín: “la miró con pródigo lujo de perfil y ella le devolvió la calderilla de una sonrisa” (203). A través de estos personajes, de estos ambientes, de este concepto del mundo y de estos pequeños rituales, que suponen en ocasiones manifestaciones compulsivas, Landero queda seducido por este cine, que cala su obra:

Me fascinaba ese mundo del humo, del sombrero, de las miradas duras y de perfil, de los héroes modernos, con gabardina, que se complementaba con las películas de cine negro. Me encantaba la manera de encender un cigarrillo, de tomar un whisky... Yo no había tomado nunca uno. No sabía ni lo que era. Me sentía fascinado por ese mundo de las mujeres fatales, de esos héroes solitarios, como Marlowe, como los otros detectives. El moverse en ambientes peligrosos, todo ese encanto que tiene el cine negro... (Landero, 2015: 8).

Hogan explica cómo el ritual de liar un cigarrillo define el carácter de Sam Spade desde la primera escena de *El balcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941⁵): “This small, seemingly inconsequential visual detail tells us a few things about Spade: he’s a smoker and he’s self-reliant. Self-reliance has become a habit with him (surely it’s easier just to go to the cigar stand and buy cigarettes), and he’s unselfconsciously at ease with it” (2013: 81). Para Hogan, se trata de un indicio de cómo Spade ha moldeado su ética y su independencia personal. Faroni no lía cigarrillos, pero encuentra en el tabaco la expresión de una personalidad similar a la aquí descrita.

Como el héroe del género negro, Gregorio necesita un santuario en el que reposar de una rutina inmisericorde, e imagina “un lugar diáfano y amable, donde todo fuese tan sencillo que no se necesitase la memoria para vivir, ni hubiese misterios que aprender” (JET: 33). La lectura de estas palabras podría confundirnos y hacernos pensar que aspira a encontrar el *locus amoenus*. No es así en absoluto. Aunque lo bucólico existe en JET, lo que Olías necesita para escapar de sus tribulaciones no son lamentos pastoriles a la sombra de un haya mientras canta un arroyo travieso y fresco, sino un mundo opresivo, tan hostil como el suyo, pero en otro sentido, donde no sea la vulgaridad quien lo asedie, sino el peligro. Gregorio necesita la amenaza que lo obligue a la acción porque, como señalan los existencialistas, sólo en la acción el hombre se define y es.

Apenas hemos abierto el libro cuando, antes de que se nos brinde la información necesaria para comprender los datos, aparece por primera vez “su indumentaria de impostor” (JET: 17). Su traje detectivesco está abandonado sobre el organillo, que nos remite al heroico padre de Angelina, sobre la caja de zapatos, que nos remite a los poemas que han ayudado a configurar la esencia de Faroni, y sobre seis libros iguales, sin duda ejemplares de los *Versos completos de la vida artística*. Se trata de objetos “abandonados a un orden de naipes perdedores” (17). La comparación, que parte del imaginario relacionado con el juego y las apuestas, no puede ser más *noir*. Se trata de los elementos con los que Gregorio ha intentado imponer orden en el caos de su vida, sin ningún éxito, ya que “las cosas de siempre parecían envueltas en un aire hostil” (17). La caja de zapatos donde encerró sus versos nacidos del dolor no alcanzó a convertirse en el cementerio de sus anhelos para garantizarle la tranquilidad. Tampoco el libro bastó para construir el universo que anhela. Llegado el 4 de octubre, le queda el último recurso, el último santuario, la indumentaria salvadora que conlleva su arsenal de gestos y un espíritu *hard boiled*.

En *Lo siniestro* Freud explica que *unheimlich* –siniestro– es el antónimo de *heimlich* y de *heimisch* –íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico (1919: 2). Lo siniestro causa miedo porque es desconocido, porque se aleja del mundo de lo familiar. Por supuesto, no todo lo novedoso provoca horror. Para ello, en el género negro, necesitamos los componentes existencialistas que convierten al ser humano en un

⁵ La película fue emitida por TVE el 19 de mayo de 1970, en un ciclo dedicado a Humphrey Bogart, y no llegó a los cines hasta el 12 de diciembre de 1976.

animal enfrentado a un universo agresivo y hostil. En este ambiente nada resulta más pavoroso que la deformación de lo que antes nos parecía cotidiano, conocido, habitual y tranquilizador. El héroe del cine negro vive en un espacio siniestro. Ahora Gregorio acaba de encontrar el corazón de lo siniestro rodeándolo por doquier y va a escapar en busca de un refugio.

Aunque Gregorio rastrea el mundo que anhela en los confines de su atlas (JET: 33), no podrá encontrarlo dibujado en los mapas, sino en las películas de acción. Comenzará aspirando a este universo nuevo desde la monotonía de su vida de oficinista hogareño sumergido en una doble vida, pero pronto se verá obligado a escapar de las comodidades, perseguido por un destino aciago, una hiena del páramo, un gobierno opresor y un puñado de mentiras.

5. DE LA PARANOIA Y LA PSICOSIS AL TOC Y LA DEPRESIÓN

El género negro aparece vinculado desde su origen a la neurosis, un término que la psicología y la psiquiatría modernas han ido sustituyendo por el de trastornos mentales y de la conducta, y a la presencia en sus entrañas del psicoanálisis. Sus protagonistas o los personajes con los que tienen que enfrentarse están a menudo marcados por todo tipo de comportamientos neuróticos, entre otros la psicosis, la paranoia, la tendencia a la destrucción o a la autodestrucción, la violencia y la irracionalidad, muchas veces originados en oscuros sucesos traumáticos que arrastran desde tiempos lejanos. Muchos personajes cargan con pesos, remordimientos, deseos y culpas adheridos a un subconsciente misterioso y deben enfrentarse a facetas de sí mismos que desconocen y que los aterrorizan.

Por otra parte, la investigación del detective y la del psicoanalista comparten espacio, ya que ambas van “buscando el mal que anida en el interior del individuo” (Santamarina, 2009: 106). Tras la postguerra se van acumulando los títulos en los que “el psicoanálisis y la psiquiatría actúan como motores narrativos de la estructura de encuesta característica de este tipo de películas” (106). Dentro de esta tendencia psicoanalítica encontramos una enorme abundancia de títulos: *A través del espejo* (*The Dark Mirror*, Robert Siodmak, 1946⁶), *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*, Michael Curtis, 1945⁷), *La huella de un recuerdo* (*The Locket*, John Brahm, 1946⁸), *El amor que mata* (*Possessed*, Curtis Bernhardt, 1947⁹), *Nido de víboras* (*The Snake Pit*, Anatole Litvak, 1948¹⁰)... Como demuestra José Luis Fernández Sastre, el enfoque psicológico y psiquiátrico puede resultar muy adecuado para la interpretación de la actitud de los protagonista de JET.

⁶ Estreno en España el 10 de octubre de 1947.

⁷ Estreno en España el 10 de enero de 1949.

⁸ Estreno en España el 3 de junio de 1949.

⁹ Estreno en España el 9 de febrero de 1950.

¹⁰ Estreno en España el 13 de octubre de 1949.

La iluminación en el género negro fue objeto de un meticuloso estudio que condujo a producir efectos muy apropiados para transmitir los desórdenes mentales:

Because the attractive, balanced, harmonious face thus produced [aplicando los cánones del three-quarter lighting set-up] would have been antithetical to the depiction of the typical noir moods of paranoia, delirium and menace, the noir cinematographers placed their key, fill and back light in every conceivable variation to produce the most striking and off-beat schemes of light and dark. The elimination of the fill produces areas of total black. Strange highlights are introduced, often on the faces of the sinister or demented (Place y Peterson, 2006: 66).

Los síntomas de trastorno obsesivo compulsivo (TOC) en Gregorio suponen una hilarante parodia de los desórdenes que sacuden a los gangsters, asesinos y personajes sometidos a una tensión extrema que pueblan estas películas. Oías se imagina detective o espía, se sube las solapas, se cuelga un cigarro del labio y mira con esquinada astucia, para comenzar a realizar juegos en los que su suerte o su infortunio pueden depender de que pase una mujer con una prenda negra, o de que alcance o no a un transeúnte ciego. Gracias a ellos “la vida le parecía apasionante” (JET: 64-65). La medida de la insatisfacción vital de Gregorio queda retratada en que su máximo placer le llega por medio de estos juegos pueriles, que en realidad suponen rituales de evitación característicos del TOC, tal como los describe Arturo Bados López.

Más adelante, cuando Gregorio haya abandonado las prendas de Faroni y se disponga a fugarse, el TOC le jugará una mala pasada que cambiará para siempre su vida. Gregorio está a punto de abandonar la pensión. Lleva en la mano el equipaje y no existe ningún obstáculo. Sin embargo, al pasar por la habitación de doña Gloria oye la voz de un discurso. “El paso estaba franco y no había sino que alcanzar la puerta y trasponerla” (JET: 321-322), pero Gregorio no puede evitar entrar, bien para arreglar el asunto amistosamente con doña Gloria, “bien atraído por aquella voz de la que solo percibía el tono y el ritmo” (322). La primera explicación es más razonable, pero la segunda es la correcta. Quien padece un TOC siente angustia ante la constatación del hecho de que toma decisiones absurdas, que lo ponen en riesgo, debido a su trastorno, y a menudo inventa respuestas sensatas y conciliadoras que justifiquen sus acciones. El texto nos muestra de inmediato la verdadera motivación de Gregorio para entrar en la habitación y poner en riesgo su fuga: “Era una atracción supersticiosa, pues oscuramente pensaba que si se iba sin entender ninguna palabra, dejaría atrás cabos sueltos, sensaciones sin consumir, que luego podrían desazonarlo” (322). Se trata claramente de un acto compulsivo que intenta prevenir la angustia que podría suponer una futura obsesión si no se cumple un ritual de evitación previo.

Como escriben Silver y Ursini, muchos de los protagonistas del género negro están algo perturbados, y algunos de ellos completamente locos (2004: 119). El ligero desorden mental de Gregorio contrasta con el de protagonistas del género negro, como George Harvey Bone, interpretado por Laird Cregar, quien en *Concierto macabro*

(*Hangover Square*, John Brahm, 1945¹¹) enloquece y asesina arrastrado por su subconsciente; un papel que terminaría costándole al actor la vida. Gregorio teme las consecuencias de este tipo de comportamiento, si en aquellos a quienes ha embaucado se despiertan los sentimientos de venganza y el “furor justiciero” (JET: 312) que nublan la mente de muchos personajes cinematográficos. No en vano, Gil ha declarado que él puede llegar a ser una hiena cuando es necesario y Antón Requejo ha dado buenas pruebas de su fiereza. Durnat afirma que el tono característico de los 40 es “sombre, claustrophobic, deadpan and paranoid” (2006: 47). Un espacio adecuado para “heroes with a tragic flaw, the unassuming monsters, and the obvious monsters” (49).

Hammet escribió sobre personas acosumbradas a la violencia y, como explica Chandler en *The simple art of murder*, devolvió el asesinato a las personas que lo cometían por un motivo, no solo por proporcionar un cadáver adecuado a un escritor juguetón o a un lector aburrido (1950: s.p.). Sus personajes hablan y obran como auténticas personas. Ahí radica la diferencia entre los héroes del verdadero género negro y los Antón Requejo y los Giles de este mundo. Ahí radica la enorme diferencia entre la neurosis violenta y el TOC.

En la página 360 encontramos una descripción de cómo funcionan las ideas obsesivas en Gregorio, esta vez concentradas en un “remanso con peces”, con los que sigue forcejeando en la página siguiente. Se trata sin duda de una imagen muy calada en su subconsciente y asociada a la agresión a Paquita, pues antes el narrador, asumiendo las sensaciones de su protagonista, nos había dicho que Gregorio había abandonado el piso, tras el golpe que creyó mortal, “como un pez sonámbulo en un remanso profundo y transparente” (JET: 324). Las psicosis violentísimas han sido desplazadas por obsesiones y compulsiones en apariencia inocuas e infantiles, pero capaces de provocar que Gregorio tome la decisión de entrar en la habitación donde doña Gloria dormita al hilo del discurso de Franco: una imprudencia que está a punto de convertirlo en un homicida, pero que no puede evitar.

Gregorio siente la pesadumbre de una vida vulgar, Para enfrentarse a ella necesita encarnarse al modelo del héroe de cine negro que, como el de la novela de caballería, precisa a su vez de aventuras para poder manifestarse en todo su poder y salvarlo. Soñar con ser Faroni no es suficiente, tiene que ser Faroni, porque es forzoso comprender “que seule compte la réalité, que les rêves, les attentes, les espoirs permettent seulement de définir un homme comme rêve déçu, comme espoirs avortés, comme attentes inutiles; c’est-à-dire que ça les définit en négatif et non en positif” (Sartre, 1970: 57-58). Es preciso refugiarse en las solapas, el cigarro, la pose y los andares, pero no suficiente. Solo cuando una serie de obsesiones inunda la mente de nuestro protagonista y él realiza una serie de actos compulsivos que conjuren las consecuencias adversas que podrían derivarse de no cumplirse los ritos consigue

¹¹ Aunque no hemos podido concretar la fecha de su estreno, en la cartelera del *ABC* del 23 de marzo de 1946, página 23, podemos comprobar que ese día se proyectaba a las 5 de la tarde en el cine Velázquez.

Gregorio sentir que la vida puede llegar a ser apasionante. Los gestos físicos del cine negro encajan ahora con los gestos psicológicos, con el espacio de la más profunda intimidad. Gregorio quiere construirse por dentro para saltar del ser anodino al héroe, en una hilarante parodia del hombre dueño de sí mismo que representa Humphrey Bogart, y lo consigue, incluso en los actos que escapan a su control, como son las compulsiones y los ritos de evitación y repetición. Dice Sarte que “le lâche se fait lâche, que le héros se fait héros” (1970: 62-63), mediante los actos, puesto que el destino del hombre está dentro de él mismo (62) y solo es posible una moral “d’action et d’engagement” (63). Definitivamente, “il n’y a de réalité que dans l’action” (55), y Gregorio encuentra en el cine negro su modelo perfecto de hombre de acción.

Ya explicamos que el héroe del cine negro necesita repetir determinados rituales para sentir que el universo recupera un orden imposible de encontrar en otros aspectos. Por ello, encender un cigarro, ponerse un whisky o subirse las solapas pueden constituirse en ceremonias de valor litúrgico. Una moneda lanzada al aire o una melodía silbada puede convertirse en un conjuro mágico que conserva la suerte y dispersa los malos espíritus, en una costumbre que evita las ideas obsesivas, en una señal ante los otros de que el personaje puede controlar el mundo mientras juguetea, porque el poder está en sus manos, además de convertirse en poderosos símbolos.

En *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks y Richard Rosson, 1932¹²), sobre la inserción filmica de de las estructuras con forma de x que anuncian la tragedia, “sobre la canción que silba Tony Camonte antes de cometer sus crímenes y sobre la moneda con la que juguetea Rinaldo en todo momento y antes de llevar a cabo sus asesinatos se funda la presencia, visual y sonora, de la muerte que gravita constantemente sobre toda la narración” (Santamarina, 2009: 43). Estos gestos de Tony Camonte y Rinaldo se convierten en marcas de género, que encontramos repetidas una y otra vez y que, naturalmente, Gregorio copia para faronizarse:

Desganadamente, como si cumpliera una obligación ingrata, Gregorio se aflojó en el banco, se echó el sombrero hacia atrás, sacó una moneda y la lanzó al aire. En cada vuelo subía los ojos y los veía avanzar por los claros de luz, y en los descensos los bajaba y entonces oía cada vez más cerca la lluvia de pasos en la arena. Los esperó sin prisas, exagerando la vejez, la miseria y la mugre, y al cruzar junto al banco les opuso una mueca cínica, retadora y obscena, de hombre curtido en vanidades juveniles, y cuando se alejaron él se quedó allí con la mirada en el vacío, buscando algún modo digno de dejar de voltear la moneda y sin saber qué hacer con la sonrisa de desprecio (JET: 277).

Cuando Gregorio se dirige por primera vez en su vida a la tertulia del Café de los Ensayistas, “ya en el portal se despejó el gesto con una carantoña facial, enyescó una breva y salió a la calle, silbando a flor de labio” (JET: 175). Todos, incluido el silbido a lo Tony Camonte, son rituales que ha aprendido en el cine y que sirven para, con la ostentación de una personalidad determinada, evitar los descabros que puede sufrir el forastero en la ciudad del género negro.

¹² Estreno en Madrid el 21 de noviembre de 1932.

Además del TOC, a lo largo de las páginas de JET, Gregorio sufre una profunda depresión, narrada en clave esperpéntica, que también sirve de parodia de los demonios internos que atormentan a los personajes del género negro. Tras las fiestas navideñas Gregorio toca fondo: “La fatiga de la caída lo despertó de súbito. No sin trabajo encontró el punto en que se hallaba de su existencia. Abrumado entonces por el peso de la realidad y de los años, y abatido hasta la extenuación ante el espectáculo general de su vida, comprendió que había tocado en efecto el fondo de la angustia” (JET: 157). Nuestro héroe deja de hablar y adelgaza hasta la palidez, sufre de insomnio, pasa las horas ausente, es rehuido por los vecinos (160). El desencadenante de esta situación, contada en clave cómica, pero extraordinariamente dolorosa, es la apertura de la caja de los zapatos donde sus poemas dormían el sueño de los justos. Ahora se siente viejo y acabado, “un impostor y un naufrago” (154). Su vida queda definida en términos que encajan en la cosmovisión subyacente al género negro: “The meaningless of man’s existence flows naturally from existentialism’s emphasis on individual consciousness and its key denial of any sort of cosmic design or moral purpose” (Porfirio, 2006: 89).

La novela entera constituye la historia del esfuerzo de Gregorio por encontrar o inventar ese designio cósmico o ese propósito moral, sin éxito. Pero su estado de ánimo tras descubrir a qué han quedado reducidos todos sus sueños no le permite en este momento continuar con su lucha: “Por un instante concibió sin asombro la idea del suicidio” (JET: 154). Por fortuna, el atuendo de Faroni se cruzará en su vida para salvarlo. Pero esa es otra historia, y ya la escribimos en otro artículo (Ruiz de Aguirre, 2015b).

BIBLIOGRAFÍA

A. TEXTOS

- ASTRADA, CARLOS (1949): “El existencialismo, filosofía de nuestra época”, *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, Argentina, marzo-abril, tomo 1, pp. 349-58.
- BADOS LÓPEZ, ARTURO (2005): “Trastorno Obsesivo-Compulsivo”, Universidad de Barcelona, <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/355/1/118.pdf>.
- BORDE, RAYMOND Y ÉTIENNE CHAUMETON (2006): “Towards a Definition of Film Noir”, en Silver, Alain; Ursini, James (ed.): *Film Noir Reader*, Nueva Jersey: Limelight, pp. 17-26.
- CHANDLER, RAYMOND (1950): *The simple art of murder*, Universidad de Texas, <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>.

- DURGNAT, RAYMOND (2006): “Paint It Black: the Family Tree of the Film Noir”, en Silver, Alain; Ursini, James (ed.): *Film Noir Reader*, Nueva Jersey: Limelight, pp. 37-52.
- ENACHE VIC, IRINA (2013): “El yo posmoderno y su construcción a través del otro en la obra de Luis Landero”, en Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (ed.): *Luis Landero*, Universidad de Neuchâtel, pp. 47-66.
- FERNÁNDEZ SASTRE, J. L (1992): “La afanosa metamorfosis de Gregorio Olías: Una reflexión psicopatológica sobre *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, ene.-mar. 1992, pp. 66-70.
- FREUD, SIGMUND (1919): *Lo siniestro*, Librodot.com, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>.
- GOMEZ-VIDAL, ELVIRE (2009): *El espectáculo de la creación y de la recepción: Juegos de la edad tardía de Luis Landero*, Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- HIGHMAN, CHARLES y JOEL GREENBERG (2006): “Noir Cinema”, en Silver, Alain; Ursini, James (ed.): *Film Noir Reader*, Nueva Jersey: Limelight, pp. 27-36.
- HOGAN, DAVID J. (2013): *Film Noir FAQ: All That's Left to Know About Hollywood's Golden Age of Dames, Detectives, and Danger*, Milwaukee: Applause Theatre & Cinema Books.
- LANDERO, LUIS (1989): *Juegos de la edad tardía* (JET), Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, LUIS: *El gran Faroni*. Versión previa de JET. Sin publicar.
- LANDERO, LUIS (2001): *Entre líneas: el cuento o la vida*, Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, LUIS (2015): “El balcón en verano”, entr. Alfonso Ruiz de Aguirre, *Ínsula*, nº 819, pp. 28-32.
- NIETO DE LA TORRE, RAÚL (2008): “El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero”, tesis, Universidad Autónoma de Madrid, 12 dic. 2008. Inédita¹³.
- NIETO DE LA TORRE, RAÚL (2015): *El héroe de ficción y las ficciones del héroe en la obra narrativa de Luis Landero*, Madrid: Pliegos.
- OLEZA, JOAN (2013): “Los juegos de la identidad y la parodia. Hoy, Luis Landero”, en Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (ed.): *Luis Landero*, Universidad de Neuchâtel, pp. 21-46.
- OSTEEN, MARK (2013): *Nightmare Alley: Film Noir and the American Dream*, Baltimore: John Hopkins University.
- PLACE, JANEY Y LOWEL PETERSON (2006): “Some Visual Motifs of Film Noir”, en Silver, Alain; Ursini, James (ed.): *Film Noir Reader*, Nueva Jersey: Limelight, pp. 65-76.
- PORFIRIO, ROBERT (2006): “No Way Out: Existencial Motifs in the Film Noir”, en Silver, Alain; Ursini, James (ed.): *Film Noir Reader*, Nueva Jersey: Limelight, pp. 77-94.

¹³ Las páginas citadas corresponden a las de la copia que el autor tuvo la bondad de facilitarnos.

- PRINI, PIETRO (1957): “Las tres edades del existencialismo”, *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, núm. 19, pp. 4-19.
- RIVAS YANES, ALBERTO (1995-97): “Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, *Anales Cervantinos*, tomo 33, pp. 367-376.
- RUIZ DE AGUIRRE, ALFONSO (2015a): *Luis Landero: símbolo, paradoja y carnaval*, Madrid: Pliegos.
- RUIZ DE AGUIRRE, ALFONSO (2015b): “La construcción de la imagen del personaje a partir del *film noir* en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, *Hispanófila*, núm. 175, pp. 289-303.
- SANTAMARINA, ANTONIO (2009): *El cine negro en 100 películas*, Madrid: Alianza.
- SARTRE, JEAN PAUL (1970): *L'existentialisme est un humanisme*, París: Nagel.
- SCHRADER, PAUL (2006): “Notes on Film Noir”, en Silver, Alain; Ursini, James (ed.): *Film Noir Reader*, Nueva Jersey: Limelight, pp. 53-64.
- SILVER, ALAIN (2006): “Introduction”, en Silver, Alain; Ursini, James (ed.): *Film Noir Reader*, Nueva Jersey: Limelight, pp. 3-15.
- SILVER, ALAIN, Y ELIZABETH WARD (1992): *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*, Woodstock: The Overlook.
- SILVER, ALAIN, Y JAMES URSINI (2004): *Cine negro*, Barcelona: Taschen.
- SIMSOLO, NOËL (2009): *El cine negro*, Madrid: Alianza.
- SOBERANIS, HAROLD (2010): “La filosofía del absurdo de Albert Camus”, *A Parte Rei*, núm. 68, marzo, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/soberanis68.pdf>.
- VALLS, FERNANDO (2013): “De la vida concreta del hombre inmaduro. A propósito de una novela de Luis Landero”, en Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (ed.): *Luis Landero*, Universidad de Neuchâtel, pp. 189-212.
- VOLPE, GERMANA: “El conflicto ser/querer ser o la escisión de identidad en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, en Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (ed.): *Luis Landero*, Universidad de Neuchâtel, pp. 115-126.

B. PELÍCULAS

- BERNHARDT, CURTIS, dir. (1947): *El amor que mata (Possessed)*, Warner Bros.
- BRAHM, JOHN, dir. (1945): *Concierto macabro (Hangover Square)*, Twentieth Century-Fox.
- BRAHM, JOHN, dir. (1946): *The locket*, RKO.
- CURTIS, MICHAEL, dir. (1945): *Alma en suplicio (Mildred Pierce)*, Warner Bros.
- HAWKS, HOWARD Y RICHARD ROSSON, dirs. (1932): *Scarface, el terror del hampa (Scarface)*, Universal Pictures.
- HUSTON, JOHN, dir. (1941): *El balcón maltés (The Maltese Falcon)*, Warner Bros.
- LITVAK, ANATOLE, dir. (1948): *Nido de víboras (The Snake Pit)*, Twentieth Century-Fox.
- MONTGOMERY, ROBERT, dir. (1947): *Persecución en la noche (Ride the Pink Horse)*, Universal International.
- SIODMAK, ROBERT, dir. (1944): *La dama del lago (Phantom Lady)*, Universal.
- SIODMAK, ROBERT, dir. (1946): *A través del espejo (The Dark Mirror)*, International.
- TUTTLE, FRANK, dir. (1942): *El cuervo (This gun for hire)*, Paramount.

ULMER, EDGAR G., dir. (1945): *Detour*, PRC.

WILDER, BILLY, dir. (1944): *Perdición (Double Indemnity)*, Paramount.