

La construcción de la imagen del personaje a partir del cine de aventuras en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero

ALFONSO RUIZ DE AGUIRRE
Universidad de Zaragoza
ruizdeaguirre68@gmail.com

RESUMEN

Gregorio Olías se construye a sí mismo en un proceso en el que el héroe de las películas de aventuras se mezcla con el tipo hard boiled, el poeta bohemio y el ingeniero. Nuestro protagonista emplea este modelo de héroe misterioso, profundo y seductor, que depende sólo de sí mismo y le impone al mundo sus reglas, para moldear su alter ego, Faroni, y escapar así de la vida de sórdida vulgaridad que ha engullido sus sueños. Estas películas, que no excluyen la presencia de otros géneros, como la comedia romántica, el histórico y la ciencia ficción, suponen la principal fuente de influencia de la cultura de masas sobre la obra de Landero. Como corresponde a su estilo, el género de aventuras aparece recreado a partir de la parodia carnalesca, el simbolismo y la paradoja, de modo que el mundo en el que se desenvuelve el héroe viene determinado por la acumulación de tópicos y la hipérbole.

PALABRAS CLAVE: Luis Landero; cine de aventuras; construcción del personaje; *Juegos de la edad tardía*; carnaval, parodia; símbolo.

ABSTRACT

Gregory Olías builds himself in a process in which the adventure film hero gets mixed with the hard boiled guy, the bohemian poet and the engineer. He uses this model of the mysterious, deep and seductive hero, who relies only on himself and imposes his rules, to mold his alter ego, Faroni, and to escape from a sordid life which has annihilated his dreams. These films, which include romantic, historical and science fiction genres, constitute the principal source of mass culture influence on Landero's narrative. As befits his style, the adventure genre and its hero appear recreated through parody, symbolism, paradox, hyperbole and accumulation of clichés.

KEYWORDS: Luis Landero; adventure films, developing a character; *Juegos de la edad tardía*; parody; carnival; paradox; symbol.

Luis Landero (Albuquerque, Badajoz, 1948) ha sabido aunar componentes eruditos y populares en una de las apuestas narrativas más originales y atractivas de las últimas décadas. Si la literatura constituye su principal fuente de influencia culta, el cine se convierte en la vía principal por la que se introduce en su estética la huella de la cultura de masas. La crítica ha señalado a menudo la presencia del cine negro en su obra, pero resulta llamativo que nunca se haya destacado la fuerte y notoria influencia que sobre Landero ejercen el cine de aventuras y muchos otros géneros cinematográficos populares, no siempre sujetos a una preceptiva o a un canon determinado.

El cine de aventuras constituye un ámbito fílmico tan enigmático en cuanto a su definición que ni siquiera los críticos coinciden a la hora de señalar si existe un corpus delimitado de obras que puedan constituir género, a pesar de que cualquier aficionado al cine maneja una idea intuitiva de tales conceptos. Algunos críticos se contentan con recurrir al empleo del sistema reflejado por la sentencia referida a la pornografía que Potter Stewart hizo tan popular, “I know it when I see it”, mientras otros se resignan a admitir que el problema de los géneros se muestra insoluble en estos casos.

Freixas y Bassa abren su libro *El cine de aventuras* con una afirmación que nos mueve a ser cautos: “Todo el cine puede ser de aventuras” (8). Lógicamente, el lector se pregunta qué criterios han seguido para seleccionar las películas que conforman su grueso volumen, cuando los autores comienzan caracterizando el género por “su arraigada indefinición potenciada por la esponjosidad de sus fronteras” (8). Ellos solucionan el escollo afirmando que se trata de “un género de géneros” (8). Socorrida respuesta. Además afirman que una de sus particularidades radica en “su penetración en ámbitos/géneros ajenos”, lo que los autoriza a incluir o excluir títulos poco menos que a capricho. Obligados a concretar algo más, presentan “una característica diferenciadora: la aventura se busca, se persigue, se desea...” (8).

Parece incuestionable que *The naked jungle* (Byron Haskin) constituye una película de aventuras. Sin embargo, cuando comienza el relato su protagonista no busca, persigue ni desea la aventura, que ya ha disfrutado y sufrido en exceso. Más bien al contrario, tras un periodo de duro trabajo, ahora busca, persigue y desea una mujer con la que tener hijos que hereden su nombre y sus propiedades, para que su vida en la selva se contagie lo más posible de los beneficios que arroja un hogar rutinario. Si se lanza a la acción es para evitar que la marabunta devore el resultado de sus años de tenaz lucha, y no por capricho. Se nos antoja que tal característica diferenciadora difícilmente podría soportar un análisis en profundidad que se atuviera a un criterio metodológico serio.

En el prólogo a *Las cien mejores películas del cine de aventuras* de José Luis Mena se nos explica que la editorial Cacitel ha decidido excluir del volumen el cine histórico y bíblico, las aventuras de los primeros colonos estadounidenses, los *thrillers*, las obras de espías o las que incluyen elementos fantásticos. Por otra parte, incluye películas como *The Mission* (Roland Joffé) o *The Greatest Show on Earth* (Cecil B. DeMille) porque considera que “las películas sobre el ejercicio de determinadas profesiones, como pescadores, aviadores, misioneros, deportistas, corresponsales de guerra o profesionales del circo pertenecen claramente al género que nos ocupa, siempre y cuando su argumento no se desarrolle en términos eminentemente melodramáticos” (2). Como puede comprobarse, seguimos moviéndonos dentro del terreno de la imprecisión, el capricho o la intuición.

Creemos que un análisis del cine de aventuras debería partir de una reflexión profunda acerca de lo que entendemos por aventura. Tal objetivo escapa a nuestro propósito; resultan de interés los prólogos y artículos en los que Gustavo Bueno muestra las diferencias entre camino, viaje y aventura: “*Homo viator*. El viaje y el camino”, “El nuevo Camino de Santiago” y “¿Qué es un aventurero?”.

La indefinición del género de aventuras no entraña un obstáculo significativo para estudiar la influencia que éste ejerció sobre la mente del joven Landero y sobre su producción literaria. Nuestro autor contempló estas obras muy alejado de la postura del estudioso, fascinado ante la insólita creación que se abría ante sus ojos y que encendía la llama de su fantasía. No le importaba la calidad que los críticos encontrarán en estas películas, que se asoman a su narrativa tras la inevitable confusión de la memoria y a través de los tópicos más desgastados y de las particularidades propias de la cultura de masas. Por otra parte, estos materiales son trabajados por medio del simbolismo, la parodia carnavalesca y la paradoja constitutivos de su raíz estética, de modo que, aunque siguen siendo perfectamente reconocibles, aparecen muy transformados.

No pudimos resistir la tentación del atajo y preguntamos a Landero cuáles fueron sus referentes cinematográficos fundamentales cuando escribió *Juegos de la edad tardía* (en adelante JET) y cuáles eran las obras y los actores que imaginaba en la cabeza de Gregorio cuando éste maquinaba sus faroniadas. No nos sorprendió que su respuesta, en correo electrónico del 12 de octubre de 2014, desbordara los límites del cine negro: *Las minas del rey Salomón* (Andrew Marton y Compton Bennett, *King Solomon's Mines*), Clark Gable en *Mogambo* (John Ford), Charlton Heston en *Cuando ruge la marabunta* (Byron Haskin,

The Naked Jungle), *Rebelión a bordo* (Lewis Milestone, *Mutiny on the Bounty*)... Damos fe de que el autor recuerda párrafos enteros de ésta última. Como anticipamos, la influencia no se limita a las obras más famosas y reconocidas: “Y seguro que muchas películas menores de cine negro, de selvas, de aventuras en general, con sus héroes maravillosos a los que yo admiraba y que luego admirará Gregorio. El contagio del cine no solo se produce, ni mucho menos, a través de las obras maestras, sino de otras muchas olvidadas, de serie B... Vi tanto y tanto cine...”.

No es nuestro propósito señalar la influencia de determinadas películas, sino mostrar los iconos y motivos populares que parten del cine y contaminan el entendimiento de Gregorio Olías y de Luis Landero como hicieron los libros de caballería siglos atrás con los de Alonso Quijano y Miguel de Cervantes. No cabe la objeción de que Landero no vio tal o cual película, porque la influencia de una obra que se convierte en icono coloniza 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. Del mismo modo que las referencias literarias aparecen revueltas para acentuar el sentido paródico de la novela y JET toma carácter de antología escolar de textos académicos, el cine de aventuras aparece a través de tópicos que no tienen por qué emanar de una obra concreta y que viven en el imaginario del espectador ávido y no erudito, en este caso de un espectador ávido muy concreto, Luis Landero Durán, asociadas al capricho, a los demonios internos o a la casualidad. Cuando señalamos la similitud entre JET y una película no pretendemos probar una conexión directa entre ambas, sino simplemente mostrar que en ésta se encuentra algún elemento, tal vez rastreable en otras muchas, que configura la imaginería cinematográfica sobre la que se construye la novela.

Apenas abrimos JET nos encontramos con una clara referencia al cine de aventuras. Gregorio aún anda extraviado entre la vigilia y el sueño, pero reúne el valor para decir “«estoy perdido»”, y añadió, «perdido en la selva amazónica con una caja de zapatos y una navaja múltiple»” (15). No cabe duda de que la referencia nos aleja del cine negro, casi siempre urbano y ajeno a los espacios exóticos. Frente a los héroes aventureros, capaces de desmontar la selva con una de esas navajas, Gregorio sólo es capaz de usarla para arreglarse las uñas (65). Tras haber leído apenas unas líneas, resulta imposible para el lector averiguar que se trata de la caja de zapatos donde el protagonista ha arrumbado sus poemas durante años y de la navaja múltiple con la que ha intentado reparar, sin éxito, durante todas y cada una de las tardes de su denso matrimonio, un reloj que maldito lo que le importaba. Más difícil aún resulta relacionar ambos objetos con la selva amazónica, que constituye su antítesis más absoluta.

Por si el lector no contara con suficiente motivos de perplejidad, unas líneas abajo nos mudamos de la selva virgen a un paisaje helado, por arte de birlibirloque, cuando Gregorio percibe un rumor de desbandada: “Escuchó con tanta atención que no tardó en reconocer los pasos de unas raquetas en la nieve y el aullido de los lobos en un bosque de abetos, y por un instante se llenó con la euforia lúgubre de su mejor héroe de ficción, Luck Turner, protagonista de la novela *Vidas salvajes*” (15). Si la “euforia lúgubre” parece remitirnos al cine negro, hay que convenir en que algunos personajes del cine de aventuras también muestran ese componente de romanticismo masoquista. En cuanto a las referencias a la nieve, los lobos o el bosque de abetos, queda claro que no nos encontramos en los espacios urbanos por los que se mueven Sam Spade, Marlowe o Walter Neff. El paisaje donde Gregorio se imagina nos trae a la mente *Call of the Wild* (William A. Wellman). Imaginamos a Jack Thornton en las hostiles tierras de Alaska, buscando oro, comprando un perro para ganarse la vida con su trineo y mostrándonos durante la trama “las inquietudes y los códigos éticos del aventurero por excelencia” (Mena 111). Lo salvaje, tan mal traducido en el título de la versión española (*La llamada de la selva*), funciona “en un juego de atracción y repulsión hacia los paisajes árticos tan helados como rebosantes de vida, que son a la vez expresión del alma del protagonista y de su perro” (Freixas y Bassa 60).

También el tío Olías quiere sumergirse en esa tradición aventurera del frío y las bestias salvajes y, cuando relata que su padre lo obligó a permanecer en la calle hasta que aprendiera algo, nos revela, de modo cómico, que “había casi lobos en la calle” (28). Ese “casi” resulta impagablemente landeriano y sumerge al héroe en el mundo ambiguo y dialógico del carnaval.

Sería un grave error limitarse a estudiar la influencia del género negro en JET, aunque sea el más empleado y parodiado. En el cine de aventuras Gregorio encuentra a menudo el santuario que necesita ante las asechanzas de la vida cotidiana. Sus fantasías se orientan en muy diversas direcciones y también sus gustos cinematográficos: durante su exilio, cuando no está ocupado en expulsar a Gil de la ciudad, mata el tiempo en el cine viendo “una sesión doble de romanos y mosqueteros” (281).

Gregorio encuentra en esta imaginería un mundo en el que, a pesar de las dificultades, el hombre logra imponerse sobre el medio con su ingenio y su esfuerzo, en la más absoluta soledad e independencia del buen salvaje, reducido a la condición de ser primitivo, tal y como aparece en *One Million Years B. C.* (Don Chaffey): “Se imaginó su nueva vida, agreste y solitaria, ágil entre las peñas, lavándose a torso desnudo en el bullicio de los manantiales, vestido de

pieles y con un cuerno colgado del cuello, arco a la espalda, flechas en el carcaj, sombrero de juncos y zapatos de corteza” (33).

El cine se convierte en la compensación imprescindible para sobrevivir en un entorno asfixiante y anodino:

Por la noche escondía los ojos abiertos en el rebozo de la sábana, y allí, convirtiendo en aliento épico el rencor y la abulia acumulados por el día, se dejaba ir a una roca que, en medio del mar, era una isleta de desolación, donde él vivía y medraba a costa de unos cangrejos, de una cabra roja, de víveres de náufrago guardados bajo la arena de una cueva. Y en la cueva se alumbraba con sebo y oía afuera el rugir de la tempestad, o se veía a sí mismo mariscar entre los arrecifes, reunir leña y beber café junto a la lumbre con una manta por los hombros, oyendo alrededor el manso atamborileo de la lluvia (33-34).

Landerero ha asimilado todos y cada uno de los estereotipos de las películas de náufragos, tal y como aparecen en el *Robinson Crusoe* de Buñuel o en *Swiss Family Robinson* (tanto en la versión de Edward Ludwig de 1940 para RKO, como en la de Ken Annakin para Disney de 1960). El tópico del buen salvaje y de la descansada vida de quien huye del mundanal ruido confluyen en Despedida, la isla que Gregorio imagina para vivir, allá por el Pacífico Sur, “cerca de las regiones antárticas” (34). Las aventuras de la familia suiza resultan tan gratificantes que sus miembros terminan rechazando la invitación que un buque les hace de llevarlos a Nueva Guinea y deciden quedarse para fundar una nueva colonia: de este modo lo salvaje se convierte ante el espectador en un espacio para alentadoras oportunidades, en el que el talento y el esfuerzo pueden vencer las amenazas de la naturaleza. La visión opuesta a la que encontramos en *Lord of the flies*, la magnífica novela de William Golding que llevó a la pantalla, entre otros, Peter Brook, en 1963.

El héroe negro se confunde de continuo con el de la película de aventuras a lo largo de nuestra novela. Gregorio envidia el afán de correrías y la capacidad de salir de las situaciones más peligrosas del uno y el destino infausto y el universo hostil del otro, y los aúna para crear un héroe a la medida de sus anhelos, en el que se conjugan el romanticismo popular y el literario. Al cuarto día de sus encuentros con Angelina le regaló el bolígrafo con el emblema de la oficina de seguros en la que trabajaba y “le contó que iba a ser ingeniero y a construir puentes colgantes en la selva amazónica” (18). El oficio de ingeniero podría relacionarse con la vinculación de determinadas profesiones al género de aventuras de la que hablaba Mena en el fragmento ya citado.

Entre el protagonista de la película de aventuras y el del cine negro existen semejanzas, pero también elementos que los separan sin remedio. En primer lugar, y sin ninguna pretensión de exhaustividad, es cierto que algunos héroes del primer género buscan la aventura, mientras los del segundo suelen toparse con ella contra su voluntad o por razones profesionales. En segundo lugar, los héroes del primero siempre alcanzan el triunfo amparados en sus singulares habilidades, mientras que los otros fracasan o alcanzan triunfos parciales cargados de dolor, en muchas ocasiones.

Los perfiles de investigador privado, el aventurero y el poeta se superponen y confunden también. Seguramente es la libreta con pastas de hule en la que Gregorio escribe *Contabilidad* para disimular, donde anota las respuestas con las que el héroe urbano embelesaría a Gil (120), el objeto que mejor simboliza la búsqueda que los tres comparten. Las notas para la investigación, el mapa del tesoro, los versos conmovedores. La verdad, la emoción, el arte.

En cualquier caso, los tres suponen la cara opuesta de la vida rutinaria que Gregorio desafía en sus ensueños, y a través de ellos llegan a fundirse en su mente hasta constituir un único modelo en el que nada hay de incoherente, puesto que no nos cabe duda de que tanto Byron como Espronceda encontrarían reflejados la distancia que los separa de la sociedad, su orgullo, su rebeldía, su arrogancia y su insolencia en Marlowe y en Spade. El Byron que murió en Grecia cuando luchaba por la libertad de los helenos frente al Imperio Otomano o el Espronceda que tal vez participó en las barricadas parisinas de la revuelta de 1830 y desafió las convenciones fugándose con una mujer casada, se identificarían sin recelo con los héroes cinematográficos que dominan las junglas, someten los hielos y triunfan sobre quienes desean limitar su perpetua búsqueda de libertad, amor y gloria.

De hecho, cuando Gregorio escoge su retrato, no se inclina por un rostro similar a los que muestran las películas del cine negro, sino que opta por la fotografía de un joven poeta inglés del romanticismo (206-207) que, si bien representa a la perfección el papel de rebelde social, añade matices muy alejados de los prototipos de Marlowe o Spade. Se trata del retrato de Lord Byron “que solía venir en los libros de texto, que es donde yo lo vi por primera vez”, como nos explica Landero en un correo fechado el 10 de noviembre de 2014.

Del mismo modo que, según la leyenda, Hernán Cortés quemó sus naves, Gregorio arroja a una acequia la última moneda para continuar su camino con mayor libertad: “La obstinación lo mantuvo en pie. Sólo le quedaba una moneda y, recordando una de las pocas nociones o anécdotas escolares, la tiró en

una acequia, sin detenerse ni mirar atrás. Aquella acción temeraria lo animó a proseguir” (363). En correo del 10 de noviembre de 2014, Landero nos aclara el origen de la anécdota:

La moneda que Gregorio tira rumbosamente en su huida final es la misma que Espronceda arroja al mar ante la vista maravillosa de Lisboa, pensando que más vale entrar allí con las manos vacías que con una triste moneda en el bolsillo. Lo cuenta el propio Espronceda, callándose (claro está) que en un banco le aguardaba una letra de cambio que la generosidad materna había enviado con antelación. En ambos casos, es la única moneda que les quedaba.

Una prueba más de que en el modelo ideal de héroe que seduce a Gregorio, los investigadores privados se han solapado con los creadores románticos.

La mencionada identificación vale para Gregorio y también para Elicio Renón, que se convertirá en la luz que lo guíe por el turbio sendero de la adolescencia:

[Elicio] renunció a ser pastor en Australia para enrolarse de grumete en una ballenera, aspiró luego a ser mercenario en África y misionero en Oriente, fue futuro criador de chinchillas, cazador de alimañas, contrabandista, policía, especulador de bolsa y violinista de cabaret. Incluso siguió por correspondencia un curso de hipnotismo con la esperanza de llegar a dominar a su jefe y alzarse con la floristería, además de triunfar los fines de semana en los negocios del amor (37).

La poesía y el cine aparecen también fundidos en el espíritu de Gregorio, hasta el punto de que el descubrimiento de aquélla hace que nuestro protagonista vuelva a convertirse en su fantasía en el héroe de una película de aventuras: “se sentía solidario de los negros recónditos de las selvas, de los chinos que siembran arroz, de los árabes de los desiertos y de los *cowboys* americanos” (56). La poesía le hace sentir la plenitud de la libertad, que iguala a los vaqueros, a los aventureros, a los héroes del cine negro y al poeta romántico que prestará a Faroni su cara.

Cuando Gregorio conoce a Angelina hace ya cinco años de su encuentro con la lírica y dos desde su desencuentro. Ahora el sueño de poeta ha quedado arrinconado y queda el de ingeniero, basado en consideraciones que nada tienen que ver con el trabajo de quienes se gradúan en la universidad y mucho con las tareas que desempeñan los héroes de las películas de aventuras. En sus quimeras, Gregorio va a desarrollar complejas infraestructuras viarias en los

más recónditos paraísos naturales sin reparar, no ya en la dificultad del proyecto, sino en su cómica inutilidad. No obstante, como para Gregorio lo que importa es la imagen que se hace de la vida del poeta o del ingeniero, más que sus realidades diarias, no resulta difícil unificar ambas aspiraciones: “había decidido al fin reanudar los estudios y hacerse ingeniero, y marcharse a algún país lejano y salvaje a abrir caminos en tierras vírgenes y a tender puentes sobre ríos caudalosos y a llevar una vida que no era muy distinta de la que había imaginado en sus ensueños de poeta” (63).

No se trata de un caso único. Bob Rainsford, protagonista de *The most dangerous game* (Schoedsack y Pichel, 1932), que se convierte sin quererlo en huésped del perverso conde Zaroff, “de quien le cautiva su enigmática personalidad, su distinción, su negro ropaje... el ambiente aristocrático que respira su mansión” (Freixas y Bassa 25), es cazador y escritor a la vez. Este héroe, que, armado de cuchillo, debe desafiar los peligros a los que le somete un anfitrión que se ha cansado de cazar animales y ahora se dedica a las presas humanas, aún el carácter de aventurero y literato. No olvidemos que su enfrentamiento con el malvado Zaroff es tanto físico como moral e intelectual y que la gran paradoja que esconde la película radica en el hecho de que, para vencer a su adversario, Rainsford se vea obligado a adoptar sus métodos de caza, que detesta.

Debido a su fantasiosa idea del desempeño como ingeniero, Gregorio “no consiguió nunca establecer la relación ente los libros y las serpientes venenosas” (64) que se prepara para encarar, pero el estudio, la ficción del estudio, lo ayuda a mantener viva la ilusión de que sus sueños pueden cumplirse. Incluso sin estudiar: basta con la apariencia de ir a la academia nocturna, aunque sólo se dedique a dormir. Todos los caminos llevan a Roma y lo importante de un poeta, para Gregorio, no es lo que escribe, sino el tipo de vida que su tarea conlleva; lo importante para un ingeniero no son los puentes que levanta o los proyectos que firma, sino la prestancia de su atavío. El cine y las apariencias para él siempre están por encima de la realidad.

Para su desgracia, hasta el momento las apariencias de su vida cotidiana se empeñan en andar peleadas con sus aspiraciones y sus sueños: “Por entonces, seguía viviendo en el mismo cuarto al que se trasladó después de la muerte de su tío” (63). Una residencia gris, un trabajo anodino, una existencia aburrida donde sólo queda una fuente para surtir de energía sus sueños:

Durante cinco años había acudido todos los domingos a los cines del barrio a ver películas de acción, se había subido las solapas de una imaginaria gabardina para seguir por las calles el rastro de algún espía contrario,

había visto atardecer tras los visillos de un restaurante económico, se había dormido inventándose historias policíacas donde él era el apuesto protagonista del amor y del riesgo y había despertado cada lunes sobre las cenizas frías de la diaria realidad (63).

El cine es su refugio y, dado que somos también lo que queremos ser, como don Quijote, constituye un elemento clave en la formación de Gregorio. Tanto como en la de Faroni. Y ha sido allí, en el cine, donde ha conseguido fundir los cuatro modelos en uno que le permita ser a la vez ingeniero, poeta de la vida, tipo duro y aventurero inquieto: “cuando fuese ingeniero se marcharía a la selva sin dejar atrás ningún motivo de nostalgia. Sería un hombre duro y sin pasado, solitario y parco de palabras, como los héroes del cine. Al fin y al cabo, aquella era otra forma de ser poeta y de escribir las páginas más escogidas del libro de la vida (64). Un ideal en el que se funden el Stewart Granger que encarna a Allan Quatermain y el Humphrey Bogart que encarna a Philip Marlowe. Un ideal que encarna a la perfección Indiana Jones, de quien enseguida hablaremos.

Durante años, todos sus mitos cinematográficos van dando forma a una figura quimérica que disfruta la forma de vida que Gregorio ansía, justamente la opuesta a la que el destino le ha deparado:

La sugestión de su propia imagen ideal, donde se veía con traje de explorador, un látigo en la mano y una pistola en la cintura, era tan fuerte y verosímil, que no se paraba a preguntarse por la viabilidad de sus planes, y le preocupaban más las mordeduras de las serpientes venenosas que su escasa aptitud para las matemáticas (64).

Cualquier persona nacida en los 60, por escasa que sea su afición al cine, identifica el látigo y el revólver con Indiana Jones. *Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark* se estrenó en 1981. En este icono convergen, como en Faroni, la intelectualidad del profesor universitario con el arrojo del aventurero, la erudicción con el atractivo físico, la sabiduría del arqueólogo con la destreza del tipo capaz de escapar de cualquier peligro, el profesional de la cultura con el adicto al riesgo. Sin embargo, convencidos de que, por razones de cronología, tal figura no encajaba ni con la experiencia de Gregorio ni con la de Landero, que nutrió su imaginario cinematográfico con antelación, decidimos preguntar al autor, que nos respondió por correo electrónico, fechado el 12 de octubre de 2014, lo siguiente: “[En el modelo del aventurero con látigo y revólver influyen] películas de mi imaginario adolescente: desde luego Indiana Jones no; ni sabía que existía cuando escribí *Juegos*; pero sí *Las minas del rey Salomón*, Gable en *Mogambo*, Heston en *Cuando ruge la marabunta...*”.

Aunque Indiana Jones no influya directamente en Landero, los seriales de los años 30 y 40 en los que se inspira el personaje ya habían extendido este modelo en las mentes de los espectadores y de quienes convertían tales iconos en cine. En la misma línea, el cómic *Jungle Jim* inspiró nada menos que 16 películas protagonizadas por Johnny Weissmuller en las que el héroe, Bruce Edwards, es un aventurero que pretende encontrar un tesoro. En la primera de ellas (*Jungle Jim*, William Berke) el papel intelectual lo asume la doctora Baker, que se interna en la selva para encontrar una droga que pueda combatir la poliomielitis.

Frente a este modelo fuertemente idealizado, la realidad que ofrecen al joven Gregorio los espejos deformantes del barrio podría desmoralizarlo: “Había engordado, y el último estirón le dejó una estatura media y una expresión cualquiera, donde apenas eran ya reconocibles los rescoldos de su antiguo relumbré de poeta” (65). Sin embargo Gregorio se esfuerza por encontrar un consuelo rastreando los rasgos de los tipos duros del cine negro:

Pero a cambio, pensaba, buscándose en los espejos los mejores efectos, había adquirido un aire impenetrable, de hombre curtido por los azotes de la vida. Y era más fuerte, y de empaque más seguro, y sin el aspecto de estupor de otros años, que parecía un perro con pulgas medroso ante un paso de agua, y más elegante y más mundano; y aunque -reconocía sin apuro- no era guapo ni llamativo de envoltura, así y todo el perfil tenía la seducción del hielo, y en los ojos había asomadas burlonas que también sabrían ser dulces cuando lo requiriese la ocasión (65).

Como con Clark Kent o Peter Parker, nadie puede en el entorno de Gregorio imaginarse quién es él en el segundo mundo, en el mundo de la fantasía y el carnaval: “En la oficina -donde tras cinco años de botones había ascendido a auxiliar administrativo-, trabajaba con tan pacífica diligencia, que nadie hubiese adivinado en él a un poeta y a un futuro técnico en la selva” (65).

Para Landero y para Gregorio el cine es una fiesta, una pasión y un punto de referencia. Por eso éste guarda fetiches que le permiten seguir saboreando la experiencia mucho tiempo después de abandonar la sala: “Cuando el cansancio le impedía seguir, repasaba 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” (65).

El cine de aventuras y sus componentes sirven para marcar la enorme distancia que separa el mundo de los sueños de Gregorio del mundo de los sueños de Angelina, por más que sus realidades se unan en matrimonio:

“Habló de las serpientes y del peligro de las arenas movedizas. Angelina sonrió comprensiva: también a ella le hubiera gustado vivir en el campo y cuidar de unas gallinas cluecas” (66). Ese *también* marca un tono de ironía tan agudo y sutil que en él reconocemos la marca de Landero.

Gregorio intenta conciliar con un beso los mundos de los sueños de ambos, pero sólo es capaz de unir, y mal, sus realidades, porque, mientras él transita por las calles oscuras de sus héroes negros, Angelina permanece eternamente sentada en un espacio doméstico diseñado para las costura, las oraciones y el ahorro:

Le hubiera gustado envolverla en una mirada de irresistible seducción, y luego raptarle la cintura y besarla en los labios con el mismo dominio varonil de sus héroes del cine. Pero ella cerró los ojos y no se dejó mirar, y escamoteó el talle cuando Gregorio le pasó un brazo por los hombros y le dijo: “Angelina”, “¿Qué?” “Mírame.” “¿Para qué?” “Para verte.” Angelina se volvió un poco y entonces él reunió valor para alcanzarla en la boca con un beso forzado y por sorpresa (66-67).

Artista en el arte de engañar y engañarse, Gregorio decide que el obstáculo que lo separa de su mundo de aventuras no son los libros, ni su carácter, ni su patética realidad, sino los ofidios: “Lo peor de la selva -decía Gregorio- son las serpientes venenosas. Si no me voy, es por las serpientes. Hay una pequeña, de colores, la coral, que te mata en diez segundos. Y la mamba dicen que si te pica no llegas a dar más de siete pasos” (72). Cuando le pregunta a su amada si se iría a la selva ella responde que, donde está, está bien; cuando le pregunta si se iría allí por amor responde que no sabe. Para ella la existencia del amor queda probada por el hecho de que la gente se case. Un amor siempre limitado a los confines de su peculiar concepto del matrimonio.

Gregorio sigue intentando deslumbrarla con su locuacidad, a la que ella parece inmune y opone su callado conformismo. Le cuenta que hay plantas carnívoras que pueden devorar una vaca de un bocado, pulpos mayores que una habitación, arañas como ratas, alacranes de treinta centímetros, un sapo que con una gota de veneno puede matar al millón de habitantes de una ciudad. Pura cultura cinematográfica. Le cuenta que en Alaska llegan a los 80° bajo cero y que le gustaría ir al Polo Norte en trineo (73).

Angelina escucha, como quien paga el impuesto necesario para poder montar su negocio, que es el matrimonio. Gregorio paga con la vida y con sus aspiraciones a quien escucha, a quien le ofrece una paz soporífera siempre que acepte sumergirse a cambio “en una tarde interminable” (73), en la que aprende

a renunciar a sus sueños juveniles a trueque del misterio de una monotonía, de una modorra y de una paz que tal vez constituyan el secreto de la felicidad o tal vez no.

Gregorio se somete a una cura de olvido y va dejando atrás la habanera, la contraseña para huir a su isleta, el nombre de la isleta y el del perro de Alicia. Muertos los recuerdos mueren los anhelos. Muertos los anhelos desaparece el héroe de la película de aventuras. Y así Gregorio puede zambullirse en el letargo vetustense de Angelina y su madre.

Este sopor perdura hasta la llegada de Gil a su vida, aunque se tambalea con el paso fugaz de Elicio por ella. A petición del químico del páramo, que ansía la información con voracidad, construirá los paisajes ideales para una nueva versión de *King Solomon's Mines* (Bennett y Marton):

Allá por enero se inventó una guerra, la "Guerra de las Grandes Minas", entre dos países imaginarios, a los que llamó Tamarca y Suilán. Dio nombre a los caudillos (el general Bantuka y su antagonista, el sanguinario mariscal Fusio, que era calvo y macizo y con monóculo de oro), a los accidentes geográficos, a las batallas y a los pactos. Situó el teatro de operaciones en la selva, en torno a unas minas de diamantes, y todas las noches -pues la invención era sincera y cronológica- se dormía siguiendo el curso de las hostilidades. Tomó partido por Tamarca, pero durante tres meses la victoria estuvo indecisa (103).

La experiencia del mundo que tiene Gil es muy limitada. No puede descubrir las virtudes del campo, porque allí vive infeliz, y ha idealizado tanto la ciudad que ha quedado incapacitado para comprenderla. Por supuesto, tampoco está familiarizado con el héroe del género negro, ni con el de la película de aventuras. No olvidemos que su ídolo no es Sam Spade ni Victor Marswell (*Mogambo*, John Ford), sino Thomas Alba Edison, así que no imagina a Faroni con gabardina ni gafas de sol, sino con esta apariencia: "Un hombre moderno, culto, joven, idealista, y que consigue siempre lo que quiere. En una palabra: un triunfador" (111). Como vemos, su modelo y sus aspiraciones aparecen determinadas por su idealización de lo urbano. Será Faroni quien lo guíe en el sendero que lo llevará a descubrir el encanto del género negro y de las películas de aventuras.

Antes de iniciar a Gil en los secretos de la gabardina, el sombrero y las gafas de sol, Gregorio se presenta como un héroe intelectual y aventurero:

Bueno, si tanto se empeña en que yo tenga estudios, digamos, por ejemplo, que soy... ingeniero -y le pareció tan escandaloso que siguió hablando, intentando tapar una mentira con otra. Dijo que tenía una oferta

para marcharse a la selva a construir puentes y caminos, enumeró y describió serpientes venenosas y flores carnívoras y al final bajó la voz para asegurar que no se iría por el momento, pues su verdadera vocación, su auténtico secreto (ya que Gil estaba decidido a descubrirle todos los secretos) era otro (111-112).

No tiene que insistir mucho Gil para que Gregorio le desvele que su irreveleable secreto es que él es poeta. Ya se ha hecho con todos los atributos que exigían los sueños de Gil (un poco más adelante, en la página 113, admitirá que también anda envuelto en política). Ahora sumará, tirando del género negro y del aventurero, los que exigen los suyos y, para mayor triunfo de la parodia, usará esos modelos antiguos con el fin de convertirse en el hombre moderno con el que sueña Gil (114), como si fueran contemporáneos. Un prodigio que sólo podría obrarse ante alguien que nada conoce de la verdadera modernidad.

La influencia del séptimo arte, tomada de las pantallas de barrio en las sesiones dobles, y de la literatura, tomada del ámbito de la educación secundaria, y por tanto no erudito en ninguno de los dos casos, hace que Gregorio, en la autoentrevista que se traba con el diálogo con Angelina, recurra a Espronceda, a Rubén Darío y al cine aventurero, en la línea de *Around the World in Eighty Days* (Michael Anderson) o *Five Weeks in a Balloon* (Nathan Juran), para asegurar que le gustaría haber sido poeta, que su ciudad es “Stambul”, que su color es el azul y que sus proyectos futuros son “dar la vuelta al mundo, montar en globo, bajar a las profundidades submarinas, visitar en Roma a algún pariente ilustre...” (119).

Dados sus incontables méritos, no resulta sorprendente que Faroni, durante su visita a Estados Unidos, reciba una oferta “para protagonizar una película sobre su vida, con una primera estrella de Hollywood en el papel de Marilín” (222).

En las conversaciones con Gil, Gregorio le desvela que siendo joven “había coleccionado tarjetas postales de los cinco continentes y leído un libro de aventuras cuyo título no recordaba, pero que le llenó el alma de incontenibles ímpetus de acción” (135). Se trata de una explicación muy oportuna, pues debemos insistir en el hecho de que en JET no aparece la influencia de un corpus de obras concretas, sino del reflejo que sobre el imaginario popular y sobre el landeriano han dejado los mitos y los lugares comunes del universo del celuloide y de la literatura, de procedencia culta o popular. Poco importa el título, porque lo que de verdad resulta decisivo son los sentimientos y la posibilidad de soñar que despierta.

Cuando Gregorio invente para Gil su infancia y adolescencia, volverá a recurrir a los tópicos que le ha brindado el cinematógrafo. Es el turno de las habituales aventuras náuticas, que tanto éxito han cosechado entre el público:

En cuanto a su infancia, había viajado desde muy pequeño. Debía de tener unos doce años cuando su padre, que mandaba un barco propio, lo enroló de grumete. Su padre era fuerte y alto, de barba rubia y ojos claros, y fumaba en una pipa de espuma de mar. Había navegado con él por el Caribe, por los mares del Norte y de la China, por las regiones boreales y por los grandes ríos de América, y en otoño subían en una lancha por el Sena y atracaban junto a Notre-Dame. Dieron dos veces la vuelta al mundo y en la última descubrieron una roca, a la que llamaron Despedida. En el Amazonas mataron cocodrilos con pistola, y al entrar en París izaban una bandera de piratas y alborotaban la ciudad con disparos de salva (138).

Originalísima, esa escena onírica, hilarante y disparatada de los piratas del Sena, que requiere mucha ignorancia o mucho atrevimiento.

Ahora la imaginación de Gregorio se asoma a aventuras como las que contemplamos en *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (Richard Fleischer), junto al cultísimo capitán Nemo:

Era además, su padre, un gran violinista. Gregorio lo recordaba tocando en cubierta, de pie, vestido de almirante y oscilando en la brisa de su propia música. Y también era buzo, y en una de las inmersiones descubrieron intacta lo que acaso fuese una de las ciudades de la Atlántida, y entre otras cosas curiosas vieron un tiburón nadando a sus anchas en el salón del trono de un palacio, a una serpiente marina saliendo de una casa de baños y a una ballena que había quedado cautiva en una catedral (138).

Toda aventura esconde un riesgo innegable para quien no sea el protagonista de la película, y de todos es bien sabido cuán arriesgado resulta a veces figurar a su lado, de modo que su padre “bajó a la ciudad submarina y no volvió más” (138). Por no mencionar que a su tío cardenal vino el diablo en persona a tentarlo con tres libros mágicos (138).

De nuevo el cine de aventuras facilita a Gregorio los mimbres para urdir el argumento de su primera obra. A las aventuras marítimas sugeridas por el título se añaden las alusiones al dictador de república bananera, que en este caso, por desgracia, provienen de su propia experiencia, sin olvidar la influencia de producciones como *Brute Force* (Jules Dassin), que supone una crítica de los totalitarismos y los regímenes autoritarios en la figura del capitán Munsey y su cruel forma de manejar Westgate Prison. No debemos olvidarnos, en la misma

línea, de *Mutiny on the Bounty*, una de las películas favoritas de Landero percibida de la parodia de Espronceda:

Se titulaba El estudiante de los mares, y elogiaba en él la vida bohemia y el navegar sin leyes ni amos, sin más religión que la libertad y sin otra patria que el mundo. Pero al parecer el libro llegó a manos del Gobierno, y se decía que el propio General lo había repudiado en público y lo mandó prohibir. Dicen que dijo: "A ese Olías habrá que atarlo corto" (140).

Un poco más allá la creatividad de Gregorio se abre a otras variantes del género: "Gregorio había imaginado aquella época de su pasado ficticio como una sucesión de riesgos y aventuras galantes, al modo de ciertas películas de espadachines y truhanes que había admirado en su juventud" (140).

Ahora la fantasía evoca el espacio que muestran las *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger, *La Bohème* de Puccini o *La vie de bohème* de Marcel L'Herbier:

En París concluyó estudios en la universidad y se dio a conocer en los cafés, en las aulas, en las bibliotecas. Sostuvo una célebre porfía con un filósofo internacional y un tormentoso idilio con una muchacha con boina que estudiaba piano. Su espíritu bohemio y rebelde le llevó a ejercer de músico de cabaret, gacetillero, corredor de motos y mero vagabundo. Repartió su vida entre la acción y el arte. Podía decir, como poeta, que bebió el agua de todos los ríos y ninguna era más dulce que otra (140).

Tras su paréntesis parisino Faroni no dudó en lanzarse a una aventura que aunaba lo científico, lo estético y lo arriesgado: "Participó por ejemplo en una expedición científica a las zonas árticas y fue profesor de Estética en una escuela americana" (140). Más tarde ejerció como revolucionario, para poner en práctica sus ideales de "fraternidad universal" (141). Todo ello lo condenó a la clandestinidad, tan propia de la novela negra y de algunos héroes de película de aventura, como Robin Hood (*The adventures of Robin Hoos*, Michael Curtis y William Keighley, 1938).

La comedia romántica aparece de la mano de la mártir en vida, la madre, que recuerda así las gentilezas de su galán: "Cantó una romanza con las manos juntas en el corazón, y al final yo salí y le tiré una orquídea que él se llevó a los labios, mientras los músicos tocaban detrás un vals y se movían como las olas" (156).

Cuando Gregorio vuelve de la tertulia y comienza a diseñar los argumentos de las obras que ha escrito Faroni, recurre a todos los tópicos del cine de

aventuras. La cita es larga, pero su importancia queda de manifiesto por el hecho de que Landero decidiese ofrecernos el argumento de la novela ficticia con tanto detalle, en lugar de despacharlo con un mero resumen. Sólo de este modo puede comprobarse el peso de la parodia en los elementos aventureros de *Vidas salvajes*, que ya desde el título alude a *Call of the Wild* (William A. Welman), tanto a la película como a la narración de Jack London que le da origen.

Juventud, intelectualidad, compromiso político y afán de aventura cumplen con los anhelos del héroe urbano de Gil y del héroe romántico de Gregorio: “La primera novela, titulada *Vidas salvajes*, contaba la historia de Marcos, joven intelectual que, perseguido por la justicia por razones políticas, se embarca para Alaska, donde se hace trampero” (186). A continuación se parodia el fácil espacio de lo exótico, salvaje y amenazador, dominado por la valía de un hombre singular: “Allí vive en una cabaña de troncos, comiendo renos y salmón. Todos los años baja a un poblado con una ristra de pieles y compra café, sal, azúcar, municiones y whisky” (186).

Paradójicamente, al acercarse al cine de aventuras se ha aproximado aún más al modelo de héroe del género negro, ya que se ha cumplido en él la maldición existencialista que los persigue y les concede la libertad a cambio de la soledad: “man stands alone, alienated from any social or intellectual order, and is therefore totally self-dependent” (Porfirio 85).

Su indumentaria, que cobra en nuestra novela tanta importancia como el nombre, es la mejor carta de visita de su carácter: “Viste una piel de oso; es alto, serio, huraño” (186). Se trata de un héroe misterioso, que despierta la admiración ajena, como muestra su duro pseudónimo, escogido por quienes lo rodean: “Nadie conoce su verdadero nombre y le llaman Acero” (186).

Ahora aparece la acción, en mitad del paisaje *ad hoc*: “Descubierto por la policía, una noche de luna llena escapa en su trineo perseguido de cerca por una manada de lobos”. En su huida, el protagonista nos demuestra que del mismo modo que dominó los hielos puede dominar ahora los misterios del mar, la jungla y los peligros del ecuador: “Alcanza la costa y se embarca de polizón hacia el Amazonas. Vive en la selva” (186). Como cualquier héroe que se precie, su afán aventurero lo convierte en diana para todo tipo de peligros, que siempre desafía y vence: “Un día le pica una serpiente coral y convalece en la choza de una familia de salvajes” (186).

Su concepción romántica le impide ser risueño y hablador, y bajo su silencio se esconde una profunda vida íntima y tal vez una pena oculta: “Los salvajes le llaman Mainú, que en su lengua quiere decir «el que nunca sonrío»”

(186). El héroe sufre en silencio y contiene su dolor, como corresponde al detective con el que tanto le gusta identificarse a Gregorio y a otros héroes del género negro: “By keeping emotional involvement to a minimum, the detective gains a degree of power over others but pays the price in terms of loneliness” (Porfirio 85).

Su heroicidad y su capacidad para resolver situaciones vitales (más bien casi mortales), especialmente si, por casualidad, se ve envuelta en ellas una mujer hermosa, no admite límites: “Conoce un día a una mujer de extraordinaria belleza, a quien salva la vida de un único balazo cuando una anaconda se disponía a engullirla” (186).

Naturalmente, frente a la vida interior del protagonista, rica y oscura, la mujer, muy alejada de los prototipos del cine negro y más cercana a otros bien desarrollados por Hollywood, tiene que aportar un aspecto más glamuroso, en una línea que nos recuerda el ambiente que rodea la escena en la que Faroni seduce a Marilín con un columpio de por medio: “La mujer se llama Vicky y es hija de un americano multimillonario, rey del automóvil. Había venido en viaje de placer y el avión se había estrellado en plena selva, sobreviviendo sólo ella” (186). Ya tenemos una Jane para nuestro Tarzán.

A continuación llega lo que no sorprenderá a ningún espectador, por lo que el guionista se limita a enunciarlo, sin que precise de explicación adicional o de otras circunstancias concurrentes: “Se enamoran” (186). Ese laconismo da al boceto de novela un carácter cómico y evidencia su naturaleza de *romance*, no de *novel*: alcanzar el amor, un propósito que resulta casi imposible en la vida real, no supone el menor esfuerzo en este género, por lo que no merece la pena malgastar una palabra de más para sugerir cómo se piensa desarrollar el proceso. Los enamorados construyen su propio *locus amoenus*, que no les viene regalado por la naturaleza, sino ganado a fuerza de mérito, como ocurre en la prolífica saga inaugurada por *Tarzan, the Ape Man*¹ (Van Dyke, 1932): “Se hacen una casa en un árbol” (186). Las escenas eróticas aparecen despachadas con la concisión que impone la censura cinematográfica a ambos lados del Atlántico, llámese franquismo, llámese código Hays, a la que ya están acostumbrados los espectadores: “Noches de amor” (186). Tras el romance, de nuevo la acción, componentes medidos para satisfacer las exigencias de todos los públi-

¹ Son muchas las adaptaciones al cine de la novela protagonizada por Tarzán desde la primera, de Scott Sidney (1918), pero es ésta la que se convierte en un icono para las generaciones posteriores.

cos congregados en la sala: “Pero la policía encuentra el rastro y han de huir en una canoa río abajo, acosados por los caimanes” (186).

Como toda parodia, el argumento de *Vidas Salvajes* tiende a la hipérbole, al tiempo que a agotar los recursos del género por pura acumulación, hasta reducirlos al absurdo, de modo que, si ya habíamos disfrutado de los hielos y las junglas, parece de justicia que ahora se nos ofrezca el mar y la isla desierta, también de larga tradición cinematográfica: “Salen a mar abierto y un mes navegan a la deriva, hasta que llegan a un islote desierto. En una cueva pasan el invierno, comiendo peces y frutas silvestres” (186). Nos faltaba, cómo no, el espacio de una ciudad exótica: “Los recoge un barco con rumbo a Nueva York” (186).

Las emociones se manifiestan con la brevísima precisión de las acotaciones, y no se precisa aclaración alguna, porque nos estamos refiriendo a lugares comunes, a escenas mil veces vistas en películas que se distinguen entre sí apenas por el título: “Alegría del padre americano” (186). Gregorio está pensando en una película, más que en un libro, porque aquéllas son para él más familiares que éstos, y se limita a ponerle título a una secuencia.

Ahora son precisos nuevos nombres, tanto para mantener el anonimato como para que los héroes puedan asumir sus nuevos caminos vitales urbanos: “Marcos, que se ha cambiado el nombre en Luck Turner, es nombrado director de una fábrica de automóviles” (186). Parece obvio que todo un director de una fábrica de automóviles americanos necesita un apelativo que no suene a sujeto natural de Albacete o de Carabanchel. La parodia hace que el tipo duro no pueda evitar la exhibición cómica de su amor: “Uno de los modelos es bautizado Vickytur, y lleva por enseña un corazón” (186). Ahora nos hallamos en el terreno de la comedia romántica.

Un poco más de necesaria acción enseguida. La autoridad desempeña el papel de los malvados y queda reservado para el fugitivo la bondad, el heroísmo y la habilidad en todos los ámbitos: “Pero de nuevo irrumpe la policía. Hay un tiroteo y una persecución automovilística” (186). Hemos pasado del género de aventuras al negro con un sencillo truco de prestidigitación.

Constituye un tópico que el héroe se vea obligado a pagar un caro precio de soledad por la osadía: “Marcos huye y alcanza el islote. Allí vive solo, triste, mirando siempre al horizonte” (186). Pero sus avatares se ven recompensados, para mayor gloria de su nombre y para disfrute de los espectadores: “Un día aparece una lancha. Es Vicky que, renunciando a la civilización, ha decidido reunirse con Luck. Corriendo uno hacia otro por la playa, abrazándose final-

mente, con la rugiente tempestad al fondo, concluye el relato” (186). Sólo nos falta una nota que indique “Fundido en negro” o “The end” mientras desfilan entre música atronadora los títulos de crédito.

Hasta aquí se nos ha ofrecido el argumento, que tanto da para una película como para un ejemplar de *pulp fiction*.

Aunque muy influido por el cine, Gregorio se propone elaborar una novela, de modo que para hacernos una idea de su modalización necesitamos un fragmento que nos muestre el estilo. El que se conserva resulta suficientemente ilustrativo:

La noche se extendía silenciosa por la infinita noche del Ártico. Brillaban las estrellas en la inmensidad pura y azul, y el profundo rumor del bosque llenaba el alma de misterio, terror y dulzura. En la soledad de una cabaña de troncos, a la luz de la lumbre, un joven de perfil duro y melancólico leía tristemente un libro de Platón. En su cara impasible se dibujaba el signo de un destino único y fatal. Lejos, aullaban los lobos, y el termómetro marcaba en el exterior ochenta grados bajo cero. Pero dentro, el alma del joven se consumía en el fuego del conocimiento, de la nostalgia y del dolor (186-187).

Entre los tópicos señalados, ya no llama la atención, por repetida, la mezcla entre el prototipo del intelectual y del aventurero que tanto fascina a Gregorio y que tan relacionada se encuentra con los arqueólogos, estudiosos y exploradores adinerados de finales del XIX y principios del XX, que aprovechaban sus fortunas para entregarse a su pasión por el conocimiento, la sabiduría y la peripecia. Los que aparecen encarnados e idealizados en el personaje de Indiana Jones.

A la colección de lugares comunes se le suma un estilo pomposo, de un romanticismo burdo. Ya sospechábamos que bajo el silencio de nuestro héroe se escondía la nostalgia, el dolor y la rebelión contra el destino aciago y proceloso. Ahora nuestras sospechas quedan confirmadas: se trata de un ser infausto.

Dejamos a Luck Turner para volver a Faroni: los objetos que ejercen de testigos de su infancia también aparecen marcados por la aventura científica y artística: “un jipijapa de fantasía, la brújula que utilizó la expedición del Ártico, la copa que le entregó un rey en el Certamen Lírico de París” (205).

Cuando Gregorio confía a Hemingway la elaboración del prólogo a sus *Versos completos de la vida artística*, encontramos de nuevo el recurso a los tópicos más manidos del cine de aventuras, al que se añade el toque intelectual

que compense el doloroso complejo de inferioridad que arrastra el oficinista. Nos hallamos ante una versión poco actualizada de los mitos que refleja *Lawrence of Arabia* (*David Lean*). En cualquier momento sentimos que aparecerá entre las páginas Peter O'Toole. Qué mejor modelo de héroe enigmático, conflictivo y genial que el mítico T. E. Lawrence:

Habló de un hotel en Bagdad, el Hotel de la Media Luna, de dos vasos de whisky, de una noche de junio, de una porfía sobre Platón, de una súbita revuelta armada y de cómo Hemingway y Faroni huyen en un camello a través del desierto. Seis días vagaron los fugitivos por el arenal, acechados por la sed y los espejismos. Al séptimo alcanzaron un oasis y compartieron un ramo de dátiles y un tasajo de cabra (208-209).

Cuando Gregorio se hace las fotografías que ilustrarán su libro de poemas comprobamos de nuevo la abigarrada mezcla entre los distintos tipos de héroes sobre los que se cimenta Faroni. Desde luego, tenemos los atributos del héroe del cine negro, explícitamente declarados:

Posó de medio cuerpo y de perfil, enmascarado por el sombrero bajo, las solapas y las gafas de sol, con un cigarrillo humeante en los labios y finalmente envuelto, por la técnica y el retocado, en una luz vaporosa que difuminaba los contornos y le daba un aire de actor de cine negro. Aquél era el héroe que había soñado ser en su adolescencia (211).

Aparece también el modelo de protagonista romántico, inspirado en los clásicos decimonónicos, de nuevo declarado explícitamente: “Examinó la expresión enigmática, sin fecha ni lugar, el dominio secreto de las pasiones y el porte privilegiadamente melancólico, y reconoció sin error al poeta romántico inglés que un siglo más tarde, después de sufrir la mutación que exigen las modas y los tiempos, seguía mirando fascinado el mismo punto remoto del vacío” (211).

Y basta que Gregorio descubra unos decorados adecuados para que le pida al fotógrafo que lo retrate con los atributos correspondientes al héroe viajero de la novela de aventuras, sin renunciar a su gabardina, sin la que parece sentirse desnudo, lo que acentúa aún más el resultado paródico de las imágenes:

Entre otros, había un telón blanco, la silueta de un barco, una arquería moruna y una selva. En todas se sobrepuso de perfil y medio cuerpo, y ordenó matar el fondo para que no se advirtiera el artificio. El fotógrafo le ofreció vestidos apropiados. Aceptó un gorro de piel de castor para el telón

blanco, un casco de explorador y un fusil para la selva y una gorra de capitán para el barco, pero no renunció a la gabardina, y sólo en la última toma se deslazó el pañuelo y, con ayuda de un ventilador, lo dejó flotar sobre un horizonte tropical de palmeras. Ya en casa, fue escribiendo al pie de cada foto: Faroni en el Ártico, Faroni en la selva amazónica, Faroni en Bagdad, Faroni en los mares del Sur (211).

De extrema utilidad debió de resultarle la gabardina a Faroni en el Ártico, en la selva amazónica y en los mares del Sur, a la par que debió de convertirse en un atributo fundamental para que el personaje se mimetizara con el medio con total discreción.

De nuevo acuden a perturbarlo los escrúpulos de verosimilitud, pero en esta ocasión las pruebas son tan patentes (el libro existe, las fotografías existen, Faroni existe, la devoción de Gil existe) que consigue atrincherarse en su fantasía y resistir: “Se vio tan ilusorio, y al mismo tiempo tan milagrosamente real, que no supo si sentirse humillado o enaltecido por un equívoco donde los riesgos se mezclaban con las ventajas hasta confundirse en ellas por completo” (211-212). Cuando Angelina cuestione su comportamiento, e incluso su estado mental, Gregorio se defenderá usando los prólogos del *Quijote* y amparándose en que su invención “Es como en el cine. [...] El arte es todo mentira, como en el cine” (214).

En general, Gregorio distingue bien entre el mundo de Faroni y el suyo, pero en ocasiones su estado de ánimo lo lleva a la confusión. El resentimiento contra Angelina le hace exclamar que tenía que haberle dado a elegir entre su madre y la costura, entre la selva y él, pero de inmediato comprende que ni siquiera a sus ojos parece convincente la mentira (228).

A otro género se remite Gregorio para planear su campaña contra Gil. Como un nuevo Charlton Heston en *El Cid* (Anthony Mann), aunque sin Sofía Loren, Faroni se dispone a enfrentarse al invasor en sus “*Guerras de la Patria*” hasta conseguir “la reconquista de los solares patrios” (247). De nuevo, como de costumbre, a la influencia cinematográfica se le suman los sólidos cimientos de la educación escolar básica y la formación del espíritu nacional propia del franquismo.

Como escribimos, la influencia del cine en Landero proviene de sus manifestaciones más populares, y la parodia queda abierta a todos los géneros. En su afán de pintarle a Gil la ciudad de los prodigios, Gregorio recurre a sus referentes de la ciencia ficción y le cuenta que los científicos trabajan en una máquina para vestirse en la que “uno se metía en cueros por una parte y salía

por la otra ataviado según la edad, la moda, la forma de ser y la estación” (120), que había libros luminosos para leer a oscuras y que pretendían “dotar a las estatuas de una maquinaria interior que las pusiera en movimiento, de modo que el general galopase en su caballo y blandiera el sable, el orador perorase acompasando las manos, el escritor escribiese y el pensador moviera la cabeza al tiempo que se mesaba la frente” (120). Si le restamos la evidente parodia nos queda la misma fascinación por el progreso y el ingenio humano que encontramos en *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*.

Landro aprovecha la ignorancia de Gregorio para agudizar la parodia. Lo que éste imagina como un futuro ideal para la ciudad de Gil es un conjunto de disparates trasnochados, puesto que el avance de la ciencia ha decidido que las expectativas se dirijan en muy distintas direcciones: pocas parecen coincidir con los tópicos que él explota, salvo la de los libros luminosos, hoy lograda de sobra. Sólo alguien totalmente desvinculado del mundo de la ciencia podría concebir sueños tan disparatados.

La presencia de la ciencia ficción es continua, por la naturaleza de la fabulación. Más adelante Gil pregunta si el amor podría transformarse en energía y entre los dos llegan a una conclusión afirmativa: “que acaso en el futuro un avión consiguiese volar sin combustible, con sólo una pareja de auténticos enamorados a bordo, o que con una mirada de ternura se encendiese una luz” (126). No: Julio Verne no hubiera soportado un trote tan largo de la imaginación, ni una contaminación tan excesiva de la comedia romántica.

Desde Estados Unidos, Faroni envía a Dacio unas postales en las que “describía paisajes y costumbres, hablaba de máquinas prodigiosas que descubrían las mentiras y traducían el lenguaje secreto de las flores, de luces y puertas que obedecían a la palabra y de automóviles que se gobernaban con la mente” (222). Aquí sí tenemos ciertos ejemplos del verdadero avance del conocimiento, si exceptuamos la cómica introducción del lenguaje vegetal. El polígrafo ya existía en 1938, aunque su funcionamiento y su validez siguen constituyendo objeto de discusión. Los coches autodirigidos, si bien no se gobiernan con la mente, sino por medio de un sistema informático, circulan por las carreteras estadounidenses. Como en su día Verne, Gregorio está anticipando algunos de los milagros que, pasadas dos décadas, ya pueden obtenerse mediante una conexión *bluetooth* en cualquier automóvil de gama media y que posiblemente Landero no podía prever cuando escribió JET: una mera instrucción formulada con la voz y suena la música, se activa el teléfono, se programa el navegador por satélite o se acciona el aire acondicionado.

La parodia del cine bélico nos llega por la imagen de Paquita luchando contra los gérmenes en la pensión de doña Gloria: “¡Zafarrancho de combate! ¡Guerra a los microbios! ¡A mí la Legión!” (269). La aguerrida limpiadora también invoca a la aviación. El burlón narrador nos dice de ella que “Parecía un recluta vestido de corista” (270).

Al modelo guerrero, Faroni opone el detectivesco, así que, para hablar con ella, se recuesta en la pared y pone “en la voz un nublado de gravedad” (270). Le cuenta que el robo de sus documentos está siendo investigado, detalle tomado sin duda de las películas, puesto que de todos es sabido que la policía no dedica su tiempo a investigar el hurto de la cartera de un particular, sino que el trámite pasa por recibir unos papeles provisionales mientras se preparan los nuevos. Para sumergirse en el papel, Gregorio se ayuda de la liturgia del cigarro: “Gregorio encendió tabaco, se embolsó el mechero con un molinete y apartó la cabeza para expulsar el humo” (270).

En su afán de desterrar a Gil de la ciudad, Gregorio, cuyo viaje más lejano se limitó a alcanzar la costa patria, recurrirá una y otra vez a los elementos de los países exóticos que sólo conoce a través de las películas de aventuras:

Gregorio apeló al Comité (alguno de cuyos miembros ya comenzaba a maldecir a Gil y a llamarle el judas del progreso), a las desventuras de Marilín, a los miasmas del Ganges, a los tigres de los cañaverales, a las mordeduras de las cobras y al futuro incierto de un país que, tras la desbandada de sus mejores hombres, se debatía entre la esclavitud, el desaliento y la ignorancia (298).

La confusión entre los géneros en JET se manifiesta de continuo, incluso para adornar la persecución de Gregorio por la ciudad, tras los pasos de Gil, en sí misma tan apegada al *film noir*. Ahora Gregorio regresa al mundo de su conciencia y sus ensueños y en él aparece un robot con un ramo de rosas, extraído de la ciencia ficción, que pronuncia un breve discurso de homenaje para Gil (259). A continuación se cede el paso a la película de aventuras:

Otra vez entre aplausos, se vio salir con Gil a la calle, donde un globo esperaba. Montaron en la cesta y ascendieron entre vítores, músicas, pañuelos y cohetes. Iban despeinados entre jirones de nubes, con gafas de aviadores, y abajo la ciudad se extendía iluminada e infinita. “Ahí tienes, a tus pies, la ciudad de tus sueños. Mira el río y las pirámides, abre bien los ojos y mira todo bien, querido Dacio, porque ahora estás en la primera fila del gran espectáculo del siglo” (259).

Resulta imposible no relacionar la escena con *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza, publicada en 1986, cuyo protagonista, Onofre Bouvila, tras convertirse en un jefe de la mafia barcelonesa, sobrevuela la ciudad en su máquina voladora junto a María Belltall. Otro vínculo más entre el género negro y el aventurero.

Olías llama a Gil desde una cabina de la ciudad que comparten, a su pesar, pero afirma estar en “Chitaldurga, un pueblo de la India” (307). Ignoramos si se trata de casualidad o de voluntad del autor de disimular el topónimo, pero, aunque tal lugar no aparece en los mapas, sí existe en la India el distrito de Chitradurga. Capaz de convertir la fantasía en realidad y la realidad en fantasía, Gregorio le cuenta que está disfrazado de repartidor de ultramarinos y que tiene a su lado un carrito de víveres.

La mente de Gregorio está invadida de fantasías aventureras. Tarzán y los trotamundos selváticos le prestan una imagen cuando piensa que el empleo que se oferta en las Arrocerías Peninsulares se le ofrece como si el destino “le tendiese desde el futuro un puente de lianas” (299).

Olías le ruega a Gil que se marche del país y lo intenta convencer de que el mundo es enorme y su destino lo espera en cualquier parte: “no merece la pena serle fiel a un río o a una casa” (308). Para persuadirlo, le anticipa la colosal acogida que recibirá a su vuelta por parte de los contertulios, lo mucho que supondrá el viaje para su formación y las enormes ventajas de trabajar tocando el laúd o de marinero (310).

Cuando Gregorio decide darse por vencido en su lucha contra Gil, volverá a recurrir a las películas de aventuras para buscar una imagen que lo consuele y aporte un tinte de grandeza a su inanidad: “«Decidido, mañana consumaré el fracaso general de mi vida», se dijo, y se imaginó con uniforme de general vencido, sucio de sangre y polvo, bajo el mismo árbol centenario que cobijó sus citas con Marilín, la espada por el suelo, trascendente y febril, como Hernán Cortés en la Noche Triste de Otumba” (316). El truco le funciona: “Y no le disgustó esa memorable imagen de sí mismo” (316).

Aunque don Isaías tiene como fuente principal para su lenguaje y su imaginación los textos bíblicos, no renuncia a los elementos cinematográficos, de nuevo tomados del cine de aventuras. La imagen del mono al hombro para significar a los mentirosos (343) supone una mezcla interesante: Tarzán lleva un mono al hombro, pero no miente; John Silver engaña a todo el mundo y suele aparecer en los grabados con Captain Flint al hombro. Cuando aborda el mundo árabe, sus pintorescas ideas nos traen el aroma de los clásicos de la gran

pantalla, como *Lawrence of Arabia*, *The Barbarian* (Sam Wood), o *The Thief of Bagdad* (Berger, Powell y Whelan):

Si tuviera una flauta y supiera tocarla, y tuviese edad para bailar, delante de ti danzaría al compás del minueto, y luego te invitaría a rivalizar en discreción. ¿No sería una hermosura? Seríamos árabes infiltrados en un jardín ajeno, emires disfrazados de propietarios de camellos, y siendo la noche clara, y nosotros jóvenes, nada nos impediría ser también sabios y gentiles (343).

Los personajes de Landero no se descubren a sí mismos a lo largo de la novela: se construyen a sí mismos en un proceso de acarreo de material continuo. Creemos que lo expuesto deja demostrada la poderosa influencia del cine de aventuras en este procedimiento constructivo en el que el héroe de este aún indefinido género fílmico se mezcla con el tipo *hard boiled*, el poeta bohemio y el ingeniero. Gregorio Olías emplea este modelo de héroe misterioso, profundo y seductor, que depende sólo de sí mismo y le impone al mundo sus reglas, para moldear su *alter ego*, Faroni, y escapar así de la vida de sórdida vulgaridad que ha engullido sus sueños. Estas películas, que no excluyen la presencia de otros géneros, como la comedia romántica, el histórico y la ciencia ficción, suponen la principal fuente de influencia de la cultura de masas sobre la obra de Landero. Como corresponde a su estilo, el género de aventuras aparece recreado a partir de la parodia carnavalesca, el simbolismo y la paradoja, de modo que el mundo en el que se desenvuelve el héroe viene determinado por la acumulación de tópicos y la hipérbole.

BIBLIOGRAFÍA

A. TEXTOS

BUENO, Gustavo: "Homo viator. El viaje y el camino", prólogo de *Caminos Reales de Asturias*, Oviedo, Pentalfa, 2000. Web. 12 oct. 2014. < <http://filosofia.org/aut/gbm/2000pisa.htm> >.

—: "El nuevo camino de Santiago", *El Basilisco: Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura*, núm 18, 1995, pp. 35-52.

—: "¿Qué es un aventurero", *El Catoblepas*, núm. 7, sept. 2002. Web. 12 oct. 2014. < <http://www.nodulo.org/ec/2002/n007p02.htm> >

FREIXAS, Ramón, y Joan BASSA: *El cine de Aventuras*, Madrid, Notorius, 2008.

LANDERO, Luis: *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 1989.

—: “Re: sin asunto”, mensaje para Alfonso Ruiz de Aguirre, 12 oct. 2014. Correo electrónico.

—: “Re: sin asunto”, mensaje para Alfonso Ruiz de Aguirre, 10 nov. 2014. Correo electrónico.

MENA, José Luis: *Las cien mejores películas del cine de aventuras*, Madrid, Cacitel, sin fecha.

MENDOZA, Eduardo: *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

PORFIRIO, Robert: “No Way Out: Existencial Motifs in the *Film Noir*”, *Film Noir Reader*, ed. Alain Silver y James Ursini, Nueva Jersey, Limelight, 2006.

B. PELÍCULAS

ALLEN, Irwin (dir.): *Five Weeks in a Balloon*, 20th Century Fox, 1962.

ANDERSON, Michael (dir.): *Around the World in 80 Days*, Warner Bros., 1956.

ANNAKIN, Ken (dir.): *Swiss Family Robinson*, Walt Disney, 1960.

BERGER, Ludwig ; POWELL, Michael y WHELAN, Tim (dirs.): *The Thief of Bagdad*, London, 1940.

BERKE, William (dir.): *Jungle Jim*, Esskay y Columbia, 1948.

BROOK, Peter (dir.): *Lord of the Flies*, Lord of the Flies, 1963.

BUÑUEL, Luis (dir.): *Aventuras de Robinson Crusoe*, Ultrafilm y Olmec, 1954.

CHAFFEY, Don (dir.): *One Million Years B. C.*, Hammer, 1966.

CURTIZ, Michael y KEIGHLEY, William (dirs.): *The Adventures of Robin Hood*, Warner Bros., 1938.

DASSIN, Jules (dir.): *Brute Force*, Universal International, 1947.

DEMILLE, Cecil B. (dir.): *The Greatest Show on Earth*, Paramount, 1952.

FLEISCHER, Richard (dir.): *20,000 Leagues Under the Sea*, Walt Disney, 1954.

- FORD, John (dir.): *Mogambo*, Metro Goldwyn Mayer, 1953.
- HASKIN, Byron (dir.): *The Naked Jungle*, Paramount, 1954.
- JOFFÉ, Roland (dir.): *The Mission*, Warner Bros., 1986.
- LEAN, David (dir.): *Lawrence of Arabia*, Columbia y Horizon, 1962.
- LUDWIG, Edward (dir.): *Swiss Family Robinson*, The Play's Thing, RKO y Astor, 1940.
- MANN, Anthony (dir.): *El Cid*, The Rank Organisation y Samuel Bronston, 1961.
- MARTON, Andrew y BENNETT, Compton (dirs.): *King Solomon's Mines*, Metro Goldwyn Mayer, 1950.
- MILESTONE, Lewis, dir.: *Mutiny on the Bounty*, Metro Goldwyn Mayer, 1962.
- PICHEL, Irving y Ernest B. SCHOEDSACK (dirs.): *The Most Dangerous Game*, RKO, 1932.
- SPIELBERG, Steven (dir.): *Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark*, Paramount, 1981.
- VAN DYKE, W. S., dir.: *Tarzan, the Ape Man*, Metro Goldwyn Mayer, 1932.
- WELLMAN, William A. (dir.): *Call of the Wild*, 20th Century, Danyl Zanuck y Released thru United Artists, 1935.
- WOOD, Sam (dir.): *The Barbarian*, Metro Goldwyn Mayer, 1933.

Arraigo e incertidumbre: relatos de jóvenes de la provincia de Badajoz*

MARIANO URRACO SOLANILLA
Profesor del Área de Sociología. UEx.
marianous@unex.es

MARTA IBÁÑEZ CARRASCO
Profesora del Área de Sociología. UAH.
marta.ibanez@uah.es

RESUMEN

Este artículo presenta algunos resultados preliminares de un trabajo de investigación sociológica más amplio, basado en la técnica cualitativa de las historias de vida, que se ha desarrollado con jóvenes (de entre 18 y 30 años) de distintos municipios de la provincia de Badajoz. Se ofrecen unas líneas interpretativas generales de sus relatos vitales, de los que se incluyen abundantes citas, en torno a distintos temas: sobre el arraigo que sienten con respecto a su tierra, sobre sus relaciones familiares, sobre sus propias definiciones identitarias y de carácter, o sobre sus visiones de futuro en un contexto de incertidumbre.

PALABRAS CLAVE: Juventud, Identidad, Autobiografía, Badajoz.

ABSTRACT

This paper presents some preliminary results of a broader sociological research, based on the qualitative technique of life stories. The study was developed with young people (aged between 18 and 30) from different municipalities of the province of Badajoz. Some general interpretative lines about their life stories are offered in this research. They are overwhelmed by abundant quotations gathered from different topics: the attachment they feel to their land, their family relationships, their own identity and character definitions, or their visions of the future in a context of uncertainty.

KEYWORDS: Youth, Identity, Autobiography, Badajoz.

* El trabajo de campo que se ha desarrollado para obtener los resultados que se presentan en este artículo ha sido posible gracias a una ayuda a la investigación concedida por la Diputación de Badajoz "Convocatoria de Subvenciones destinadas a tareas de investigación y estudios de interés provincial 2014 (BOP, 8 de julio de 2014)".

INTRODUCCIÓN

Mucho se ha escrito, en el ámbito de la Sociología, en torno al tránsito (crisis) de un modelo (sistema) de relaciones laborales que podríamos, por simplificar, caracterizar como “fordista” a un modelo desregulado y flexible, al que, en un exceso lingüístico, se ha denominado “postfordista”¹, y sobre los efectos que dicho tránsito (en ocasiones teñido del evolucionismo de la tradición sociológica más añeja, la que conecta con Tönnies, Durkheim y demás pioneros del análisis social en una época de profundas transformaciones a todos los niveles) ha tenido sobre las distintas facetas de la vida de los trabajadores. Este proceso de *postfordización* aparece entrelazado al propio proceso de globalización², que podríamos caracterizar, simplificando muchísimo, como una fase del proceso más general de expansión del capitalismo neoliberal en la que las fronteras espaciotemporales se difuminan y, cumpliendo la visión de Marx (tamizada con gran éxito por Bauman), todo lo sólido se desvanece en el aire, de tal manera que el factor trabajo se separa de los agentes trabajadores³, en una dinámica de deslocalización que genera una sociedad de “sálvese quien pueda” (Díaz-Salazar, 2003; Rodríguez y Ballesteros, 2013) en la que algunos analistas sociales (Rifkin, 2004; Antunes, 1999; Méda, 1998; Fukuyama, 2000; Offe, 1992...) han creído ver el final del trabajo (o el final de la sociedad del trabajo, que no es lo mismo). En esta doble crisis, de empleo y también de trabajo, el entramado institucional español (clave, como bien apunta Polavieja -2003-, para entender los efectos de los cambios económicos sobre cualquier sociedad) ha tendido a acentuar una distribución laboral heredada del peculiar (e incompleto, como señalan Moreno y Sarasa, 1993; o Recio, 1997) fordismo franquista, de tal manera que los jóvenes (como las mujeres, los inmigrantes, y los trabajadores de “edad avanzada”) se han constituido como los grupos “paganos” de las transformaciones acaecidas (hijos de la desregulación, hijos de la precariedad –López Calle y Castillo, 2004), quedando relegados a (y, en

¹ Véase, en ese sentido, el trabajo del profesor Alonso (1999, 2000 y 2007). Para un recorrido histórico detallado, recomendamos la lectura, también, del libro de Santamaría (2011), más allá de que es muy abundante la bibliografía sobre este tema (Santos y Serrano, 2006; Bilbao, 1999a y 1999b; por citar sólo dos ejemplos de autores paradigmáticos sobre esta temática).

² Se remite al lector interesado a la lectura de Moreno (2008) para una aclaración conceptual y una revisión histórica en torno a la denominada globalización.

³ Por emplear el título de Luttwak (2000), es como si los trabajadores estuvieran dentro de una turbina que, al girar cada vez a mayor velocidad, extrae de ellos su propia esencia, el trabajo.