



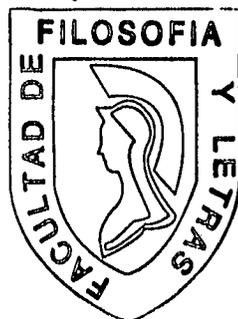
**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

Un estudio de la evolución del detective de la
novela negra a través de cuatro autores
norteamericanos

T E S I S
Que para optar al Grado de
MAESTRA EN LETRAS INGLESAS
p r e s e n t a

MARIA ASUNCION MARTINEZ RAMIREZ



DIRECTOR DE TESIS
MTRO. FEDERICO PATAN

MEXICO, D. F.

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



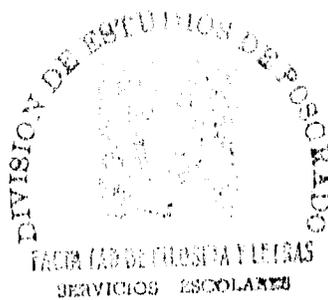
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Un estudio de la evolución del detective de la novela negra
a través de cuatro autores norteamericanos**



El presente estudio es una traducción de la obra de [illegible] publicada en [illegible] por [illegible]

**A mi esposo por su amor, apoyo y comprensión
... sin límites.**

**A mis hijos:
Jorge Alberto y Luis Enrique
por llenar mi vida de ilusión
y esperanza.**

Mi reconocimiento al

Mtro. Federico Patán

por su valiosa asesoría.

INDICE

INTRODUCCION	1
CAPITULO I	
El Mundo del Detective y su Estilo de Vida: Comentarios Acerca de los Orígenes y el Desarrollo de la Narrativa Detectivesca.	9
CAPITULO II	
Dashiell Hammett: La Creación de un Género.	32
CAPITULO III	
Raymond Chandler: La Creación de un Héroe	84
CAPITULO IV	
Ross Macdonald: La Creación de un Tema	115
CAPITULO V	
Sara Paretsky: La Novela Negra Feminista	153
CONCLUSIONES	212
BIBLIOGRAFIA	226

INTRODUCCION

It is just possible that the tensions in a novel of murder are the simplest and yet most complete pattern of the tensions in which we live in this generation.

Raymond Chandler
(Raymond Chandler Speaking)

Este estudio trata de la evolución y el desarrollo de cuatro detectives de novela negra en los Estados Unidos (tres hombres y una mujer). Sus características personales, su código ético y moral, su conducta y su contexto social son analizados y comparados entre sí, para poder establecer su desarrollo como personajes de género y, por lo tanto, determinar cuál es su papel en la sociedad en la que viven. Así pues, el detective, además de ser un elemento central en la narrativa detectivesca, busca afanosamente una "higher law"^{1/}, ese sentido de orden que se encuentra ausente de nuestra sociedad contemporánea. Dicho en palabras de Raymond Chandler: "He is the hero; he is everything".^{1/}

Ahora bien, el análisis comienza con un resumen de la novela detectivesca tradicional como parte de la cultura popular de Europa a fines del siglo XIX, y sigue con la evolución del estilo hard-boiled^{**/} en

^{1/} La motivación de los detectives de la novela negra es la de un código de honor, que pertenece a otro tiempo. No es la justicia que aplica la policía, ni tampoco aquella de los bajos mundos, sino una "higher law" que permite a nuestros héroes ubicarse en medio de la gente ordinaria y de aquellos ricos y poderosos; ya que deben conocer a ambos muy bien para poder desplazarse entre ellos y encontrar la verdad, aplicar la justicia y el orden aunque sea sólo por un tiempo. Por lo tanto, el detective personifica, para sus lectores, una "higher law".

^{1/} Raymond Chandler, "The Simple Art of Murder", Pearls are a Nuisance, London, Penguin, 1964, p. 198.

^{**/} Según el diccionario The American Thesaurus of Slang, el término hard-boiled fue utilizado por primera vez por el dibujante de tiras cómicas Tad Dorgan en 1915, para un personaje al que se calificaba de hard-boiled egg (huevo cocido). Posteriormente, en 1917 pasó a ser sinónimo de "duro" (tough). Para el diccionario Appleton's significa rudo, terco, porfiado, empecinado. Para este trabajo lo

respuesta al distinto clima social de los Estados Unidos durante la época de la Prohibición o Ley Seca. Por lo tanto, para poder describir al detective se comentarán algunas diferencias y similitudes entre la novela detectivesca tradicional y la corriente hard-boiled.

Una vez centrados en el tema del héroe-detective de la novela negra, procederemos a analizar a los private-investigators de Dashiell Hammett: Samuel Spade; de Raymond Chandler: Philip Marlowe; de Ross Macdonald: Lew Archer, y de Sara Paretsky: V. I. Warshawski, para llegar a determinar su evolución como personajes de género.

Entorno de la novela negra: antecedentes y notas

La investigación de un delito es el punto central de la novela detectivesca. Se lleva a cabo a lo largo de la trama y centra la atención del lector en cualquiera que sea el secreto que necesita ser revelado. Uno de los personajes del relato se beneficiará por el descubrimiento y el misterio será resuelto de alguna manera en la que el lector quede satisfecho.^{2/}

En los inicios del siglo XIX, la literatura policiaca se centraba básicamente en el criminal: mente, actividades, la desviación respecto a las reglas impuestas por la sociedad y el daño causado. Sin embargo, las recién industrializadas ciudades de fines del siglo XIX dieron lugar a la policía organizada y a las agencias de detectives privados, con las cuales

entenderemos como una mezcla de todos estos significados, pero básicamente tendiendo hacia lo duro; entendiéndose como una suma de elementos de personalidad y capacidad física.

^{2/} John G. Cawelti, "Notes Toward a Typology of Literary Formulas: Mystery", Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture, Chicago, University of Chicago Press, 1976, pp. 42-44.

cubrir las necesidades de protección y regulación de la población urbana.
^{3/} Por tal motivo, el investigador privado se transformó en un héroe o en el narrador o en ambas cosas, cambiando así el centro de atención. Fue de esta manera como surgió la división entre novela negra o hard-boiled y novela de enigma.

El objetivo principal de este análisis es entender al detective privado de la novela negra: examinar su código ético y moral y ver por qué actúa como actúa. Tal análisis nos ayudará a entender por qué una cultura puede producir a un personaje así en su narrativa.

Ross Macdonald comenta: "Popular art is the form in which a culture comes to be known by its members". ^{4/} Por lo tanto, mientras que el detective es el personaje principal del esquema narrativo dentro del cual existe, al mismo tiempo hace una crítica a la sociedad que lo produjo.

Ahora bien, el término hard-boiled se aplica a la novela policiaca donde la investigación incluye acción, violencia, sexo y abundancia de suspenso. La delincuencia en el contexto hard-boiled es inacabable y el crimen organizado se acepta al mismo tiempo que la corrupción policiaca. El investigador privado es un cínico, critica la voracidad por el dinero, el caos social y la corrupción que va encontrando en su camino. El crimen es visto como un síntoma, dentro de un panorama desolado, el cual permite a la novela negra abordar un gran número de problemas que existen en las sociedades occidentales contemporáneas. No es fácil restaurar el orden, como sí lo era en la novela detectivesca tradicional

^{3/} Paul Skenazy, The New Wild West: The Urban Mysteries of Dashlell Hammett and Raymond Chandler, Boise, Idaho, Boise University Press, 1982, p. 5.

^{4/} Ross Macdonald, On Crime Writing, Santa Barbara, California, Capra Press, 1973, p. 186.

del "whodunit", donde el crimen es una anomalía y la culpabilidad se le puede adjudicar a un personaje que también es "malo". El investigador "clásico" es cerebral y sin ataduras sociales, sus orígenes son precisos y el enigma, que a veces puede ser divertido, si llega a ser inquietante y perturbador, es rápidamente resuelto y los personajes pueden seguir adelante con sus vidas, sin que al parecer haya sucedido nada. Se restaura el orden y el bien triunfa sobre el mal.

La estructura es clara. El bien y el mal luchan uno en contra del otro para obtener el control de la sociedad, ya sea en una escala pequeña (la ciudad) o a una escala mayor (toda la nación).

Goulart comenta acerca de los inicios del género clásico:

Detectives seem not to have become abundant as fictional heroes until relatively late in the 19th century. Poe's stories of Dupin had appeared in 1841 and did not start much of a trend (but were to establish the formula for the classical detective carried forward even to the present day).^{5/}

En efecto, los relatos de Edgar Allan Poe sentaron las bases para las narraciones detectivescas que se generaron hasta la Segunda Guerra Mundial, a pesar de las innovaciones iniciadas a finales de los años veinte por Dashiell Hammett.

La acción en las historias detectivescas rara vez se mueve fuera de los confines de la escena del crimen. No existe una verdadera relación del personaje o de la descripción de los escenarios con el mundo real. Por ejemplo, nadie se encuentra trabajando o haciendo algo realmente productivo. Esta es la época de oro de la novela detectivesca, una era en

^{5/} Ron Goulart, Cheap Thrills: An Informal History of The Pulp Magazines, New York, Arlington, 1972, p. 26.

la que "the detective story came to be regarded as a puzzle pure and complex, and in which interest in the fates of the characters was increasingly felt to be not only unnecessary but also undesirable".^{6/}

Por lo tanto, para los escritores de la época dorada de la novela detectivesca (tales como Mary Roberts Rinehart, Carolyn Welles, A. E. W. Mason y posteriormente Agatha Christie y Dorothy Sayers), el relato detectivesco era una especulación, un juego que debía llevarse a cabo de acuerdo a reglas específicas: como el ajedrez. Las pistas se daban y el detective tendría que llegar a conclusiones inevitables basadas en deducciones lógicas y racionales. El detective tenía que ser un intelectual o un científico, porque "the chief interest of the story should be mental analysis".^{7/} Willard Huntington Wright, que escribió bajo el seudónimo de S. S. Van Dine y que tal vez creó al más absurdo y ridículo de los muchos detectives que surgieron en ese momento: Philo Vance, dijo que el detective debe ser "a character of high and fascinating attainments...a man at once human and unusual, colorful and gifted".^{8/}

Julian Symons, en su excelente estudio de la época dorada de la narrativa detectivesca, Mortal Consequences, es muy perspicaz al resumir las cualidades esenciales de lo que estos relatos no contenían:

Sexual feeling was not the only aspect of life ignored in these stories. The period in which they were written was one in which the number of unemployed in Britain rose to three million and remained near that mark for a decade; in which boom in America was succeeded by slump, and slump by depression; in which dictatorships rose to power. It was a period that ended in a long expected war. These things were ignored in almost

^{6/} Julian Symons, Mortal Consequences, New York, Harper, 1972, p. 99.

^{7/} Ibid., p. 101.

^{8/} Ibidem.

all the detective stories of the golden age. In the British stories, the General Strike of 1926 never took place, trade unions did not exist, and when sympathy was expressed for the poor it was not for the unemployed but for those struggling along on a fixed inherited income. In the American stories, there were no bread lines and no radicals, no southern demagogues or home-grown Fascists. The fairy-tale land of the golden age was one in which murder was committed over and over again without anybody getting hurt It is safe to say that almost all of the British writers in the twenties and thirties, and most of the Americans, were unquestionably right wing. This is not to say that they were openly anti-semitic or anti-radical, but that they were overwhelmingly conservative in feeling ... The social order in these stories was as fixed and mechanical as that of the Incas.

Por lo tanto, estas narraciones eran la mera construcción y resolución de un enigma; el argumento era lo importante, el personaje apenas era identificable: sólo era un estereotipo, con la única excepción de poseer características absurdas y excéntricas. En consecuencia, hubo una enorme producción de historias detectivescas, tanto en los Estados Unidos como en Inglaterra, que surgieron a partir de la Primera Guerra Mundial. H. R. F. Keating dijo: "dullness in everything except the riddle was the rule".^{10/} Los líderes en este grupo fueron Agatha Christie, Dorothy Sayers y Antony Berkeley en Inglaterra, además de S.S. van Dine, Ellery Queen y John Dickson Carr en los Estados Unidos y sus héroes eran, con excepciones muy raras, seres monstruosos con cualidades excéntricas, jóvenes aristócratas con conocimientos enciclopédicos acerca de casi todo, demasiado astutos, guapos, muy seguros de sí mismos y simpáticos hasta el punto de, a veces, hacer sonrojar al lector.^{11/}

^{9/} *Ibid.*, pp. 104-105.

^{10/} *Ibid.*, p. 108.

^{11/} *Ibid.*, pp. 110-112.

Hacia fines de los años veinte incluso los creadores de estos acertijos empezaron a darse cuenta de que la mecánica ingenuidad de tales historias se estaba volviendo bastante aburrida y, en 1930, Anthony Berkeley dijo:

I am personally convinced that the days of the old crime-puzzle, pure and simple, relying entirely upon the plot and without any added attractions of character, style, or even humor, are in the hands of the auditor; and that the detective story is in the process of developing into the novel with a detective or crime interest, holding its readers less by mathematical than by psychological ties.

Las palabras de Berkeley fueron proféticas ya que, de alguna manera, nos estaban anunciando la consagración triunfal de Dashiell Hammett y la corriente hard-boiled.

La narrativa hard-boiled se significa por la crudeza en las descripciones, lo cual es muy importante debido a que este género necesita el lugar y el tiempo donde la vida moderna pueda ser examinada. La ciudad, espacio característico donde se desarrolla la vida moderna, pone en contacto personajes desarraigados, de todos los tipos. La urbe nos muestra el progreso de la humanidad con todos sus defectos.^{13/} Y por lo tanto, el escritor de novela negra utiliza la metrópoli como un lugar para explorar las raíces psicológicas y sociológicas del crimen.

Cawelti comenta que en la ciudad moderna se unen pobladores aparentemente respetables con grupos criminales. Además, nos dice que ambos son compañeros naturales, solamente identificables por el lado de la ley en el que trabajan.^{14/} Y aún cuando la acción se lleve a cabo en la

^{12/} Ibidem.

^{13/} Cawelti, op. cit., p. 140.

^{14/} Ibid., p. 148.

provincia, como en The Lady in the Lake de Raymond Chandler, el detective mismo debe ser ubicado como un ser proveniente de la capital. ^{15/}

Conocer el lenguaje de los gánsters es un elemento muy importante para el investigador privado. La viva emoción que produce el lenguaje popular da lugar a diálogos reales y creíbles, entre toda clase de hombres y mujeres. ^{16/} El detective de Chandler: "Talks as a man of his age talks ... that is, with a rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness". ^{17/}

Así pues, la novela negra o hard-boiled atrae al público al centrarse en ideas que forman parte de su cultura (miedos o fantasías) y al añadir interés y emoción a la vida diaria tanto del escritor como del lector. ^{18/}

^{15/} Ibid., p. 140.

^{16/} Macdonald, op. cit., p. 182.

^{17/} Chandler, op. cit., 198.

^{18/} Jorge Ibarriengoitia, "En primera persona: Un nuevo libro de Carlos Fuentes". Vuelta 2, 1978, p. 28.

CAPITULO I
 EL MUNDO DEL DETECTIVE Y SU ESTILO DE VIDA:
 Comentarios acerca de los Orígenes y el Desarrollo de la
 Narrativa Detectivesca

I need a man good-looking enough
 to pick up a dame who has a sense
 of class, but he's got to be tough
 enough to swap punches with a power
 shovel.
 Chandler, The Simple Art of Murder.

No cabe duda de que el primer escritor que utilizó a un detective ficticio, además de establecer las convenciones de la narrativa detectivesca, fue Edgar Allan Poe. Los primeros relatos, que aplicaban el raciocinio en gran medida, determinaron las bases y el criterio con los que se seguirían escribiendo tales historias durante muchos años. Entre las primeras y más reconocidas están "Murders in the Rue Morgue", "The Purloined Letter" y "The Mystery of Marie Rôget". Sin embargo, Poe no sólo creó los primeros relatos detectivescos, ya que siguiendo el comentario de Nadja Aisenberg, "[he] establish[ed] criteria that were to obtain henceforward for a hundred years, [and] also helped to shape the genre with his criticism of the attempts of other authors"^{19/}. En Bloody Murder (1972), Julian Symons comenta: "the word 'detective' was unknown at the time the first of...[Poe's stories], 'The Murders in the Rue Morgue', appeared"^{20/}. Pero, sin embargo, Poe no se consideraba a sí mismo como un innovador; de hecho, algunos críticos coinciden, en

^{19/} Nadja Aisenberg, A Common Spring: Crime Novels and Classic, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1980, p. 6.

^{20/} Julian Symons, Bloody Murder, London, Penguin, 1972, p. 35.

que él pensaba que estaba escribiendo "the romantic tale of terror".^{21/}
Symons dice acerca de las creaciones de Poe:

He invented also the first detective of fiction, the Chevalier C. Auguste Dupin, and established the convention by which the brilliant intelligence of the detective is made to shine more brightly through the comparative obtuseness of his friend who tells the story... the Dupin pattern of the omniscient amateur detective and his clumsy coadjutor was the one that nine out of ten writers were to follow.^{22/}

A pesar de sus creaciones e innovaciones, Poe no dedicó mucho de su carrera literaria a la narración policiaca. A mediados del siglo XIX, la clase media en continuo aumento se encontraba lista para recibir protección de los asaltos de la clase más pobre. De una manera muy significativa, la clase media y la alta eran los que leían la novela policiaca, que en esos momentos se encontraban escribiendo Wilkie Collins y Charles Dickens. Casi al finalizar el siglo XIX, apareció el más importante de los escritores de tal período : Sir Arthur Conan Doyle, quien dio al público lector, tanto al inglés como al estadounidense, su detective Sherlock Holmes, un amateur talentoso, un virtuoso de la detección. Holmes fue el modelo para un sin fin de detectives posteriores, tales como: Albert Campion de Margery Allingham y Lord Peter Wimsey de Dorothy L. Sayers quienes, de acuerdo con Aisenberg: "mirror[ed] the Romantic cult of the individual".^{23/} Efectivamente, Holmes tiene cierta influencia de Byron; esto lo notamos, en particular, en sus períodos de profunda depresión. Holmes es el excéntrico de los excéntricos. Guarda su tabaco en una zapatilla persa, toca el violín

^{21/} Ibidem.

^{22/} Symons, op. cit., pp. 38-39.

^{23/} Aisenberg, op. cit., p. 7.

cuando se encuentra aburrido, distraído o cuando lo consume un problema; además le gusta practicar el tiro al blanco en alguna pared de su casa. En períodos de ocio y/o depresión se convierte en adicto a la cocaína. Mientras que él sabe todo acerca de sus clientes y de su compañero el Dr. Watson, éste sabe poco o nada acerca del pasado de Holmes. De la misma manera que el romántico individualista, Holmes es un ser autorrealizado. Su pasado no es importante, lo que importa es la creación del ser. Sayers describe cómo fue la creación de la primera novela de Holmes, *A Study in Scarlet*, "a bombshell [flung onto] the field of detective fiction"^{24/} y continúa diciendo:

Conan Doyle took up the Poe formula and galvanized it into life and popularity. He cut out the elaborate psychological introductions, or restated them in crisp dialogue. He brought into prominence what Poe had only lightly touched upon the deduction of staggering conclusions from trifling indications...He was sparkling, surprising, and short...So, with Sherlock Holmes, the ball... the original nucleus deposited by Edgar Allan Poe nearly forty years earlier...was at last set rolling. As it went, it swelled into a vast mass... it set of others... it became a spate, a torrent... an avalanche of mystery fiction.^{25/}

Holmes es el punto de transición entre la corriente tradicional policíaca, a la cual se denomina the genteel school, que puede también incluirse dentro de lo que era la novela de costumbres, y la narrativa hard-boiled, que también fue precedida por dicho tipo de narración. Holmes es un amateur, pero al mismo tiempo no tiene miedo de la violencia, ni de los criminales, ni de sí mismo. Así como todos los detectives que han surgido después de él, Holmes crea su propio código

^{24/} Dorothy Sayers, "Omnibus of Crime", Detective Fiction: A Collection of Critical Essays, (ed.) Robin M. Winks, Woodstock, Foul Play Press, 1988, p. 69.

^{25/} Ibidem.

ético (como una especie de antecedente o aviso para la novela negra). Holmes es decididamente misógino.

El realismo literario tuvo su clímax hacia fines del siglo XIX. Desde un punto de vista muy general, el término implica que la obra es de gran verosimilitud. El escritor realista trata de describir y/o definir cosas que pueden ser vistas, sentidas y verificadas. La narrativa de los realistas generalmente describía lo común, lo ordinario. El realismo se ha definido como "the ultimate of middle class art ... [finding] its subjects in bourgeois life and manners".^{26/} La creciente industrialización del mundo y la reacción del hombre hacia ella se reflejaba en la literatura de su tiempo, incluyendo especialmente a la literatura popular. Y así, al ir evolucionando la novela hard-boiled en el mercado pulp, tomó las características del realismo y del naturalismo.

El género negro tuvo sus inicios en los años veinte y en los Estados Unidos se empezaron a experimentar las formas en las que aquellos cambios se podrían expresar en la literatura. H. L. Mencken y George Jean Nathan comenzaron la publicación de Black Mask, un magazine de los llamados de pulpa.*'

Así, por medio de la revista Black Mask, los relatos detectivescos se volvieron más populares. Sin embargo, la influencia de dicha revista trascendió mucho más. Sturak asevera:

^{26/} Hugh C. Holman, A Handbook to Literature, 3rd. ed., Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1972, p. 433.

*' A diferencia de la industria del libro, o de las revistas literarias de calidad, estas publicaciones de bajo costo y alto tiraje utilizaban papel de la más burda calidad: el llamado de 'pulpa de madera', de color marrón azafranado, grueso, rugoso y bastante pesado, que era mucho más barato que el utilizado por la industria editorial tradicional. Hasta el día de hoy existen publicaciones que siguen editándose en este tipo de papel.

As Ernest Borneman has pointed out, the Black Mask not only was the training ground for such writers as Hammett and Chandler, but it also contributed to the development of what Mencken called "the American language"... a prose style which, by transcending the limits of the crime story, has become part and parcel of the serious American novel'.²⁷⁷

Los pulps reflejaban la voz del pueblo y tal vez influyeron en el estilo de la literatura norteamericana contemporánea. El mundo de la novela negra es con mucho el mismo del cual los realistas/naturalistas escribían. Los realistas buscaban reproducirlo por medio de su narrativa, con un sentido de gran verosimilitud. En la ficción de los primeros realistas norteamericanos, aquella de Howells, James o Wharton por ejemplo, dirigían su obra hacia las clases medias y altas. La ruptura con la tradición romántica ya se había consumado, pero estaban a punto de llegar realistas más crudos, que trataban de plasmar con la mayor realidad la vida de las clases media y baja de los Estados Unidos. Por eso, al ir avanzando el tiempo, el realismo empezó a ser opacado por el naturalismo (el cual era una ampliación de la perspectiva realista). El naturalismo presenta, como una de sus características principales, la utilización de las teorías científicas, que daban gran credibilidad a dichas obras narrativas. La más representativa de esas teorías surgió con la publicación de El origen de las especies (1859) de Darwin. El determinismo biológico y la creencia de que el mundo es una jungla, en la cual sólo el más fuerte sobrevive, fueron las ideas principales que Darwin aportó. De otros teóricos como Marx y Comte,

²⁷⁷ Thomas Sturak, "Horace McCoy, Captain Shaw, and the Black Mask", Mystery and Detection Annual, (ed.) Donald Adams, Beverly Hills, California, Donald Adams, 1972, pp. 139-140.

por ejemplo, surgió el determinismo socioeconómico. Por lo tanto, los escritores de ese período veían al hombre como a un animal luchando por sobrevivir, en un mundo más allá de su control en todos los aspectos: biológico, social y económico. Consiguientemente, la novela negra o hard-boiled encaja muy bien en el esquema de la literatura naturalista.

El mundo acerca del cual Carroll John Daly y Dashiell Hammett comenzaron a escribir en los años veinte (cuando ellos formaban parte de las primeras generaciones de escritores de la revista Black Mask), era un mundo con el que era imposible manejarse en términos de la novela de costumbres, del tipo de la novela detectivesca tradicional. Los personajes que en tal tipo de narración se empleaban y los elementos a partir de los cuales se escribía no permitían la utilización como locación de un crimen, de una sala de té victoriana o del jardín de rosas de un cura, o una casa de campo inglesa en la que se daba una fiesta. Lo que estos autores sabían a partir de la observación y/o estudio de las personas y lo que Hammett conocía por su propia experiencia como detective en la agencia Pinkerton era que no existían detectives con la misteriosa y extraordinaria habilidad de deducir la historia completa de un hombre a partir del lodo en la suela de sus zapatos, ni siquiera con las "little gray cells" de Hercules Poirot quien es contemporáneo del Op. Estos detectives aprendieron a partir de su propia experiencia y observación que las pistas no se explican por sí mismas tan fácilmente; el detective tiene que investigar sin descanso, haciendo preguntas, buscando evidencias, encontrando y recolectando el material necesario para resolver el caso. Cawelti explica que el detective hard-boiled

...is a man who has accepted up to a point the naturalistic view of society and the universe and

whose general attitude toward society and God resembles that alienation so often and fashionably described as the predicament of "modern man".^{28/}

El mundo que influyó sobre estos escritores, los del nuevo estilo de novela detectivesca norteamericana, era un mundo completamente diferente de aquél de Poe o de Conan Doyle. En la introducción a Though Guy Writers of the Thirties (1968) David Madden señala que, "The tough quality of the novels ... is dictated by the social milieu, one in which norms, hollow to start with, are suddenly disrupted".^{29/} En The American Private Eye (1985) David Geherin destaca que los cambios sociales, políticos y económicos que contribuyeron al desarrollo de la novela negra norteamericana fueron:

The outbreak of World War I in 1914, for example, seriously challenged a number of widely held beliefs and comforting assumptions about man's ability to shape, by reason, his own destiny, about the inevitable progress of the human race, and about the inviolability of civilization itself. The reality of the war forced many thoughtful individuals to consider the very real possibility that the world was neither as benevolent nor as rationally ordered as had been previously assumed. This general disillusionment was exacerbated in the United States by the institution of Prohibition in 1920, which had the effect of suddenly transforming millions of law-abiding citizens into conspirators in illegal activities each time they took a sip of bootleg whiskey. Worse because of the enormous profits to be made from bootlegging, American cities, large and small, soon came under the control of gangsters. Crime seemed to be everywhere. The final blow would come at the end of the decade, when the stock market crash of 1929 ushered in the economic suffering of the Great Depression. Social and economic disorder thus combined with philosophical disillusionment to produce what

^{28/} John G. Cawelti, *op. cit.*, p. 150.

^{29/} David Madden, Though Guy Writers of the Thirties, Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press, 1968, (p. XX).

Raymond Chandler described "as a world gone wrong".^{30/}

Geherin continúa citando la pérdida de fe en la razón como "one of the most notable results"^{31/} de tal cataclismo. Philip Durham se dedica a este tema en su artículo informativo "The Black Mask School". Y escribe que Dashiell Hammett se convirtió en el portavoz de los "giddy twenties and gloomy thirties ... his private eyes [speaking] for a man who had lost faith in the values of his society during war, gangsterism and depression".^{32/} Nótese también que Geherin continúa, al identificar el punto de vista de la novela hard-boiled, con la actitud de su tiempo como "an attitude of negation toward life, a feeling of indifference about humanity which appears to have reached a kind of peak in the early depression years".^{33/}

La narrativa hard-boiled tiene como tema principal las disparidades que existen entre las clases sociales. El héroe detective es típicamente un personaje perteneciente a la clase media. Alguien de clase pudiente lo llama para resolver un crimen o en el caso de que no se hubiera iniciado la narración con un asesinato, culmina tarde o temprano en una o muchas muertes. En el transcurso del relato el/la narrador(a), por lo regular homodiegético, describe la corrupción y descomposición, que se encuentra en el mundo de los ricos. En algunos aspectos, así como Madden lo ilustra, el detective es un héroe que no pertenece a la clase burguesa. Siempre trata de ayudar al indefenso de

^{30/} David Geherin, The American Private Eye: The Image in Fiction, New York, Ungar, 1985, p. 4.

^{31/} Ibidem.

^{32/} David Geherin, op. cit., p. 71.

^{33/} Ibid., p. 73.

aquellos que son acaudalados y poderosos, aún cuando sus gastos son pagados por la clase acomodada. En el capítulo "Detective and Mystery Novels" del libro Handbook of Popular Culture, Larry Landrum destaca: "Hard-boiled detective fiction began to deal with the feelings and reactions of the lower middle class. Pulp detective stories circumvented the social restrictions of the classic story to reveal the shocking rawness of American materialism."^{34/} De manera muy típica, el rico resulta ser el abyecto y/o innoce en la novela negra o hard-boiled. Tal vez obtuvo su riqueza a través de medios inmorales o ilegales; o al menos se percibe el tinte del lucro mal habido. Por ejemplo, la familia Sternwood en la novela de Chandler The Big Sleep (1939). A pesar de su riqueza, no existe calidez humana en esa familia. La primera descripción del Gral. Sternwood nos muestra lo estéril y desolado que son él y su familia y al mismo tiempo la imagen de la hija más joven, que se nos muestra como una psicótica, lo cual indica que a pesar del dinero tienen una enfermedad incurable que aflige a toda la familia: la falta de amor.

En la novela negra las clases altas y las bajas se encuentran. Madden lo explica así: "the poles meet, clash, merge, often prove essentially identical".^{35/} Continúa:

An unusually tough era turns out the hard-boiled hero. A traumatic wrench like the Depression, its evils and despair touching all facets of human society, causes a violent reaction in these men as they find that they lay down in the great American dream-bed in the Twenties only to wake up screaming in the nightmare of the Thirties. Those hardest hit become the down-and-out, the disinherited, and soon develop a hard boiled

^{34/} Larry Landrum, "Detective and Mystery Novels", Handbook of Popular Culture, Vol. 1, (ed.) Thomas Inge, Westport, Greenwood Press, 1978, p. 107.

^{35/} Madden, op. cit., (p. XVII).

attitude that enables them to maintain a granite-like dignity against forces that chisel erratically at it...The characteristics of the tough vision are determined, of course, by the world it perceives, but it reflects that world in a way that is at once an objective description and an implicit judgement of it. Reacting in kind to the indifferent, violent deceptive world that made him, the tough guy describes and responds objectively to a world that treats him like an object.^{36/}

A través de lo mucho que se ha escrito acerca de la corriente narrativa hard-boiled han surgido comentarios acerca de la manera en que los tough guy writers manejaban las implicaciones sociales de los años veinte y treinta. Aunque ellos no eran los únicos en tener una visión pesimista y a veces hasta nihilista de la vida. Philip Durham nos recuerda que "the awareness of negation was not peculiar to the hard-boiled writers; it had appeared in various forms of literature in America, in the plays of Eugene O'Neill, for example".^{37/} Lo cual también se da en la obra de Ernest Hemingway, quien también mantuvo su propio estilo "duro" en los años veinte y treinta.

Los distintos cambios de sitio o ubicación de la narrativa detectivesca corresponden, básicamente, a los cambios sociales que enmarcaron tal corriente, desde su creación con las obras de Edgar Allan Poe, pasando por Black Mask, hasta llegar a la actualidad. Los críticos, en general, están de acuerdo en que una de las innovaciones más importantes del género negro es el manejo de la ciudad moderna como el escenario más apropiado para la acción de las novelas. Raymond Chandler es el escritor que recrea a la urbe de una manera más completa. En las novelas de Chandler y en algunos de sus cuentos ("Red

^{36/} Ibid., (p. XVII-XVIII).

^{37/} Philip Durham, "The Black Mask School", Tough Guy Writers of the Thirties, (ed.) David Madden, Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press, 1968, p. 74.

Wind", por ejemplo) la ciudad se vuelve un personaje malévolo, tan detestable y traicionero como cualquier policía o gángster corrupto, de los que Marlowe se va encontrando en sus investigaciones. Con respecto a este mismo tema John Cawelti cita a G. K. Chesterton acerca de la novela policiaca tradicional:

The first essential value ... lies in this, that it is
the earliest and only form of popular literature.^{38/}

Así que mientras Chesterton escribió acerca de la novela policiaca tradicional, en una época anterior a la aparición de la novela negra, sus aseveraciones se ajustaron también a la novela negra de los Estados Unidos. La ciudad de la narrativa negra o hard-boiled no es una "new Arabian night"; más bien, contiene una "empty modernity, corruption, and death," como lo asevera Cawelti.^{39/} La ciudad es, aparentemente, pulcra y brillante; pero este aspecto apenas puede cubrir el terrible caos de ambición, corrupción e inmundicia. De muchas maneras, la ciudad del detective de la novela negra se parece al mundo de pesadilla de T. S. Eliot en "The Waste Land". Cawelti apunta: "The city as wasteland, as a man-made desert or cavern of lost humanity, is a major theme in... the hard boiled detective story".^{40/}

En Western and Hard-Boiled Detective Fiction (1987) Cynthia Hamilton hace referencia a la locación de la novela negra y lo contrasta con la ubicación de la novela western. Explica:

Resources and space [in the urban setting] are
limited. The inhabitants are dwarfed by the
buildings which block their horizons and intrude,

^{38/} Cawelti, op. cit., p. 140.

^{39/} Ibid., p. 141.

^{40/} Ibid., p. 155.

drab and ugly, on their lives. The streets are labyrinthine and menacing, a world of shadows...The city is a conglomeration of individuals without a sense of community where people become lost or lose themselves among the faceless.... the impetus toward progress which characterised the Western is lost; the city is a world locked into the present, without a sense of future.

Las palabras de Hamilton describen muy bien las ciudades de San Francisco y Los Angeles, que corresponden a la ubicación de algunas novelas de los primeros escritores de novela negra, tales como Hammett y Chandler. El elemento claustrofóbico del que habla Hamilton se encuentra presente casi en toda la narrativa hard-boiled.

Debido al cambio de una sociedad estable a otra en un constante estado de crisis, flujo, cambio y desorden, el personaje del detective privado también ha evolucionado. El "brilliant logician" ^{42/} de la época de oro, no pudo combatir con el desorden que prevaleció durante el período de los años veinte y treinta. Geherin explica:

The combination of...two elements... the displacement in the minds of many of a rationally ordered universe by one which seemed capricious and arbitrary; and the growing suspicion that crime was no longer a simple isolated phenomenon but rather an integral part of the very fabric of society...produced a profound change in the direction of mystery fiction... it produced among other things a radically new kind of hero. ^{43/} (El subrayado es mío)

El "tawdry world which conceals a shabby and depressing reality

^{41/} Cynthia Hamilton, Western and Hard-Boiled Detective Novels, Iowa, Iowa University Press, 1987, p. 26.

^{42/} Geherin, op. cit., p. 5.

^{43/} Ibidem.

beneath its painted facade", ^{44/} también es el mundo que habita nuestro héroe detective con una personalidad nueva, diferente, como nunca antes se había visto.

Al hablar de la ciudad como "a place of wickedness in keeping with American agrarian bias," ^{45/} George Grella comienza por examinar la herencia legada al héroe detective por el héroe de la novela western, y encuentra que el investigador privado es "the wilderness hero" atrapado en un infierno urbano. Grella, entre otros, postula que el héroe detective no siente la urgencia del pionero por luchar en la frontera, ya que en la obra de muchos escritores el detective de la novela negra ocupa el lugar de aquel justiciero solitario, que ha continuado la lucha por la razón y el orden a todo lo largo y ancho de California. De lo que el detective encuentra, Grella apunta:

He does not find the Edenic land of his dreams, the Great Good Place of the American imagination, but the Great Bad Place. He finds, in short, 'California, the department-store state', ...a green and golden land raped of its fecundity and beauty. Where he had expected innocence and love, he finds the pervasive blight of sin, a society fallen from grace, an endless struggle against evil. Instead of a fertile valley, he discovers a cultural cesspool, containing the dregs of a neon-and plastic civilization. He finds the American Dream metamorphosed into the American Nightmare. Its true capital is not the luminous city or the New Jerusalem, but Hollywood, a place devoted to illusion... Natty Bumppo has come to the end of the journey. ^{46/}

^{44/} George Grella, "The Hard-Boiled Detective Novel", Detective Fiction: A Collection of Critical Essays, (ed.) Robin M. Winks, Woodstock, Foul Play Press, 1988, p. 112.

^{45/} Ibidem.

^{46/} Ibid., pp. 112-113.

La ciudad como fuente de la corrupción figura fuertemente en la ficción hard-boiled. El héroe trata de huir de la civilización, sólo para encontrar que la frontera ya no existe. Por eso, hay que luchar contra la corrupción de la ciudad, allí se encuentran los demonios a vencer. Además, ya no existe el bosque en el cual poder refugiarse cuando las cosas se ponen mal. El héroe siempre debe permanecer en la ciudad llena de vicio y depravación, y así descender al infierno del Nuevo Oeste.

Entre los primeros escritores estadounidenses que tenían como rasgo característico el escribir novelas acerca de la frontera, encontramos a James Fenimore Cooper, de quien trasciende su obra hasta la actualidad, ya que parece existir una línea muy clara que une a Natty Bumppo con Philip Marlowe y Lew Archer, hasta llegar a la heroína feminista V. I. Warshawski. Aisenberg asevera que Ross Macdonald dijo:

hardboiled heroes were deeply rooted in the popular and literary tradition of the American frontier, going back as far as Washington Irving and James Fenimore Cooper, and have been considered inimical to the American way of life.^{47/}

Aisenberg incluso llega a conectar al detective con "the distant rogue figure of Robin Hood" y, efectivamente, el investigador privado comparte algunas características con aquél bandido; por ejemplo, el hecho de tener un código ético y de justicia propio: "because society cannot be entrusted with redressing injustice; his unquestionable personal integrity...and his imperviousness to danger".^{48/} El vaquero o cowboy, héroe de la llanura, también es considerado como miembro de

^{47/} Aisenberg, *op. cit.*, p. 9.

^{48/} Ibidem.

la familia tough-guy. Bernard Schopen manifiesta, "...both the cowboy and the private eye are manifestations of a central male figure in American Literature...".^{49/} Y Grella está de acuerdo con este enlace entre el héroe de la frontera y el tough-guy hero. Además, el mismo Grella cita la aseveración de Henry Bombard Parkes, que dice que el arquetipo del Leatherstocking es muy similar al del personaje del detective privado. De acuerdo con Parkes ambos tienen:

Technical skill, along with physical courage and endurance; simplicity of character, with a distrust of intellectualism; an innate sense of justice; freedom from all social or family ties except those of loyalty to male comrades; and above all a claustrophobic compulsion to escape from civilization, supported by a belief that social organization destroys natural virtue and by a generally critical attitude toward all established institutions.^{50/}

Grella continúa con la descripción de Parkes en la cual este autor hace una referencia a la habilidad del detective para absorber una enorme cantidad de castigo físico. También, "Like the lonely man of the forests", Grella explica que el detective,

works outside the established social code, preferring his own instinctive justice to the often tarnished justice of civilization... [He finds] the social contract vicious and debilitating... [and] generally [he] isolates himself from normal human relationships.^{51/}

David Geherin está de acuerdo con el punto de vista de los autores anteriores, en el sentido de que el detective privado de la novela negra es el heredero del Leatherstocking hero. Los escritores hard-boiled

^{49/} Bernard Schopen, "From Puzzles to People: The Development of the American Detective Novel", Studies in American Fiction 7, 1979, pp. 178-179.

^{50/} Grella, op. cit., p. 106.

^{51/} Ibidem.

adaptaron las características más sobresalientes del típico héroe de la frontera a sus investigadores privados modernos. Si bien la manera de vestir y de hablar del personaje ha cambiado, el héroe sigue siendo el mismo.

La otra gran influencia en la creación del héroe detective fue Ernest Hemingway. Se sabe que las primeras obras de ficción de Hemingway, en las que caracteriza a su propio tough-guy, aparecieron más o menos al mismo tiempo que las creaciones iniciales de Hammett en la novela negra, por lo mismo es difícil realmente decir quién influyó a quién. William Nolan, uno de los primeros biógrafos de Hammett, niega cualquier influencia de Hemingway sobre Hammett. Sin embargo, concede que posteriormente, en la carrera de cada uno de ellos, "a cross-influence may have developed creating mutual benefit."^{52/} De la misma manera, cabe destacar que el mundo inestable de los años veinte y treinta se reflejó en la narrativa de Hemingway de la misma manera en que se mostró en la novela negra de esa época.

Norman Sheldon Grebstein señala las similitudes entre Hemingway y la corriente hard-boiled en su artículo, "Hemingway and His Hard-Boiled Children". Por lo que identifica a Hemingway como:

...[the] writer who provided the mode of transmittal from cultural prototype to popular type, the writer who more than any other transformed the superman into the tough guy, and thus fathered the hard-boiled heroes who populate the tough novels of the Thirties and after.^{53/}

^{52/} William Nolan, Dashiell Hammett, Santa Barbara, California, McNally & Loftin, 1969, p. 3.

^{53/} Norman Sheldon Grebstein, "Hemingway and His Hard-Boiled Children", Tough Guy Writers of the Thirties, (ed.) David Madden, Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press, 1968, p. 19.

Grebstein subraya que Hemingway y los escritores de novelas "duras" comparten un "bitter sense of cosmic indifference".^{54/} Y continúa diciendo:

Hemingway's scenario of a world at war, or of a landscape ruined and its inhabitants crippled by war, is replaced in the tough novel by the scenario of a society beset and corrupted by crime. Crime is the specific social equivalent of war, and its prevalence signifies that no watchful deity and no meaningful pattern of order rules over man.^{55/}

Grebstein continúa describiendo los principios básicos del código del personaje "duro" de Hemingway. El primero, que también es parte fundamental del héroe hard-boiled, es la resistencia física. El héroe de Hemingway y el héroe detective pueden soportar terribles golpizas. Aún el Op, el detective de mayor edad de los investigadores que analizaremos, puede absorber gran cantidad del castigo físico que va encontrando a lo largo de sus pesquisas. La policía golpea a Marlowe como algo rutinario, pero a pesar de los golpes él continúa trabajando árdidamente hasta resolver sus casos.

Grebstein cita que la segunda regla de los "duros" es la habilidad que tienen para controlar "personal feelings and natural appetites, especially in a professional situation".^{56/} El héroe duro debe tener sentimientos, pero a la vez debe tener un control total (o casi total) sobre ellos. Grebstein especula acerca de las emociones y dice que aunque estén muy controladas, esto es lo que hace la diferencia entre el detective y el criminal que persigue. Las sensaciones del investigador permanecen bajo control durante el caso; esto sucede particularmente en las

^{54/} ibidem.

^{55/} ibid., p. 21.

^{56/} ibid., p. 24.

narraciones de Hammett y Chandler. En muchas de las narraciones de novela negra, encontramos que los private-eyes mantienen por mucho tiempo sus sentimientos guardados; de tal manera que encuentran muy difícil expresarlos. Marlowe, por ejemplo, rehúsa involucrarse personalmente (y mucho menos sexualmente) con la mayoría de las personas que conoce, sólo con algunos como con Terry Lennox, busca amistad, pero termina siendo traicionado por este "amigo".

La tercera característica que Grebstein enuncia es "the power to confront death without morbid pessimism or specious piety".^{57/} Además asevera:

This reductionist view of death and the seemingly objecting reporting of it, the note of contempt for death, has had pervasive influence on tough writers ... The great danger in such an attitude is that the contempt for death should not insidiously develop into contempt for life, that stoicism becomes callousness, that the tough hero becomes exactly the sort of psychopathic non-human he combats.^{58/}

Parece ser que la batalla más importante que se libra dentro de la novela negra es la batalla entre lo humano y lo no humano, lo bueno y lo corrupto. A pesar de que los duros e inmutables detectives hard-boiled parecen haber rebasado la línea del estoicismo y la insensibilidad, esto resulta no siempre ser así. Utilizando a Marlowe como ejemplo (otra vez), en él encontramos a la clase de personas que impasiblemente aceptan su situación, aunque en realidad no se haya vuelto insensible a la vida. La escena final de The Long Goodbye (1953) sirve como un buen ejemplo de la inquebrantabilidad de Marlowe. Cuando prepara el café y

^{57/} Ibid., p. 27.

^{58/} Ibid., p. 29.

prende el cigarrillo en honor de Terry y pronuncia algunas palabras a su memoria, recordándolo, ya que él piensa que su amigo ha muerto, vemos sus sentimientos nobles, al descubierto. El Continental Op, por el contrario, se da cuenta de que se está acercando peligrosamente a la línea divisoria entre el bien y el mal en Red Harvest (1929). Él se preocupa al mismo tiempo que se siente irritado, porque empieza a disfrutar la intriga y los asesinatos que él mismo planeó. Sin embargo, de una manera bastante extraña, en The Dain Curse (1929) el Op parece conducirse en forma opuesta a la novela anterior, ya que deambula en las arenas movedizas del romanticismo. Se comporta tiernamente con Gabrielle Leggett, ya que entre ellos se ha establecido una relación de padre e hija, por lo que muchos críticos sostienen que Hammett tenía que dejar llegar al Op hasta ese punto, porque el personaje había evolucionado y se estaba suavizando. Lo mismo sucede con Marlowe en The Long Goodbye, ya que el personaje se vuelve bastante sensible en esta novela.

Cabe destacar una metáfora que es frecuentemente utilizada en conexión con el detective privado de la novela negra: aquélla del investigador como caballero andante. El detective se dispone a cumplir su misión en busca de la verdad. A través de su camino, se encuentra con que tiene que rescatar a la doncella en peligro y matar al dragón. A partir de la primera novela escrita por Chandler, a Marlowe se le percibe como una figura caballeresca. Los caballeros andantes del mundo hard-boiled tienen un código de honor que les indica que deben permanecer solos, y ellos lo obedecen tan estrictamente como los caballeros de la mesa redonda del Rey Arturo. Cawelti sostiene que los private-detectives tienen:

personal qualities...bear more than a little resemblance to the chivalrous knights of Sir Walter Scott...he [the hard-boiled detective] is an instinctive protector of the weak, an avenger of the wronged, the one loyal, honest, ^{59/} truly moral man in a corrupt an ambiguous world.

Este comentario de Cawelti nos conduce a los últimos puntos por tocar acerca del personaje del héroe detective. El tough-guy hero siempre es un individuo solo. Aún en sus últimos cambios, el/la investigador/a básicamente trabaja solo/a. El Continental Op lo hace para una agencia, lo cual es cierto, pero él realiza sus investigaciones esencialmente solo. Para poner a Sam Spade en esa misma posición solitaria, su compañero Miles Archer es asesinado, al principio de la novela, en The Maltese Falcon (1930). Lew Archer es un investigador solitario aunque a veces pida ayuda a algunos colegas; lo mismo sucede con la detective privada V. I. Warshawski, quien aunque a veces pide ayuda a su amigo el reportero Murray Ryerson y a algunas de sus amigas, siempre realiza sus investigaciones básicamente sola. Los detectives no pueden permitirse confiar sus casos y muchas veces hasta sus vidas a fuerzas extrañas. Por lo mismo no pueden tener fe en la policía porque es corrupta. Tampoco pueden creer en el cliente, aparentemente inocente, que compra o alquila sus servicios, ya que él o ella pueden terminar siendo la parte culpable.

Los primeros escritores de novela negra también emplearon detectives que eran solteros. Bernard Schopen apunta:

Historically, it [the detective story] has also been antifemale...this fiction views women as a threat to masculine hegemony. Consistently in these

^{59/} Cawelti, *op. cit.*, p. 151.

works women are dressed in the cloth of lamé dreams and, when those dreams are destroyed by 'reality', accused of treachery. In such the same way the hard-boiled detective novel borders on ...misogyny.^{60/}

Sam Spade sostiene relaciones de tipo sentimental con su secretaria, con la esposa de su compañero Miles Archer y con Brigid O' Shaughnessy su cliente, pero no se compromete con ninguna de ellas. Marlowe también es un personaje sin ataduras; cuando se casa con Linda Loring (en el intervalo entre Playback (1958) y Poodle Springs (1989), la novela que quedó inconclusa al morir Chandler, y que después terminó de escribir Robert B. Parker) encontramos que Marlowe evoluciona en muchos aspectos: se ha vuelto más sentimental pero a la vez se da cuenta de que su matrimonio es un fracaso. Él no puede vivir en pareja. Necesita y defiende su independencia e individualidad. Marlowe es un ser esencialmente solo. Lew Archer es divorciado, lo cual aumenta su soledad. Grella comenta que "Archer's symbolic maladjustment as a divorced man emphasizes ... alienation from human beings and human institutions".^{61/} A lo largo de las novelas encontramos menciones de la ex esposa de Archer. Aparentemente ella no pudo tolerar las horas de espera que Archer utilizaba en la resolución de sus casos, además de la incertidumbre por los peligros que acosaban la seguridad de su marido. V. I. Warshawski es divorciada, pero no está sola, ella sí puede relacionarse emocionalmente y tener amigos. Su problema es que no ha podido encontrar un hombre que respete su individualidad e independencia como mujer y profesionalista.

^{60/} Bernard Schopen, *op. cit.*, p. 25.

^{61/} Grella, *op. cit.*, pp. 109-110.

Muchos críticos han comentado la naturaleza solitaria del detective de la narrativa negra y es interesante citar algunos de sus comentarios. Bernard Schopen explica:

...he [the detective] exists at once within and without society, and regardless of whether he attempts to remove himself from it or to enter into it and restructure its values, he is doomed to failure, isolation, or destruction. He succeeds in preserving his sense of honor only by removing himself from society...which ironically, is the only environment in which his integrity has a significance other than the solipsistic. ...The inner apprehension of good and evil which constitutes the code of Spade, Marlowe and Archer forces them to sever all meaningful ties with their fellow men. Thus, if out of loneliness or love they try to enter the human community, they violate their integrity, but if they follow their codes, they condemn themselves to solitude. In this sense they are avatars of the central character in the American novel the tragic victim of the dark and violent conflict between the individual and society.^{62/}

Grella nuevamente trae a colación al Leatherstocking hero para compararlo con el investigador de la novela negra y comenta que "[the detective's] loneliness is characteristic of the Leatherstocking hero".^{63/} Una vez que el detective comienza un caso, "[nothing] must prevent...[him] from finishing his quest".^{64/} Grella continúa diciendo que el detective hard-boiled es "too good for the society he inhabits".^{65/}

La forma de vida del detective parece ser algo peligroso y poco atractivo para la mayoría de las personas. Pero Cawelti destaca que el estilo de vida del detective "is a form of rebellion, a rejection of the ordinary concepts of success and respectability",^{66/} una rebelión similar

^{62/} Bernard Schopen, *op. cit.*, pp. 178-179.

^{63/} Grella, *op. cit.*, pp. 109-110.

^{64/} *Ibidem.*

^{65/} *Ibidem.*

^{66/} Cawelti, *op. cit.*, p. 144.

a aquélla de Natty Bumppo. La aseveración de Cawelti se conjuga con la idea de que el detective es aquél que está tratando de huir y al mismo tiempo de rescatar a otros de un mundo lleno de confusión y de locura. Un mundo que ya no se encuentra gobernado por la razón y que, además, se encuentra viciado por el dinero, el poder, la mentira, la crueldad y la perversidad.

CAPITULO II

Dashiell Hammett: La creación de un género.

To exceed the limits of a formula
without destroying it is the dream of every
magazine writer who is not a hopeless hack.

Raymond Chandler
(The Simple Art of Murder)

Después de la Primera Guerra Mundial, los Estados Unidos vivieron una serie de momentos cruciales para su historia, que originaron un brusco cambio estructural en su realidad social. Estas circunstancias especiales propiciaron la aparición en la tercera década de un tipo de delincuencia organizada, derivada de la vigencia de la llamada Ley Seca o Prohibición primero y de la Depresión de 1929 después. Un tipo de delincuencia, el gangsterismo, que se expandiría, con distintas variantes, a un gran número de países del mundo. La Enmienda 18 de la Constitución de los Estados Unidos de Norteamérica, vigente desde enero de 1920 hasta diciembre de 1933, prohibía fabricar, transportar y vender bebidas alcohólicas, pero no comprarlas ni consumirlas. Con ello, el comercio del alcohol pasa a la clandestinidad, lo que favorece la formación de imperios comerciales e industriales extralegales, cuyo mantenimiento supone contactos con las autoridades y se concretan ya sea de forma violenta, o bien amistosamente mediante la corrupción. En uno y otro caso, el poder pasará a manos del más fuerte física o económicamente. Y las bandas de gánsters, los gangs, organizados jerárquicamente según el modelo italiano de la Mafia que, gracias a la emigración, había penetrado ampliamente en los Estados Unidos con sus viejas tradiciones adaptadas a los nuevos ambientes, ampliaron pronto su

campo de acción, aún antes de la abolición de la Ley Seca, a otra serie de actividades clandestinas, siempre ejercidas por medio de la violencia. La Depresión, con millones de desempleados, favoreció enormemente el desarrollo de estos gánsters, que constituían para muchos el único medio posible de vida. Con todo, el gánster se convirtió en un héroe popular. Ya Hammett, en The Glass Key, comienza con esta temática cuando narra la historia de la amistad entre Ned Beaumont y Paul Madvig. Las relaciones entre gánsters y sociedad son ya puestas al descubierto, como lo fueron también desde otro enfoque en Red Harvest.

Pero la delincuencia no se limitó a los grupos de maleantes organizados. La delincuencia ocasional la explora la literatura crítica realista/naturalista. Este tipo de delincuente pasó a ser parte fundamental de la corriente denominada hard-boiled.

Así pues, la novela negra, hard-boiled, del detective "duro" surgió por primera vez después de la Primera Guerra Mundial en revistas de acción: los famosos pulp-magazines que comenzaron a proliferar en los Estados Unidos a partir de los años veinte. Estos pequeños fascículos se vendían al precio de un dime (diez centavos de dólar), eran antologías de aventura, misterio, ciencia ficción, romance, westerns e historias de detectives. Una de las más populares fue Black Mask (como se comentó anteriormente), que sirvió para que surgieran muchos escritores de novela negra, incluyendo Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

...Hammett comparte la paternidad del género conocido en Francia bajo el nombre de 'serie negra' con el periodista Joseph T. Shaw, director de la revista Black Mask. Al notar en su público cierto hastío por las historias 'clásicas', Shaw le dijo cierto día a Hammett: 'Quiero acción, mucha acción. Pero ésta sólo tiene sentido en la medida en que los protagonistas son seres reales.' Era lo que Hammett estaba esperando, ya que respondió:

‘Para que haya un verdadero asesinato, la víctima tiene que ser de carne y hueso.’^{67/}

Samuel Dashiell Hammett (1894-1961) fue él mismo detective privado de la legendaria Agencia Pinkerton, primero en Baltimore y después en San Francisco, durante casi nueve años. Ello le hizo adquirir una cierta experiencia del mundo del crimen que transparentó en sus narraciones, confiriéndoles una mayor autenticidad. Su experiencia y su capacidad imaginativa se unieron así en un lenguaje igualmente auténtico, sacado de la calle (de hombres y mujeres comunes y corrientes: taxistas, apostadores, vendedores de periódicos, etc.), que en cierta forma humanizaba a sus personajes porque éstos expresaban sus sentimientos y emociones por medio de hablas cotidianas, donde había abundancia del lenguaje propio de los lugares en que se desenvolvían.

Nace así un nuevo género dentro de la literatura policiaca, de tal modo que ha opacado en gran medida a la antigua novela policiaca, de pura detección.

...Hammett, more than any other person, invented the hard-boiled detective ... It was he who licked the new story into shape, gave it much of its distinctive style and atmosphere, developed the urban setting, invented many of its most effective plot patterns, and, above all, articulated the hard-boiled hero, creating that special mixture of toughness and sentimentality, of cynical understatement and eloquence that would remain the stamp of the hard-boiled detective, even in his cruder avatars.^{68/}

En Hammett tiene origen un estilo, deudor del o coincidente con el de Hemingway, estilo de precisión verbal, junto con la irrupción de una narrativa intensa y brillante, sustentada en el ritmo del diálogo, los

^{67/} Fereydoun Hoveyda, Historia de la novela policiaca, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 150.

^{68/} John G. Caweltt, op. cit., p. 163.

acontecimientos y la profundidad en el perfil de los caracteres; narrativa que sigue incluyendo, además, la aclaración de un enigma.

A pesar de todas sus innovaciones, tanto en la forma como en el lenguaje, Hammett supo mantener el elemento enigmático procedente de la historia detectivesca ortodoxa. ¿Quién acribilló a balazos al compinche de Spade, Miles Acher, en un callejón?; ¿quién acabó con Taylor Henry en China Street?; ¿quién fue el causante de la desaparición del hombre delgado, Clyde Wyant? Los problemas están elaborados con la misma facilidad que se evidencia en una novela detectivesca ortodoxa, pero en la mejor producción de Hammett constituyen el punto de partida, no el resultado final, del interés planteado por el libro.^{69/}

Aunque haya dejado de ser esencial, el enigma continúa. Pero ahora la acción y la violencia son las características principales. La literatura policiaca salió a la calle. La sensación de violencia debida a la Primera Guerra Mundial obliga a un abandono de la investigación a puerta cerrada. En los Estados Unidos el crimen y la violencia se hicieron más notorios en la vida cotidiana, y esta circunstancia no podía pasar desapercibida a la literatura popular, siempre en busca de nuevas emociones. El crimen está en la calle y la realidad no permite elucubraciones científicas o teóricas, que han perdido todo interés ante la agitación y la violencia de la nueva sociedad.

Hammett `ha arrancado el asesinato de su vaso veneciano y lo ha arrojado a la calle'; con ello ha integrado la novela policiaca al medio urbano americano, aportando, con este aspecto realista, un fondo de crítica social casi desconocido en la novela policiaca clásica.^{70/}

La narración policiaca sigue siendo un entretenimiento como lo es cualquier relato, pero ahora es más una recreación literaria que un

^{69/} Julian Symons, Historia del relato policial, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 197.

^{70/} Fereydoun Hoveyda, op. cit., p. 149.

placer matemático. La renovación que implica la novela negra o hard-boiled, no afecta al fondo criminal sino a la forma de contarlo, lo cual permite diversas lecturas a distintos niveles.

LA FIGURA DEL DETECTIVE

El bueno, el bien, el orden y la justicia han engendrado al detective como al principal protagonista de la novela policiaca. Hoveyda nos dice al respecto: "... la detective novel, pone en escena, la lucha entre el bien y el mal".^{71/} Por lo cual, en la novela policiaca existe la necesidad de establecer una definición entre el bien y el mal. Para lograrlo se recurre a las alegorías: El bien, el orden y la justicia son representados por el detective; mientras que el criminal personifica al mal y la injusticia, al que rompe el orden establecido. Desde luego, siempre triunfa el bien sobre el mal. Agatha Christie refuerza esta idea al comentar, en su autobiografía, algunas de las razones que la motivaron a escribir novelas policiacas: "... in fact it [the detective novel] was the Everyman morality tale, the hunting down of evil and the triumph of good".^{72/} En efecto, las similitudes de la novela policiaca con el problema moral que todo hombre debe enfrentar se hacen evidentes a la luz de la cita de Christie; un aspecto importante que comparten las novelas policiacas con los morality plays, a los cuales pertenece Everyman, es la necesidad de establecer una definición entre el bien y el mal. La novela policiaca, en general, tiene un tinte moralista y ejemplificador. Por eso, al detective le corresponde develar el misterio y, al hacerlo, restablecer el orden infringido. Es un instrumento de autodefensa de este orden y cualesquiera que sean sus características personales, el fin siempre es el mismo aunque varíen los procedimientos. Ahora bien, en la narrativa hard-boiled el investigador ya no es el ser aséptico e inmaculado de la novela tradicional detectivesca; ahora el detective es un ser rudo y

^{71/} Ibid., p. 28.

^{72/} Agatha Christie, An Autobiography, New York, Ballantine Books, 1977, p. 452.

violento, que cree en el "desquite [como algo muy distinto a la venganza]"; aunque también "...[Son] románticos, vulnerables y sumamente golpeables...".^{73/}

El detective es un hombre con una misión determinada y constante: descubrir la verdad e impartir justicia. El detective acude a desentrañar un misterio en cuyo origen no ha participado, a protagonizar una investigación desvinculada (aunque no siempre) de su vida privada (en el sentido de los hechos cotidianos pero no en el sentido espiritual), de su auténtica personalidad, que sólo asomará fragmentariamente en la novela como un factor muy importante de la misma.

^{73/} Carlos Monsiváis, "Ustedes que jamás han sido asesinados", Revista de la Universidad de México, Vol. 27, No. 7, 1973, p. 115.

The Maltese Falcon

'Well, sir, here's to plain speaking and clear understanding.' Gutman a Spade en The Maltese Falcon

The Maltese Falcon (1930) es la obra más popular y mejor conocida de Dashiell Hammett; también fue la más exitosa desde el punto de vista financiero debido, en gran medida, a la representación de Humphrey Bogart como Sam Spade en la película de John Huston filmada en 1941. El Spade de Bogart se ha convertido en modelo para los abundantes investigadores privados ficticios que han seguido sus pasos. Aun así, el Sam Spade de Bogart no es el Sam Spade de Hammett; "physically and emotionally [Hammett's Spade] is somewhat frightening, a very different character ... " ^{74/}

La apreciación crítica más común de Sam Spade es la que se refiere a él como a un héroe romántico. Peter Wolfe, por ejemplo, tituló su capítulo acerca de The Maltese Falcon "Sam Spade and Other Romantics". Aquí Sam Spade es visto como un criminal, pero un criminal al que se le tiene simpatía; un hombre capaz de sobrevivir en el sórdido mundo en el que le ha tocado vivir. Para el público en general, ha habido una confusión entre Sam Spade y Philip Marlowe, una confusión tal vez causada por el hecho de que Bogart los representó de una forma muy parecida y en películas que aparecieron más o menos por la misma época. El Marlowe de Chandler sí es un héroe romántico: "Down these mean streets a man must go who is not himself mean, who

^{74/} James Naremore, "Dashiell Hammett and the Poetics of Hard-Boiled Detection." Art in Crime Writing: Essays on Detective Fiction, (ed.) Bernard Benstock, New York, St. Martin's Press, 1983, p. 64.

is neither tarnished nor afraid". Chandler agrega acerca de su creación: "He is the hero; he is everything"^{75/}. Pero no es Sam Spade.

El público contemporáneo, en general, ha puesto gran atención en los aspectos positivos de Sam Spade: en su dureza, en su resistencia, en su destreza para adaptarse a las distintas situaciones, en su talento para sobrevivir. Evidentemente, este mismo público ha ignorado o suprimido el aspecto negativo: el precio que Spade debe pagar por su sobrevivencia. The Maltese Falcon es una historia de pérdidas: pérdida de amor, pérdida de vidas y, lo más importante, la pérdida de la oportunidad de Spade de encontrar profundidad emocional y la capacidad de ser completamente humano. Hammett, al haber sido detective, estaba muy consciente de qué cualidades hacían exitoso a un detective y también estaba consciente del costo de dicho éxito. Sam Spade es, a fin de cuentas, víctima de un orden social y económico que lo fuerza a sacrificar sus sentimientos para poder sobrevivir. Así lo comenta Fereydoun Hoveyda al decir: "...[es] una obra pesimista que da una imagen sombría del alma humana; sin embargo, se trata también de una imagen indirecta, pero eficaz, de una sociedad dominada por el dinero"; y continúa diciendo "...Es la afirmación, apenas disfrazada, de que el hombre, aislado de la masa, nada puede contra las calamidades sociales, que sus acciones individuales se pierden en el mar de la corrupción"^{76/}.

Es difícil hablar de la técnica que utiliza Hammett en The Maltese Falcon, ya que está completamente mezclada con el tema: en un mundo material, cosificado, uno también debe actuar y tratar a otros como

^{75/} Raymond Chandler, *op. cit.*, p. 193.

^{76/} Fereydoun Hoveyda, *op. cit.*, p. 193.

objetos si se quiere prosperar y sobrevivir. Desde luego, la moral no significa nada para los objetos, y Hammett presenta a su lector con un protagonista moralmente ambiguo, que se encuentra en un mundo corrupto en el cual se desenvuelve a la perfección. Sherlock Holmes tenía que cambiar su personalidad para poder penetrar en los bajos mundos de Londres en busca de información, pero siempre regresaba al mundo acomodado en el cual vivía. Spade no necesita un disfraz, pues no pertenece a esa esfera social; él se mueve en cualquier ámbito pero no como un visitante, sino como un habitante.

Una de las más importantes técnicas narrativas utilizadas en la novela es la del narrador heterodiegético. Hammett utiliza este punto de vista objetivo para observar a sus personajes y sus acciones desde fuera, en lugar de hacerlo desde adentro de sus conciencias como lo hizo en Red Harvest (1929) y The Dain Curse (1929). Su técnica posee características cinematográficas, tal vez adelantándose al trabajo que iba a realizar, algunos años después, en Hollywood. Esta cualidad da mayor importancia al hecho de ver un mundo habitado por objetos, un mundo donde no hay lugar para la emoción, o el valor intrínseco del ser humano, o para el amor. Esta técnica depende básicamente de la descripción de acción y apariencia, sin comentarios interpretativos.

El punto de vista filosófico de Hammett es presentado al lector mediante la creación de un mundo donde nada ni nadie es lo que parece. La mayor parte de la acción tiene lugar en la noche, frecuentemente con neblina. Casi todos los personajes mienten por rutina y se traicionan uno al otro. La investigación de Spade continuamente cambia de rumbo: empieza tratando de encontrar al asesino de Miles Archer, después continúa con la búsqueda de la estatuilla del halcón, para finalmente

decidir qué hacer con Brigid. En este mundo no encontramos principios establecidos por medio de los cuales las acciones se guíen, ni moral, ni siquiera verdades o reglas con las que se pueda contar. Spade constantemente es lanzado a situaciones que no puede entender; situaciones que demandan acción y respuesta a pesar de su falta de explicación; porque el mundo es caótico y el entendimiento de los sucesos para Spade es muy limitado, él no puede predecir el resultado de sus acciones. Debe actuar y esperar, y entonces reaccionar dependiendo de lo que suceda después. La capacidad y el ingenio de Spade son los mismos elementos con los que contaban los héroes tradicionales, pero no así la falta de valores morales para guiar sus acciones.

El argumento de la novela es simple: Spade y su socio Archer son contratados por Brigid O'Shaughnessy para vigilar a Floyd Thursby. Archer es asesinado esa noche y después Thursby también es muerto a las puertas de su hotel. La policía sospecha de Spade, pensando que Thursby fue asesinado por venganza. Spade investiga, conoce a Joel Cairo, Casper Gutman y Wilmer, quienes además de Brigid, desean la evasiva y muy valiosa estatuilla del halcón maltés. El ave llega a las manos de Spade, quien negocia con los gánsters por dinero y por un chivo expiatorio para la policía. Esta última petición vuelve a los miembros de la banda en contra de Wilmer, quien asesina a Gutman cuando el gánster trata de huir fuera de la ciudad. La estatuilla resulta ser falsa, Brigid resulta ser la asesina de Archer y Spade, en lugar de ser un romántico, resulta ser un hombre práctico. "I won't play the sap for you", (p. 224) le contesta a Brigid cuando ella le suplica piedad y le dice que lo ama. La novela termina como empezó, con Spade sólo en su oficina y con la mujer que desprecia.

La novela empieza de una manera brillante:

Samuel Spade's jaw was long and bony, his chin a jutting V under the more flexible V of his mouth, his nostrils curved back to make another, smaller, V. His yellow-grey eyes were horizontal, the V motif was picked up again by thickish brows rising outward from twin creases above a hooked nose, and his pale brown hair grew down - from high flat temples - in a point on his forehead. He looked rather pleasantly like a blond Satan.⁷⁷⁷

El antecedente inmediato de Sam Spade es el Agente de la Continental: el Op, anónimo y vagamente descrito en Red Harvest y The Dain Curse, ha sido reemplazado por el específicamente nombrado y físicamente realizado protagonista de esta historia. Las primeras dos palabras "Sam Spade" ... anuncian que esta novela es diferente de las dos anteriores; además, sabemos más acerca de Sam Spade en un sólo párrafo de lo que sabemos acerca del Op en dos novelas. Dicho lo anterior, el ya mencionado Sam Spade parece ser un diablo agradable. Hasta este punto tenemos una idea implícita: Spade se mueve en un mundo que, de alguna manera, es una especie de infierno.

El primer párrafo es muy importante desde dos puntos de vista. Spade es descrito de tal manera que se le dan características de animal: "a long bony jaw, a jutting chin, nostrils that curved back, yellow-grey eyes, a hooked nose." Esta apariencia de animal enfatiza la ambigüedad moral de Spade, ya que, desde el momento en que los animales no tienen sentido moral, esto implica que Sam es una criatura que actúa básicamente por medio de su instinto y que su necesidad primordial es la sobrevivencia. La apariencia de Spade es más bien terrible: parece un lobo vestido de detective. El mundo en el que vive no es el paraíso, sino

⁷⁷⁷ Dashiell Hammett, The Maltese Falcon, New York, Vintage Books, 1972, p. 3 (el subrayado es mío). Todas las futuras referencias a esta novela serán de la misma edición y se darán con el número de la página entre paréntesis y dentro del texto.

más bien un mundo en el que sólo el más fuerte se salva. Estas imágenes de animal aparecen a todo lo largo de la novela; al final Spade todavía está "[looking] hungrily [at Brigid] from her hair to her feet and up to her eyes again "(ME, 227).

La segunda característica importante, desde mi punto de vista, es la forma objetiva de describir eventos y personajes. Hammett le da al lector una imagen sutil del mundo que rodea a su personaje, pero no ofrece oraciones valorativas. Con la excepción de la palabra "pleasantly", la descripción de Spade evita cualquier oración directa (así como decirnos cómo es como persona, o qué está pensando); hasta la palabra "pleasantly" baja un poco su intensidad por la frase "he looked rather...like..." Lo que al principio parece una descripción de la personalidad de Sam es más bien una descripción de su apariciencia. Esta dependencia en la descripción de acción y apariencia, sin comentarios interpretativos, es la base más importante y más discutida de la técnica de Hammett en esta novela. El cambio de la narración homodiegética de Red Harvest y The Dain Curse a la narración heterodiegética en The Maltese Falcon acentúa la objetividad en la historia. "In part," nos dice James Naremore, "this technique serves the interest of the mystery story, characterizing Spade in terms of the objects around him, but keeping his chain of thought a secret until he solves the crime. By withholding information, Hammett gives the plot tension, investing the simplest movements with the importance that gunshots and fistfights had in the earlier fiction."^{78/} Muchos críticos han comentado la manera en que Hammett esconde los pensamientos y las motivaciones de Spade, dándole al lector solamente sus acciones sin ningún comentario directo, ya sea

^{78/} James Naremore, op. cit., p. 61.

criticando o apoyando la manera en que Spade ejecuta sus investigaciones. Esta técnica es la que da pie al contundente sentido de ambigüedad de la novela. James Naremore trata de explicar esta técnica así: "[This] makes Spade a technician brooding the fine points of a problem, but it also displaces the ratiocinative values of detective fiction in favour of another quality that was always inherent in the form ... a representation of the surfaces of things".^{79/}

Hannuett presenta al lector imágenes de la misma manera en que Spade las ve:

The tappity-tap-tap and the thin bell and muffled whirl of Effie Perine's typewriting came through the closed door. Somewhere in a neighbouring office a power-driven machine vibrated dully. On Spade's desk a limp cigarette smoldered in a brass tray filled with the remains of limp cigarettes. Ragged grey flakes of cigarette-ash dotted the yellow top of the desk and the green blotter and the papers that were there. A buff-curtained window, eight or ten inches open, let in from the court a current of air faintly scented with ammonia. The ashes on the desk twitched and crowded in the current. (ME, p. 4)

Cada descripción en la novela nos presenta solamente los detalles superficiales. Centrándose solamente en las cualidades objetivas y es así exactamente como Spade ve a las personas. Este proceso es claro en la imagen de las cenizas moviéndose por los efectos del viento; así como las cenizas se mueven al compás del viento, Spade y los otros personajes se moverán de acuerdo con los volubles cambios del azar. Si bien es cierto que los personajes en esta novela tienen tan poco control sobre los sucesos así como las cenizas lo tienen sobre la brisa, también es verdad, que Spade objetiva su mundo de tal modo que él puede dominarlo al

^{79/} Ibidem.

controlar los objetos que hay en él. Su maestría al manipular objetos es evidente en el multicitado pasaje que abre el Capítulo II.

Spade's thick fingers made a cigarette with deliberate care, sifting a measured quantity of tan flakes down into curved paper, spreading the flakes so that they lay equal at the ends with a slight depression in the middle, thumbs rolling the paper's inner edge down and up under the outer edge as forefingers pressed it over, thumbs and fingers sliding to the paper cylinder's ends to hold it even while tongue licked the flap, left forefinger and thumb pinching their end while right forefinger and thumb smoothed the damp seam, right forefinger and thumb twisting their end and lifting the other to Spade's mouth. (MF, pp. 11-12)

Por lo tanto, para poder gobernar los objetos que le rodean, Spade tiene que ejercer sobre sí mismo control; control sobre sus movimientos, sus pensamientos y sus sentimientos.

Desde el primer capítulo se demuestra la habilidad de Spade para enmascarar sus pensamientos y emociones. Usa su cuerpo, su voz y sus gestos como lo hace un actor, para proyectar al mundo lo que él quiere proyectar en lugar de lo que en realidad piensa o siente. Mientras escucha la historia de Miss Wonderly, "Spade nodded his blond Satan's head, frowned sympathetically, and tightened his lips together" (p. 5), aunque después el mismo Sam admite que no le creyó a Brigid del todo, actúa su papel de detective profesional. Spade, al contrario del Marlowe de Chandler, no comenta sus sentimientos con nadie; de ahí la imagen de los labios apretados, que también nos indica, tanto al lector como al cliente, la completa discreción que guardará acerca de la investigación.

El talento de Spade reside en su habilidad para convertirse en lo que cada situación requiere. Él tiene la capacidad de moverse con gran facilidad entre los mundos de los diferentes personajes: puede ser rudo y

astuto para la policía, un detective carismático para Miss Wonderly, un gángster parecido a Gutman, amante apasionado para Iva (al menos por un tiempo), amigable colega para Luke, el detective del hotel, enamorado aliado para Brigid. En cada caso Spade actúa su papel. "Don't be too sure I'm as crooked as I'm supposed to be" (p. 227) Spade le dice a Brigid. ¿Es esto cierto o es una línea más en su actuación? ¿Realmente está del lado del orden y la justicia? ¿O se da cuenta de que los que quedan de la banda de Gutman lo han visto guardarse el billete y estarían muy contentos en implicarlo? (ver a Wolfe p. 112). Una vez más, no podemos estar seguros. Debemos recordar la respuesta de Spade a Gutman cuando este último le pide a Spade que defina con quién está su lealtad.

`You could say, then, that the question is which
one of them you'll represent?`
`You could put it that way.`
`It will be one or the other?`
`I didn't say that.`
The fat man's eyes glistened.
His voice sank to a throaty whisper asking:
`Who else is there?`
Spade pointed his cigar at his own chest.
`There's me,` he said (MF, p. 111)

Por supuesto, Spade es un egoísta. Todo lo que hace, todos sus deseos están dirigidos hacia una meta: gobernar la situación y tener poder sobre los demás. Spade odia tener que perder; después de haber sido golpeado por Dundy y de contenerse para devolverle la agresión, Spade "cursed Dundy for five minutes without break, cursed him obscenely, blasphemously, repetitiously, in a harsh guttural voice...". "Childish, huh?," Spade le explica a Brigid, "I know, but, by God, I do hate being hit without hitting back". (MF, p. 85)

Spade usa a otros como ellos lo usan a él. Gutman usa a su hija para desviar a Spade de la investigación. Brigid trata de usar a Spade al jugar con sus emociones. Spade usa a Wilmer para dividir a la banda de gángsters. Brigid usa al Capitán Jacobi para transportar al halcón Maltés. Spade usa a Iva, etc.

Ahora bien, la diferencia principal entre Spade y los otros es, por supuesto, que Spade triunfa mientras que los demás no. Spade es mejor actor, mejor jugador, él obtiene lo mejor de todos. Esta es la cualidad que admiramos en él y esto es lo que hace de él un "dream man".⁴⁷

Pero Spade tiene que pagar un precio por ser el mejor, el más hábil; el precio que tiene que pagar es su alma, sus sentimientos.

Como hemos visto, el deseo de Spade de tener el poder es lo más importante para él; obtener lo mejor de cada persona que conoce. Su sobrevivencia depende de tal habilidad. Pero esta meta de tener siempre el poder evita que pueda relacionarse íntimamente con los demás. Sam ha utilizado máscaras tantas veces y por tanto tiempo que ya es incapaz de ser él mismo; ya no hay nada detrás de las máscaras. Su habilidad para ser lo que cada ocasión le pide es ya tan grande, que si no lo hace está tan perdido como un actor sin su libreto. Iva Archer le pide a Spade lo que él no le puede dar: amor y compromiso. Para Spade el amor significa ponerse totalmente en el poder de alguien y Spade, como lo dijo Sid Wise "[doesn't] cash many checks from strangers" (ME, p.

⁴⁷ El mismo Hammett definió a Spade: "He is a dream man in the sense that he is what most of the private detectives I worked with would like to have been and what quite a few of them in their cockier moments approached. For your private detective does not or did not ten years ago when he was my colleague want to be an erudite solver of riddles in the Sherlock Holmes manner; he wants to be a hard and shifty fellow, able to take care of himself in any situation, able to get the best of anybody he comes in contact with, whether criminal, innocent bystander or client." (Citado en Gregory, p. 96)

119). Effie Perine lo acusa de jugar con los sentimientos de Iva (porque sólo la estaba usando) y Spade le contesta que él "never knows what to do or say to women except that way". (MF, p. 28) Effie, la única persona en quien Sam confía, no lo entiende: "That's a lie, Sam". (MF, p. 28)

Effie Perine es la contraparte de Sam. Ella sí es capaz de amar sin condiciones ni reservas; de tal manera que Effie sólo piensa en lograr que Spade sea feliz.

Her thin fingers finished shaping the cigarette. She licked it, smoothed it, twisted its ends, and placed it between Spade's lips. He said, 'Thanks, honey,' put an arm around her slim waist, and rested his cheek wearily against her hip, shutting his eyes (MF, p. 28).

Como se mencionó anteriormente, Effie es parte de un mundo donde el amor es posible. Ella confía en Brigid por pura intuición: "'I'm for her'", así le dice a Spade; "That girl is all right, and you know it". (MF, p. 43) Por supuesto, Brigid no es la persona adecuada y Spade lo sabe. Sam está muy consciente de que vivimos en un mundo donde el amor es menos práctico que la habilidad de objetivar, manipular y dominar. Effie no es práctica y esto lo vemos muy claramente en su confrontación final con este detective duro:

Her voice was queer as the expression on her face. 'You did that, Sam, to her?' He nodded. 'Your Sam's a detective.' He looked sharply at her. He put his arm around her waist, his hand on her hip. 'She did kill Miles, angel,' he said gently, 'offhand, like that.' He snapped the fingers of his other hand. She escaped from his arm as if it had hurt her. 'Don't, please, don't touch me,' she said brokenly. 'I know ... I know you're right. You're right. But don't touch me now ... not now.' (MF, p. 229)

Robert I. Edenbaum nos explica este pasaje de la siguiente manera:

Effie's response amounts to a definition of sentiment: the impulse that tells you to pretend that what you know to be true is not true, to wish that what you know has to be, did not have to be. In the vein of the romanticism of action that becomes doing what everything sensible tells you cannot do. You're right, you're right, but couldn't you better have been wrong? As Hammett has made sufficiently clear in the course of the book, and particularly in the final confrontation with Brigid, exactly the point about Spade ... and about the tough guy in general, is that he could not have.^{80/}

En efecto, el tema presente a lo largo de la novela es el desorden en el mundo, el hecho de que las cosas no son como quisiéramos, sino como tienen que ser y que esto es la realidad. El que es duro y resistente se adapta a la necesidad de la realidad. Las cosas no pueden ser diferentes de como son. "Beams fall, and then they don't fall; we have no way of knowing what has to be since life follows no pattern".^{81/}

Si no hay lugar para el amor en el mundo de Spade es porque él ha puesto toda su energía en lograr la habilidad de dirigir este mundo de objetos y tener poder sobre ellos. Esto le ha traído éxito y lo mantiene vivo. Naturalmente, él no querría abandonar sus habilidades, ni le gustaría vivir en un mundo donde tales habilidades fueran inaplicables. Spade renuncia a su amor por Brigid por su propia salvación, con un gran costo emocional. Finalmente, Spade explica su modo de actuar a Effie simplemente diciendo, "Your Sam's a detective". (p. 229) Amor y poder no pueden coexistir; por lo menos uno no puede tener dominio sobre ambos al mismo tiempo. Como detective Sam no tiene otra opción y es aquí donde radica su propio infierno.

^{80/} Robert I. Edenbaum, "The Poetics of the Private Eye: The Novels of Dashiell Hammett", Though Guy Writers of the Thirties, (ed.) David Madden, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968, pp. 87-88.

^{81/} Josiah Thompson, Gunshoe: Reflections in a Private Eye, Boston, Little Brown and Company, 1988, pp. 115-117. (el subrayado es mfo.)

Josiah Thompson lo explica de esta manera:

The world of power and the world of love: they stand one against the other. In the world of power individual interests contest in a domain of scarcity. To be a cogent actor in that domain requires craft and guile, whether one is an Ivan Boesky or a lowly detective. That was what made Hammett's Spade such an archetype ... 'a hard and shifty fellow, able to take care of himself in any situation, able to get the best of anybody he comes into contact with, whether criminal, innocent, bystander or client ...' 'Getting the best of' is the telos of that world. It is also, lethally, the psychic obstacle that blocks one's entry into the world of love.

In love, all the skills of the cogent actor become disabilities. In order to love, one must put off hardness and stiffness. 'Taking care of' becomes directed toward the other and not oneself. The ability to lie effectively, to appear different than one really is ... all the disguises essential in the world of power ... become in the world of love, temptations, artful excels to avoid the nakedness love requires, to avoid love.^{82/}

Hammett sabía todo esto.

Spade vive en un mundo donde las relaciones personales son imposibles, excepto como una lucha por el poder. Él tiene éxito en este mundo, pero al costo de tener que sacrificar sus sentimientos. Por su inhabilidad de entregarse al amor Sam crea su propio infierno. Spade es un demonio, un maestro en este pobre mundo, pero aun así es un maestro. El fin de la novela lo encuentra solo, despreciado por Effie y como Thompson lo dice: "staring down the cold barrel of his future" con Iva.^{83/} Spade ganó, pero ¿qué ganó? Empieza donde comenzó, y sentimos que siempre será de ese modo. Aun así, no es la culpa de Spade. Pensar que Spade ha hecho lo incorrecto sería no entender el verdadero significado de la novela. Él no tenía alternativas, hizo lo que

^{82/} Ibid, p. 143.

^{83/} Ibidem.

tenía que hacer (lo que debía hacer) para sobrevivir. No estamos condenando a Spade por acciones y características que nosotros mismos poseemos. Hammett no acusa a Spade; más bien señala los errores en un orden social y económico que demanda el sacrificio de los sentimientos para poder triunfar o sobrevivir al menos, dentro de ese "orden". Por lo tanto, en términos de ese mundo, Spade es un éxito, pero como ser humano fracasa. Al enfrentarse con la disyuntiva entre su amor por Brigid y su propia sobrevivencia, él escoge sobrevivir.

¿Y quién lo puede culpar?

El halcón representa el desenfrenado sistema capitalista que Hammett critica. Es el objeto que provoca deseo y avaricia y pertenece a quienquiera que pueda poner sus manos sobre él. Es la recompensa a la falta de escrúpulos, a lo turbio; su evasividad lo encarece y asegura su valor. "Well, Wilmer," dice Gutman, "I'm sorry indeed to lose you, and I want you to know that I couldn't be any fonder of you if you were my own son; but ... well, by Gad! ... if you lose a son it's possible to get another ... and there's only one Maltese falcon". (ME, p. 204) La presencia del halcón corrompe a todos. El primo de Effie se pone "all excited over it". (p. 144) La propia Effie olvida rápidamente al muerto Jacobi, tendido frente a ella, desangrándose en el piso: "The girl had left the door and, edging around the dead man with her face turned away, had come to Spade's side. As she stood there ... excitement began to supplant nausea in her face." (p. 165) Effie, ante la presencia del pájaro, también sucumbe a la avaricia: "Oh, isn't this thrilling?" dice en un momento determinado, con "a flushed smiling face". (p. 165)

La ironía respecto al halcón reside en que es falso; o, más precisamente, que no es lo que parecía ser (o lo que se pensaba que era).

Es el objeto central en la historia, el objeto que todos desean, el objeto que ocasiona los asesinatos, mentira, robo, traición, avaricia. El halcón resulta ser el objeto que proyecta subjetivamente la verdadera personalidad de los seres que habitan en este mundo. Es, a fin de cuentas, tomando la frase que John Huston citó de Shakespeare, en su/la película de The Maltese Falcon, "the stuff that dreams are made of". En el mundo de Spade, no se puede confiar en la gente, ni siquiera en los objetos, porque no son siempre lo que parecen ser.

The Maltese Falcon es una gran novela, brillantemente concebida y sin fallas. La experimentación de Hammett logró una gran integración tanto en el tema como en el argumento. El estilo objetivo por medio del cual Spade convierte (o ve) a la gente en objetos, la creencia de que el mundo es algo misterioso y desconocido, su método para exponer las decisiones que tomamos y que además nos vemos forzados a realizar (y sus consecuencias) todo refuerza el tema de Hammett. "The Maltese Falcon, dijo Raymond Chandler, may or may not be a work of genius, but an art which is capable of it is not a hypothesis incapable of anything".^{84/}

^{84/} Raymond Chandler, op. cit., p. 191.

The Glass Key

[The Glass Key's] not so bad ... the clues were
nicely placed there, although nobody seemed to see
them.

Dashiell Hammett (1932)

`You'd be surprised how many things there are
you can't understand.'

Ned Beaumont en The Glass Key.

The Glass Key, publicada en 1931, fue la cuarta novela de Hammett. Julian Symons, en su libro de historia de la novela policial, titulado Mortal Consequences, dice: "The Glass Key is the peak of the crime writer's art in the twentieth century".^{85/} Pero Robert I. Edenbaum, terminantemente, la denomina como: "Hammett's least satisfactory novel".^{86/} Opiniones tan divergentes acerca de esta novela caracterizan la recepción de los lectores de novela policiaca y de la crítica especializada. Existen juicios muy contradictorios acerca de la calidad del libro y de su clasificación. The Glass Key ¿es una novela realista o es una novela psicológica que utiliza elementos de ficción detectivesca? ¿o es como las otras novelas de Hammett, básicamente una novela detectivesca que tiene algunos elementos de la novela psicológica? Por lo regular, se trata de evitar todos estos cuestionamientos y The Glass Key se clasifica como una novela negra, escrita por Dashiell Hammett.

Esta es la única novela del autor en que el personaje principal no es un detective desde el punto de vista tradicional. Ahora bien, como

^{85/} Julian Symons, *op. cit.*, p. 139.

^{86/} Robert I. Edenbaum, *op. cit.*, 142.

habíamos visto anteriormente en The Maltese Falcon, los elementos usuales de la novela detectivesca son manipulados frecuentemente por Hammett para producir efectos muy diferentes de aquellos comúnmente asociados con el género; pero en The Glass Key estas convenciones tales como: crimen, pistas, análisis de los motivos, suspenso y soluciones son secundarias al desarrollo del personaje. Mucho más que en las novelas anteriores, en ésta se intenta una interpretación psicológica del personaje. Como Sam Spade, Ned Beaumont, el personaje principal, es una figura misteriosa, y a pesar del esfuerzo de Hammett por desarrollar su personaje, Ned permanece aún más indescifrable que su predecesor. Hasta cierto punto, la creación de un personaje ambiguo está prevista con el propósito de crear misterio: la indescifrabilidad de emociones, motivaciones y acciones; todo esto como parte central de The Glass Key. Al igual que en The Maltese Falcon, Hammett busca afirmar la cualidad circundante de misterio, que siempre debe sobreponerse a nuestros intentos de ordenar e interpretar nuestras vidas. Así pues, existe una relación temática entre The Maltese Falcon y The Glass Key; una relación que es responsable del éxito de ambas novelas.

El argumento de The Glass Key contiene gran número de similitudes con aquél de Red Harvest. Al igual que Personville, la pequeña y anónima ciudad de aquella novela es regida por gánsters, es una población muy similar a las violentas comunidades de la era de la Prohibición, las cuales eran controladas por políticos corruptos y bandas de asesinos, en continua disputa por el poder. Cuando The Glass Key empieza, las próximas elecciones han acabado con el equilibrio del poder: Paul Madvig, el gánster que domina la ciudad por medio de su poder político, ha dado apoyo al Senador Henry, una figura poderosa

dentro del mundo de la política; Madvig a su vez espera, en recompensa, obtener a Janet, la hija del senador. Taylor Henry, hijo del Senador, es asesinado una noche, después de una disputa con Madvig porque éste besó a su hermana. Entrañable amigo de Paul y consejero, Ned Beaumont es segundo al mando, además de figura política de la ciudad. Ned voluntariamente pide convertirse en ayudante del sheriff, para tratar de encontrar al asesino y acallar el escándalo antes de que se arruine la lista de candidatos al poder que Madvig ya tenía preparada. Otros grupos se dan cuenta rápidamente de que la posición de Madvig como sospechoso en el asesinato, ha debilitado su poder e influencia y empiezan a buscar la manera de capitalizar la vulnerabilidad de Madvig para ganar poder ellos mismos. Pronto el principal rival de Madvig, el gángster Shad O'Rory, abiertamente se le enfrenta para tratar de ganar el poder sobre la ciudad y esta contienda abierta entre gángsters, además de la escaramuza política, forman mayormente el entorno dentro del cual se desarrolla la acción de la novela.

De cualquier modo esta lucha por el poder es secundaria al relato que se hace, en la novela, de la gran amistad entre Madvig y Beaumont, además de su desintegración gradual. Ned comienza la investigación de la muerte de Taylor Henry para ayudar a su amigo, pero al finalizar la novela, cuando Ned descubre el hecho de que fue el Senador Henry quien mató a su propio hijo, su amistad termina y es con Ned y no con Paul con quien Janet decide irse.

Aunque el énfasis de la novela esté en la amistad entre Ned y Paul, aún encontramos elementos prominentes de la novela policiaca tradicional: un crimen sin resolver, una investigación sobre pistas y motivos y (como en The Maltese Falcon) una única revelación de

culpabilidad al concluir la novela. Como en toda la obra de Hammett, esta estructura general es "tradicional" solamente desde un punto de vista superficial, ya que sus novelas frecuentemente no se ajustan a las técnicas tradicionales. Como en The Maltese Falcon, por ejemplo, el método de Hammett en el desarrollo de las escenas es frecuentemente, y en forma deliberada, oblicuo; por lo general, Hammett lanza al lector a la mitad de una escena sin dar suficiente información acerca de los antecedentes de tales o cuales sucesos para permitirle un entendimiento cabal de lo que está sucediendo. A pesar de que Hammett nos da muchas pistas individuales y detalles específicos acerca de la acción, los elementos no son puestos dentro de un contexto que nos permita entender su significado y hacer distinciones entre lo que es esencial para resolver el asesinato y aquello que carece de importancia. Un buen ejemplo de este tipo de presentación ambigua sucede durante la primera sección del capítulo dos, en la cual Ned llega a Nueva York; en las dos páginas que comprenden esta sección se nos da la siguiente información:

Ned is wearing a hat which doesn't quite fit him.

He is staying in a hotel off Broadway in the Forties.

On his way to his hotel, at Madison Avenue, a green taxicab runs 'full tilt' into the one in which Beaumont is riding.

When he registers at the hotel, he is given two telephone-memorandum-slips, both dated that day, one marked 4:50 P.M. and the other 8:05 P.M. When he looks at his watch it is 8:45 P.M.

The earlier slip reads: At the Gargoyle. The later one reads: At Tom & Jerry's. Will phone later. Both were signed: Jack.

He is also given two sealed envelopes without postage stamps.

One of the envelopes contains two sheets of paper covered by bold masculine handwriting, dated the previous day. It reads: She is staying at the Martin, room 1211, registered as Eileen Dale, Chicago. She did some phoning from the depot and connected with a man and girl who live E. 30th. They went to a lot of places, mostly speakies, probably hunting him, but don't seem to have much luck. My room is 734. Man and girl named Brook.

The second envelope contains a sheet of paper, covered by the same handwriting, and is dated the same day. It reads: I saw Deward this morning, but he says he did not know Bernie was in town. Will phone later.

Both messages were signed: Jack.

Beaumont orders a bottle of Rye whiskey and drinks steadily until he receives a phone call from Jack.

When he leaves the hotel it is ten minutes past nine o'clock.⁸⁷

Por supuesto, muchos escritores de novela detectivesca utilizan la estrategia de presentar al lector información que inicialmente parece desconectada del crimen, pero cuya relevancia después es determinada por el detective. Pero aquí el método de Hammett es diferente: no solo la mayoría de esta información es poco asimilable porque no hay un marco de referencia para establecerla dentro de un contexto, sino que además todos los detalles precisos y específicos de esta escena son completamente irrelevantes. Por ejemplo, la información de que los mensajes de Ned fueron tomados a las 4:50 P.M. y 8:05 y de que al momento en que los

⁸⁷ Dashiell Hammett, *The Glass Key*, New York, Vintage Books, 1972, pp. 28 - 30. Todas las futuras referencias a esta novela serán de la misma edición y serán dadas con el número de la página entre paréntesis y dentro del texto.

lee son las 8:45 P.M. y cuando sale del hotel son las 9:10. Todo esto parece significativo, simplemente porque Hammett se molestó en darlo; e influidos por nuestras expectativas con respecto al género, los marcamos como pistas probables. De la misma manera, el lector se lanza a escudriñar el resto de la información dada en esta escena. Finalmente, sólo la referencia al sombrero que usa Ned tiene alguna importancia para el caso, y aún ese detalle sólo es indirectamente relevante porque permite que Ned chantaje a Bernie y no se establece ninguna pista con respecto a quién fue el asesino de Taylor. En resumen, la forma indirecta que utiliza Hammett para presentar la historia, además de la estrategia de proveernos de numerosos e irrelevantes detalles que parecen significantes, hace casi imposible para el lector que llegue a conclusiones acerca de la solución del asesinato además de poder establecer coherencia en el relato.

En The Glass Key la solución del caso se basa completamente en el hecho de que Taylor Henry fue encontrado muerto sin sombrero; una solución que parece artificial y poco convincente. ¿Cómo es que Ned sabe que el sombrero es algo tan importante? Cuando Ned se entrevista con Paul, momentos después de haber descubierto el cuerpo de Henry, ya sabía cual sería la única pista que incriminaría al culpable: "Ned Beaumont rose, took steps toward the telephone, halted, and faced the blonde man again. He spoke with slow emphasis: 'His hat wasn't there'." (p. 15) Lo más importante es ¿Cómo sabía Ned que Taylor traía puesto el sombrero? Durante una entrevista con Janet, Ned dice que Paul le comentó que Taylor traía puesto el sombrero, pero, hasta donde recordamos, Paul nunca le dice eso a Ned. ¿Es lógica la línea de pensamiento de Ned? El Senador Henry sale en persecución de su hijo

olvidándose de ponerse el sombrero. Él mismo mata a su hijo (quien a pesar de la prisa por detener a Paul, tuyo tiempo de ponerse el sombrero y de llevarse un bastón) por eso el Senador Henry usa el sombrero de su hijo para no crear sospechas al regresar a su casa sin el suyo puesto. En la confrontación final entre Ned y el Senador, cuando Ned explica como sucedieron los hechos, el mismo Ned parece un poco confuso al hablar de lo ocurrido:

‘What happened is something like this: when Taylor heard about Paul kissing Janet he ran after him, taking his stick with him and wearing a hat, though that’s not as important. When you thought of what happened to your chances of being elected...’

The Senador interrupted him in hoarse angry tone:

‘This is nonsense! I will not have my daughter subjected...’

Ned Beaumont laughed brutally. ‘Sure it’s nonsense,’ he said. ‘And your bringing the stick you killed him with back home, and wearing his hat because you’d run out bare-headed after him, is nonsense too, but it’s nonsense, that’ll nail you to the cross’. (p. 196)

De todos los argumentos de Hammett, este parece ser el menos satisfactorio desde el punto de vista de las historias detectivescas tradicionales. No solamente la solución depende de un análisis poco convincente de una prenda no encontrada, sino que el detective soluciona el caso por casualidad ... él está convencido de que la falta del sombrero es importante, pero no parece existir una razón lógica para este convencimiento. En Red Harvest el Op asume que no mató a Dinah Brand porque las luces estaban apagadas cuando se despertó esa mañana; Sam Spade sabe quién mató a Miles Archer por la posición en

la que fue encontrado el cuerpo. Por lo tanto, a pesar de la insistencia temática en la obra de Hammett de que nunca podemos conocer la vida de la gente de una manera absoluta, siempre existen pistas que, cuando se razonan, pueden dar respuestas a preguntas "simples" tales como ¿quién mató a quién? Pero Ned Beaumont llega a su solución por medio de un proceso muy alejado del tradicional análisis de pistas. Él simplemente sabe con completa seguridad que el sombrero es importante ... un conocimiento inductivo que parece inconsistente con la teoría de Hammett acerca de las dificultades para saber. Una de las maneras con la que Hammett cubre la falta de coherencia en su argumento es la confianza en el uso que se da, en la novela negra, a la acción y a eventos inesperados. Por lo tanto, Hammett subdivide los capítulos en subcapítulos (esto sólo lo hace en The Glass Key), esta técnica da más movimiento a la acción, de tal manera que no nos damos cuenta cabal de que en muchos de los casos esta acción es irrelevante en términos de la solución del caso. Por ejemplo, el excitante y rápido episodio que ocurre en Nueva York en el capítulo dos, parece conectado con la investigación de Ned, pero cuando el episodio termina, nada se ha establecido realmente, no sabemos si Bernie es inocente o culpable. De hecho, la visita de Ned a Nueva York no tenía nada que ver con el asesinato de Taylor; Ned simplemente quería recuperar su dinero. En realidad, nunca estaremos convencidos de por qué se incluyó este episodio; ni siquiera al finalizar el libro se encuentra la explicación del porqué del viaje. Por lo tanto, gran parte de la acción de la novela, así como las motivaciones de los personajes, permanecen fundamentalmente misteriosas e inexplicables.

Una de las razones de por qué la acción en The Glass Key es muy difícil de seguir es el uso del narrador heterodiegético: el mismo restringido y objetivo punto de vista que se usó en The Maltese Falcon. En este sentido, Hammett utiliza la tercera persona desde un punto de vista limitado y se confina a sí mismo en descripciones neutrales acerca de lo que Ned hace o ve, además de la presentación de información objetiva: reportes acerca de lo que dicen los periódicos, cartas, detalles físicos acerca del tiempo y los lugares; todos presentados sin comentarios autoriales o de interpretación. William Nolan resumió el efecto de este distante punto de vista: "Here Hammett himself wears the Spade mask: we are never allowed inside any of the people he writes about, we see them all once-removed: we are forced to judge them strictly on what they say and do. Hammett never used the objective approach more stringently".^{88/} Así como sucede en The Maltese Falcon, este punto de vista objetivo ensalza la ambigüedad del detective. Por ejemplo, la escena en la que Ned, tercamente, se rehúsa a ayudar a O'Rory en sus planes para desacreditar a Paul es descrita así:

Ned Beaumont stood up. His face was pallid and damp with sweat. He looked at his torn coat-sleeve and wrist and at the blood running down his hand. His hand was trembling. O'Rory said in his musical Irish voice: 'You would have it.' Ned Beaumont looked up from his wrist at the white-haired man. 'Yes,' he said, 'and it'll take some more of it to keep me from going out of here.' (p. 82)

Por medio de esta escena y de la siguiente, en la que Ned es horriblemente golpeado, no sabemos nada de lo que está pasando por su mente. Lo que imaginamos es que Ned desafía a O'Rory por orgullo

^{88/} Nolan, *op. cit.*, p. 69.

propio y por su habilidad de "stand anything [he's] got to stand" (p. 5). De tal manera, que además de que este punto de vista nos distancia de todos los personajes, aleja aún más a Ned por la manera en la que su nombre se maneja: a través de toda la novela el narrador lo denomina sólo como Ned Beaumont nunca como Ned o Beaumont. El efecto de esta técnica es evidente, se inyecta formalidad a la narración y al personaje y para el lector el personaje parece aún más remoto que los demás.

Pero tenemos un aspecto de la novela en el que no existe el misterio ni la ambigüedad: la descripción de la corrupción política. No nos sorprende que la mayoría de los críticos que han elogiado a The Glass Key como la mejor novela de Hammett sea porque admiran su implacable presentación del sistema político de los Estados Unidos. Por ejemplo, Martin Seymour Smith al decir del libro que es "Hammett's most successful novel", comenta que, "The Glass Key, apparently a simple murder story, is an indictment of American urban politics only because it sets out not 'to take a stand'." ^{89/} Así como lo hizo en Red Harvest, Hammett describe la corrupción en The Glass Key. De la misma manera que en aquella novela, la descripción de lugares nos provee del marco necesario para mostrar la corrupción personal, social y política. La ciudad en la que la acción se lleva a cabo no tiene nombre, es anónima a excepción de algunos nombres de calles. Está localizada en algún lugar al este de Nueva York, pero, al igual que Personville, esta ciudad podría ser cualquiera en los Estados Unidos. La descripción de corrupción en esta novela es aún más inquietante que la que Hammett hace de Personville. En Red Harvest hay más acciones violentas y

^{89/} Martin Seymour Smith, Who's Who in Twentieth Century Literature, New York, McGraw Hill, 1977, p. 149.

muertes, pero la escena en la que Ned es golpeado y aquella en la que Shad O'Rory es asesinado, son mucho más violentas que cualquiera de las escenas en Red Harvest. El efecto de tal brutalidad es mayor en The Glass Key porque no tenemos comentarios, ni un punto de vista normativo como el del Op en Red Harvest, para usarlo como punto de referencia. Así lo comenta Sinda Gregory:

Here no outsider provides a normative view to suggest that we are witnessing a special, isolated instance of corruption. Ned Beaumont operates in a landscape of absolute decay which, somewhat like the landscapes of science fiction novels, seems both familiar and alien. It is familiar in the sense that we recognize the elements of greed, violence and immorality which are embodied in the expected stereotypes: gangster chieftains, a self-serving district attorney, policemen on the take, sadistic thugs. But the absence of any outside judgement someone to say, 'This city is corrupt and evil,' as the Op did in Red Harvest leads to this bleak vision of the ultimate urban nightmare in which people accept violence and corruption as the rule rather than the exception.

En efecto, la ausencia de un juicio o comentario como el del Op cuando dice "This city is corrupt and evil", en Red Harvest nos conduce a una visión gris y desolada de una ciudad en la que la gente tiene que aceptar violencia y depravación, de tal modo que esto tiene que ser la regla y no la excepción.

Son fáciles de encontrar ejemplos específicos de esta corrupción en personajes secundarios tales como el Juez de Distrito Michael Farr, quien es un títere manejado por sus superiores. A Farr lo único que le importa es conservar su empleo, y por lo tanto no interferir con las

^{90/} Sinda Gregory, Private Investigations: The Novels of Dashiell Hammett, Carbondale, Southern University Press, 1985, p. 115.

mafias que dominan la ciudad. Por ejemplo, cuando Ned comienza a explicar sus actividades, Farr lo detiene diciendo, "That's all right, Ned. It's none of my business what you and Paul do". (p. 50) La siguiente escena entre Paul y Ned, después de que Paul regresa de Nueva York, claramente nos muestra que el crimen en esta novela es visto por todos ellos como cualquier otro negocio:

Ned Beaumont returned to his chair. 'Anything happen while I was gone?' he asked as he picked up the half-filled cocktail-glass standing behind the silver shaker on the table at his elbow.

'We got the muddle on the sewer-contract straightened out.'
Ned Beaumont sipped his cocktail and asked:
'Have to make much of a cut?'

'Too much. There won't be anything like the profit there ought to be, but that's better than taking a chance on stirring things up this close to election. We'll make it up on the street-work next year when the Salem and Chestnut extensions go through.' (p. 58)

De igual manera, la fuerza policiaca está completamente controlada desde la oficina de Madvig, y esto lo vemos claramente cuando Ned y Paul ansiosos de "knock Shad from our little city" porque Paul está "tired of having him around", ordena a la policía cerrar la mayoría de los negocios de Shad en la ciudad. Ned le dice a Paul: "you're putting Rainey [the city's police chief] in a tough spot. Our coppers aren't used to bothering with Prohibition-enforcement. They're not going to like it very much." (p. 58). Posteriormente vemos que Ned le comenta a Janet Henry que es control político, no justicia, lo que determinará el destino de Madvig:

She addressed him in a low voice between lips that barely moved to let the words out: 'They wouldn't dare say such things if they were not true.'

'That's nothing to what'll be said before they're through . . . Politics is a tough game, snip, the way it's being played here this time. The Observer is on the other side of the fence and they're not worrying much about the truth of anything that'll hurt Paul . . . Mathews does what he's told to do and prints what he's told to print.' (p. 103)

Esta absoluta corrupción se ha filtrado por todo el sistema, desde lo más alto, el Senador Henry, "one of the few aristocrats left in American politics," (p. 9) hasta el más insignificante de los policías.

Ned Beaumont se nos presenta como un individuo práctico por encima de todo. Ned es un hombre que se ha dado cuenta de que el mundo es sucio y corruptible y ha desarrollado una gran habilidad para actuar en él. Veamos la siguiente cita:

'Tim's wife's going to have a baby next month,' Ned Beaumont said.

Madvig blew breath out in an impatient gust. 'Anything to make it tougher,' he complained. 'Why don't they think of those things before they get in trouble? They've got no brains, none of them.'

'They've got votes.'

'That's the hell of it,' Madvig growled. (p. 11)

La contestación práctica a la aseveración hecha por Madvig acerca de la estupidez de las masas "they've got votes", nos provee de una importante pista de porque Ned ha subido tan rápidamente dentro de la estructura del poder en la ciudad. De la misma manera como ha sucedido con todos los personajes principales de Hammett, sabemos poco acerca de Ned Beaumont, aunque, del mismo modo que con Spade, se nos da gran variedad de detalles vívidos que lo definen, tales como su nerviosismo y

el hábito de jugar con su bigote y de morderse las uñas; su forma de vestir, la forma en que está decorado su departamento, su gusto por la música. Pero no sabemos nada de Ned antes de llegar a esta ciudad, "I never told anybody where I came from". (p. 76) Físicamente Beaumont no se parece ni al Op ni a Spade. Aunque tenemos algunos detalles específicos acerca de su apariencia en el capítulo tres: "Ned Beaumont leaving the train that had brought him back from New York was a clear-eyed erect tall man. Only the flatness of his chest hinted at any constitutional weakness. In color and line his face was long and elastic." (p. 46)

A pesar de que la caracterización física de Ned es exigua, se nos dan más detalles de personalidad que en el caso del Op o en Sam Spade. Como ya sabemos, Ned no es un detective profesional, por lo tanto su presencia en escena no tiene que ser necesariamente la de un investigador. Aquellas expectativas que teníamos con respecto a Spade o al Op porque ellos sí eran detectives privados, tales como: rudeza, sagacidad, perspicacia, prudencia, astucia, control y eficiencia, no necesariamente se aplican a Ned y su personalidad emerge sin las convenciones del género además de proveerle de características más elaboradas. En casi todas sus cualidades exteriores, Ned posee pocas similitudes con los primeros héroes de Hammett; el hecho de que Beaumont posea un gran sentido de la elegancia y la etiqueta es muy contrastante con las características de Spade y el Op, quienes se enorgullecen de respuestas poco afectadas y directas hacia situaciones de tipo social. Beaumont es un hombre de grandes incongruencias: es un jugador, gran bebedor y ayudante-consejero de un gángster; pero también toca el piano, se inclina cuando es presentado a una dama y

aconseja a su amigo Madvig sobre qué clase de regalo es el adecuado bajo "X" circunstancias: "You know more about this kind of stuff than I do", le dice Madvig a Paul en la p. 10. Aunque a Ned le encanta parecer rudo: "You can't go by my manners", le dice a Janet en un momento dado, "They're always pretty bad". (p. 95) Ned en realidad es un hombre fino y bien educado, casi caballeresco. A pesar de las infortunadas situaciones y de la gente con la que tiene que tratar, Ned es un hombre a quien le importa ser un caballero y mantener su propio decoro. Tenemos, por ejemplo, cualidades de primera en su elegantemente decorado departamento: "It's delightful", juzga Janet Henry. "I didn't know there could be any more of these left in a city as horribly up to date as ours has become". (p. 141) Además, Ned es un conocedor del buen vestir y de la conducta social: "You oughtn't to wear silk socks with tweeds". Ned reprende a Madvig con preocupación en medio de una acalorada discusión acerca de unos negocios ilegales, y cuando Madvig protesta diciendo que a él le gusta "the feel of silk", Ned le contesta bruscamente diciendo: "Then lay off tweeds". (p. 58) Poco después durante esta misma conversación se nos dice que: "Ned Beaumont put his glass on the table and touched his lips with a white handkerchief taken from the outer breast-pocket of his coat": un gesto (fastidioso) difícilmente imaginable en el Op o en Spale, el cual repite en la confrontación con O'Rory (p. 66). Ned sabe cuándo ser rudo (esto frecuentemente sucede cuando se enfrenta con la policía o con la maquinaria política de su ciudad), pero su predilección por las formalidades aristocráticas emerge frecuentemente. Por ejemplo, cuando habla sobre Paul Madvig con Janet Henry una tarde, Ned utiliza su pose de hombre rudo y sin educación para ridiculizarse a sí mismo y a Janet:

He smiled at her. His smile was very young and engaging, his eyes shy, his voice youthfully diffident and confiding, as he said: 'I'll tell you what makes you think that, Miss Henry. It's--you see, Paul picked me up out of the gutter, as you might say, just a year or so ago, and so I'm kind of awkward and clumsy when I'm around people like you who belong to another world altogether--society and roto-sections and all--and you mistake that--uh--gaucherie for enmity, which it isn't at all'. (p. 95)

Ned posee un sentido del decoro en variadas circunstancias: desde tranquilizar a un empleado menor con una dicción y un tono muy apropiado: "I'll put it to him [Madvig] as hot as I can and you ought to know he'll go to the limit, but he's in a tough spot right now", (p. 4) hasta revisar una nota formal de agradecimiento que dice así: "be able someday to show my gratitude more clearly" en lugar de "some day be able to more clearly show my gratitude". (p. 98) Esto es extremadamente útil en su calidad de asesor principal de Madvig. Beaumont es el más astuto y sagaz, políticamente hablando, de todos los personajes de la novela; por ejemplo, a los dieciocho meses de haber llegado a la ciudad, Madvig lo consulta acerca de las decisiones estratégicas de política más importantes y Ned siempre parece saber la mejor manera de manejar tales problemas, tanto de política como de negocios. Recordemos que después de la grave confrontación con O'Rory, Madvig siente que ha manejado mal la situación y pide consejo a Beaumont. Ned responde con un elaborado y cuidadoso análisis de la situación; lo cual demuestra su inteligencia superior al determinar situaciones de política y comprensión psicológica de personalidades:

Ned Beaumont said: 'All right . . . Shad'll fight. He's got to. You've got him in a corner. You've told him he's through here for good. There's

nothing he can do now but play the long shot. If he can upset you this election he'll be fixed to square anything he has to do to win. If you win the election he's got to drift anyhow. You're using the police on him. He'll have to fight back at the police and he will. That means you're going to have something that can be made to look like a crime-wave. You're trying to re-elect the whole city administration. Well, giving them a crime-wave--and one it's an even bet they're not going to be able to handle--just before election isn't going to make them look any too efficient. They--'

'You think I ought to've laid down to him?' Madvig demanded, scowling.

'I don't think that. I think you should have left him an out, a line of retreat. You shouldn't have got him with his back to the wall.' (pp. 69-70)

Claramente vemos que Madvig confía en los juicios que hace Ned y respeta su habilidad para analizar situaciones. Después consulta a Ned acerca de cómo manejarse con un socio poco amigable: "How far do you think I ought to go with M'Laughlin this first time", (p. 93) y después lo compromete: "I wish you'd go see M'Laughlin... You can handle him if anybody can". (p. 152) Aunque Paul no siempre acepta los consejos de Ned (usualmente con desastrosas consecuencias) Paul siempre continúa buscándolos a lo largo de la novela. Porque Paul no posee ni la inteligencia ni el refinamiento de Ned, ya que Madvig es un auténtico líder, simple e instintivo, que cree que la fuerza es la mejor manera de ejercer poder. Paul llegó a la cima debido a su gran instinto y sentido común, su fuente de fuerza y de debilidad se reduce a una visión muy simple de la vida que se resume en destruir a cualquiera que se cruce por su camino. Cuando Ned le sugiere que tal vez métodos más sutiles podrían tener mejores resultados Madvig le contesta, "I do know fighting -my kind- going in with both hands working. I never could learn to box and the only times I ever tried I got licked ... I don't know anything

about your kind of fighting ... All I know is when you got somebody cornered you go in and finish them. That system's worked all right for me so far."(pp.62-70) Claro que este sistema también tiene sus bemoles y Madvig lo sabe. Por eso reconoce que Paul entiende las complejidades de la política y por eso lo respeta y admira pero además también le tiene un genuino afecto.

Otra de las características que crean una gran diferencia entre Ned y los detectives anteriores de Hammett es un genuino sentido del humor. Como el Philip Marlowe de Raymond Chandler, Ned Beaumont es un bromista, un hombre que frecuentemente lanza respuestas sorprendidas en los momentos más inesperados:

'Can't you be wrong?' Whiskey demanded.

'Sure,' the man in bed [Ned] confessed. Once back in 1912 I was. I forget what it was about.' (p. 73)

'A copper found you crawling on all fours up the middle of Colman Street at three in the morning leaving a trail of blood behind you.'

'I think of funny things to do,' Ned Beaumont said. (p. 91)

The nurse looking at him with contemptuous eyes, said sarcastically: 'We've had to keep policemen in front of the hospital to fight off all the women that've been trying to see you.'

'That's all right for you to say,' he told her. 'Maybe you're impressed by senators' daughters who are in the roto all the time, but you've never been hounded by them the way I have. I tell you they've made my life miserable, them and their brown roto-sections. Senators' daughters, always senators' daughters, never a representative's daughter for the sake of variety--never anything but--Do you suppose senators are more prolific than--' (p. 92)

'Do stop it. You're worse than the Airedale Paul used to have.'

'I'm part Airedale,' he said, 'on my father's side.' (p. 106)

Dado el tono general de la obra, esta clase de humor podría parecer fuera de lugar, pero estudiado cuidadosamente, nos sugiere más bien otra característica muy importante de Ned como personaje: su desesperado intento por mantener el control y mantener sus sentimientos más profundos escondidos para que no lo traicionen, para no mostrar su vulnerabilidad. Como el Marlowe de Chandler, Ned constantemente se encuentra envuelto en situaciones de desafío, situaciones en las que tiene que sobrevivir, por eso ha de disfrazar sus propios sentimientos y motivaciones y convencer a los demás de que es dueño de la situación. Para Marlowe y Ned, el control verbal es lo que utilizan frecuentemente en situaciones difíciles; al decir bromas acerca de sí mismos y de sus circunstancias, tratan de indicar, aunque sea débilmente, que los sucesos no los han vencido, que controlan lo suficiente sus problemas como para hacer bromas acerca de sí mismos. Así pues, los chistes y las bromas le permiten a Ned ocultar sus verdaderos sentimientos. De la misma forma en que el Op y Spade, Ned Beaumont es un misterio para toda la gente que lo rodea, hasta para su amigo más íntimo, Paul Madvig, y para la mujer que eventualmente escapa con él, Janet Taylor. Por lo tanto las acciones de Ned, sus motivaciones y especialmente sus emociones son todavía más impenetrables que las de sus predecesores, porque las bases de su carácter no pueden ser interpretadas por medio de la noción del trabajo. El código del trabajo que proveía a Spade y al Op con un sistema de valores y, de una manera muy simple, con una guía para su existencia, también nos daba una forma de adentrarnos en

el misterio de su vida y personalidad. El sistema de Ned, basada en el juego, en ganar y en la suerte, es dibujado más vagamente y no posee un papel muy importante dentro de la novela como lo hizo el aspecto del trabajo en las novelas anteriores. Sólo encontramos un pasaje en el libro que desarrolla la actitud de Ned hacia el juego, y aún así no nos da tanta información sobre su personalidad como cuando Spade habla acerca del trabajo y de su código ético en The Maltese Falcon:

I've got to get this guy. I've got to
Listen, Paul: It's not only the money, though thirty-two hundred is a lot, but it would be the same if it was five bucks. I go two months without winning a bet and that gets me down. What good am I if my luck's gone? Then I cop, or think I do, and I'm all right again. I can take my fall out from between my legs and feel that I'm a person again and not just something that's being kicked around. The money's important enough, but it's not the real thing. It's what losing and losing and losing does to me. Can you get that? It's getting me licked. And then, when I think I've worked out the jinx, this guy takes a Mickey Finn on me. I can't stand for it. If I stand for it I'm licked, my nerve's gone. I'm not going to stand for it. I'm going after him. (p. 23)

En consecuencia, la actitud de Ned hacia ganar o perder nos dice menos acerca de su personalidad de lo que sabemos acerca del (o) con su código del trabajo. Con tan pocas pistas, podemos decir que Ned es indescifrable. Muy al principio de la novela, Madrig se queja con Ned en un tono que indica "affection and exasperation": "What gets into you, Ned? You go along fine for just so long and then for no reason at all you throw an ing-bing. I'll be a dirty so-and-so if I can make you out". (p. 8) La poca habilidad de Paul para entender a Ned es probablemente la más importante indicación del momento que vivimos en la más profundo de Beuzumom y de sus frustraciones. En verdad, una pasaje

el misterio de su vida y personalidad. El sistema de Ned, basado en el juego, en ganar y en la suerte, es dibujado más vagamente y no posee un papel muy importante dentro de la novela como lo hizo el aspecto del trabajo en las novelas anteriores. Sólo encontramos un pasaje en el libro que desarrolla la actitud de Ned hacia el juego, y aún así no nos da tanta información sobre su personalidad como cuando Spade habla acerca del trabajo y de su código ético en The Maltese Falcon:

I've got to get this guy. I've got to
 Listen, Paul: It's not only the money, though thirty-two hundred is a lot, but it would be the same if it was five bucks. I go two months without winning a bet and that gets me down. What good am I if my luck's gone? Then I cop, or think I do, and I'm all right again. I can take my tail out from between my legs and feel that I'm a person again and not just something that's being kicked around. The money's important enough, but it's not the real thing. It's what losing and losing and losing does to me. Can you get that? It's getting me licked. And then, when I think I've worked out the jinx, this guy takes a Mickey Finn on me. I can't stand for it. If I stand for it I'm licked, my nerve's gone. I'm not going to stand for it. I'm going after him. (p. 23)

En consecuencia, la actitud de Ned hacia ganar o perder nos dice menos acerca de su personalidad de lo que sabíamos acerca del Op con su código del trabajo. Con tan pocas pistas, podemos decir que Ned es indescifrable. Muy al principio de la novela, Madvig se queja con Ned en un tono que indica "affection and exasperation," "What gets into you, Ned? You go along fine for just so long and then for no reason at all you throw an ing-bing. I'll be a dirty so-and-so if I can make you out". (p. 8) La poca habilidad de Paul para entender a Ned es probablemente la más importante indicación del misterio que existe en lo más profundo de Beaumont y de sus frustraciones, las cuales son puestas

de manifiesto a lo largo de la novela por medio de comentarios tales como:

'Don't anything ever suit you? Some more of your God-damed foolishness?' (p. 67)

'You crazy son of a bitch' (p. 71).

'Ned! Don't anything ever look right to you?' (p. 153)

Como sucedió con Spade y el Op, los sentimientos de Beaumont son guardados intactos por medio de su habilidad para actuar, para crear máscaras que esconden lo que realmente está sucediendo dentro de su alma. Hammett continuamente sugiere que Beaumont está manipulando su voz y sus expresiones faciales; especialmente sus ojos, todo para cubrir sus emociones. En la primera escena con Paul, la habilidad de Ned para actuar varios papeles y disfrazar los sentimientos es gráficamente ilustrada por las siguientes descripciones:

Ned Beaumont made his eyes blank . . . His eyes, by the time he was facing Madvig squarely again, had lost their shocked look . . . Spots of color appeared in Ned Beaumont grinned crookedly at the blond man and made his voice drawl . . . Ned Beaumont's face lost its animation, became a slightly sullen mask . . . 'How far have you got with her?' he asked in a voice that expressed nothing of what he had been thinking. (pp.6-10)

Esta forma de actuar es evidente en todos los encuentros de Ned con la gente que trata, y Hammett crea numerosas escenas que establecen una franca yuxtaposición entre la máscara que utiliza y sus verdaderos sentimientos. Por ejemplo, cuando Janet Henry visita a Ned en el hospital después de haber sido golpeado, Hammett describe a Ned esperando a que ella entre y nos dice: "Ned Beaumont took a long breath. His eyes were shiny. He moistened his lips and then pressed them together in a tight secretive smile, but when Janet Henry came into the

room his face was a mask of casual politeness". (p. 93) Similarmente, en las dos ocasiones en las que Ned visita la oficina del juez de distrito, Hammett concluye ambas escenas revelando que la entrevista de Beaumont con Farr ha sido sólo una actuación: "He went out grinning, but stopped grinning when he was outside"; (p. 151) Ned Beaumont signed the paper. 'This isn't nearly so much fun as I thought it was going to be,' he complained cheerfully... Outside he grimaced angrily." (p. 175)

Una de las implicaciones que podemos hacer, a partir de todas estas referencias a la forma de actuar de Ned, es que tiene mucho más en común con la ferocidad y crueldad en el carácter con Sam Spade que con el Op. De la misma manera que Spade, Ned algunas veces parece perder el control de sus emociones completamente. Cuando Paul y Ned se confrontan y eventualmente llegan a las bofetadas, es el inesperado e intenso coraje de Ned lo que predomina en la escena:

Madvig drank beer, ate a pretzel, started to drink again, set his seidel down on the table, and asked: 'Was there anything on your mind--any kick--besides that back in the Club this afternoon?'

Ned shook his head. 'You don't talk to me like that. Nobody does.'

'Hell, Ned, I didn't say anything Madvig was up behind him immediately, with a hand on his shoulder, saying, 'Wait, Ned.'

Ned Beaumont said: 'Take your hand off me.' He did not look around.

Madvig put his other hand on Ned Beaumont's arm and turned him around. 'Look here, Ned,' he began.

Ned Beaumont said: 'Let go.' His lips were pale and stiff.

Madvig shook him. He said: 'Don't be a god-damned fool. You and I--'

Ned Beaumont struck Madvig's mouth with his left fist . . . (pp. 69-71)

Ned actúa irracionalmente en muchas escenas, y en dos ocasiones su pérdida de control es tan completa que se comporta como un animal. El ejemplo más dramático de este tipo de conducta sucede cuando es golpeado por los criminales contratados por Shad O'Rory. Esta escena creada por Hammett, seguramente es la más brutal en toda su obra. Ned responde al castigo, poniéndose de pie repetidamente, sólo para volver a ser golpeado: una respuesta mecánica, sin pensar, aparentemente motivada por el "dull hate" (p. 85) en contra de sus atacantes. Asimismo, en la escena que sigue al suicidio de Mathews, cuando Ned va a pedir ayuda, otra vez parece estar actuando casi inconscientemente, impulsado a continuar por alguna fuerza interior, primitiva que lo domina. Finalmente, cuando regresa con ayuda, sus acciones son completamente irracionales:

'All right,' he said speaking with difficulty. 'I want to talk to you alone.'

Eloise Mathews ran over to him. 'You killed him!' She cried.

He giggled idiotically and tried to put his arms around her. She screamed, struck him in the face with an open hand. He fell straight back without bending. The red-faced man tried to catch him, but could not. He did not move at all after he struck the floor. (p. 133)

Mientras que estas intensas cualidades emocionales se parecen mucho a aquellas de Sam Spade, Ned muestra otras características que no se habían presentado en los detectives anteriores de Hammett. Spade, como Hammett públicamente lo dijo, había sido pensado como un

"dream detective," la exacta personificación de la pasión, del control interno y de la inteligencia. Hammett, por lo tanto, nunca puso a su detective en situaciones donde estas cualidades fueran insuficientes para ser el mejor; pero en The Glass Key Hammett crea un tipo de héroe fundamentalmente distinto, un hombre que a pesar de poseer valor e inteligencia, es frecuentemente la víctima en lugar de ser el maestro de las circunstancias. Al contrario del frío comportamiento de Spade bajo cualquier situación (Spade puede calmadamente enrollar un cigarrillo perfecto, después de saber que su socio ha sido asesinado), Beaumont denota su nerviosismo por medio de sus hábitos personales. Esto es algo no visto en ninguno de los héroes anteriores creados por Hammett. La más clara descripción de su nerviosismo es vista después de que Ned recibe un mensaje anónimo:

Scowling, he returned each to its envelope and put them in his pocket, only to take them out again immediately to reread and re-examine them. Too rapid smoking made his cigar burn irregularly down one side. He put the cigar on the edge of the table beside him with a grimace of distaste and picked at his mustache with nervous fingers. He put the messages away once more and leaned back in his chair, staring at the ceiling and biting a finger nail. He ran fingers through his hair. He put the end of a finger between his collar and his neck. He sat up and took the envelopes out of his pocket again but put them back without having looked at them. He chewed his lower lip. (p. 57)

Mientras que la fuerza física de Spade, además de su astucia, le permiten manejar cualquier situación, Beaumont es frecuentemente puesto en situaciones donde el control, desde cualquier punto de vista, es imposible. La golpiza en el establecimiento de Shad O'Rory, por ejemplo, es el resultado inevitable de fuerzas físicas contra él; ya que al estar en territorio enemigo, el valor y la inteligencia no son de gran

utilidad. A pesar de su recia voluntad para resistir todo el castigo que los criminales contratados por O'Rory le quisieron administrar, Beaumont finalmente termina por no resistir más y al quedarse sólo trata de suicidarse. La descripción que Hammett hace de esta escena, muy a su manera, típicamente objetiva, es el horrible retrato de un hombre valiente, empujado más allá de los límites de su control personal: límites que ni Spade ni el Op son forzados a confrontar.

Going on hands and knees into the bathroom when he had regained consciousness after the last of these beatings, he saw, on the floor behind the wash-stand's pedestal, a narrow safety-razor blade red with the rust of months. Getting it out from behind the pedestal was a task that took him all of ten minutes and his nerveless fingers failed a dozen times before they succeeded in picking it up from the tiled floor. He tried to cut his throat with it, but it fell out of his hand after he had no more than scratched his chin in three places. He lay down on the bathroom floor and sobbed himself to sleep. (p. 87)

Ahora bien, mientras Spade y el Op son hombres cuyo código personal les permite actuar exitosamente dentro de un mundo impredecible y frecuentemente brutal (aunque el mismo Hammett cuestione la moralidad de tal éxito), la habilidad de Beaumont para controlar su destino es limitada, parcialmente por su propia naturaleza, pero fundamentalmente porque el mundo es más destructivo en The Glass Key. Hammett fue muy cuidadoso en dar a ambos, a Spade y al Op, un código personal basado en la propia conveniencia y sobrevivencia, más que en la moralidad y en la verdad, y eso les permitió soportar el azar del destino. Pero en The Glass Key el mundo no sólo es presentado como corrupto y destructivo sino que, además, Hammett crea un personaje que es más vulnerable a la agresión personal. El cambio

aquí puede ser visto en el código personal de Beaumont, que no es el mismo que el de Sam Spade o el del Op. Los primeros códigos comparten una visión del mundo que está muy bien resumida en la anécdota de Flitcraft contada por Spade; ellos se centran en el trabajo y en el absoluto control de uno mismo, como una forma práctica de manejar los absurdos de la vida. Al seguir este código, el héroe se siente protegido de la desintegración personal y del sufrimiento, y en general tiene razón; ya que en cada enfrentamiento con el mundo, trata de conservar su código y el sentimiento de integridad personal. El código de Beaumont, por lo tanto, es a la vez más simple y más pesimista básicamente; su expresión más clara es la aserción de Ned al principio de la novela: "I can stand anything I've got to stand". (p. 5) Lo que es único en el código de Ned y que no encontramos en el del Op y Sam Spade es la implicación de que el mundo va a atraparle de una u otra forma y que lo único que uno debe hacer es aprender a prepararse para resistir y aceptar el castigo. Dicho en otras palabras, el código de Beaumont no está diseñado para protegerlo de los azares de la vida o al menos permitirle generar soluciones prácticas, las cuales le proveerían, aunque momentáneamente, un sentimiento de coherencia y seguridad. Por el contrario, está hecho de una aceptación básica de la vulnerabilidad del hombre: no importa qué tan exitosamente se maneje en el mundo y no importa qué cualidades tenga: valentía, humor, inteligencia, dignidad, persistencia; nunca puede estar completamente seguro de una potencial destrucción.

Aunque no tenemos ninguna introspección directa en las bases del código de Ned Beaumont, como la tuvimos con el Op o con la parábola de Flitcraft en el código de Sam Spade, parece evidente que Ned

comparte la creencia básica de los primeros héroes de Hammett, de que el mundo no es bueno y ordenado. Una indicación de este punto de vista la tenemos cuando Ned, muy enojado, le dice a Opal Madvig, "You'd be surprised how many things there are you can't understand". (p. 109) El hecho de que Ned sea un jugador, como una de sus ocupaciones principales, sugiere la creencia de que el azar es algo subyacente a las operaciones básicas de la vida; pero, como todos los jugadores, también es capaz de intentar algún sistema de ordenación, no importa qué tan irracional parezca, si él siente que lo puede usar para ganar. Por eso, cuando Janet Taylor le pregunta si él cree en los sueños, Ned le responde de una manera particularmente reveladora: "I don't believe in anything, but I'm too much of a gambler not to be affected by a lot of things". (p. 169) Precisamente porque Ned no cree en nada, ganar o perder es tan importante para él, porque perder y ganar son las únicas cosas que pueden ser determinadas con seguridad. Ned es lo suficientemente realista como para darse cuenta de que algunas veces tiene que perder; y cuando está perdiendo le gusta encarar las cosas con una especie de resignación digna, resumida en su frase: "I can stand anything I have to stand". Ahora bien, aunque Ned es capaz de encarar lo que sea, también es parte importante desde su punto de vista filosófico el hecho de que evita aceptar cosas desagradables que puedan ser rechazadas. Porque Ned cree que el mundo actúa por medio del azar y, al tener esta creencia, vive la vida de un jugador e insiste en la idea de que un hombre debe tomar ventaja de cualquier buena fortuna que se atravesase por su camino o que llegue a su vida. Si un hombre tiene que preservar su dignidad y su sentido de valor personal, debe exigir sus ganancias cuando se las merece ... hacer otra cosa es, puesto en las palabras de

Spade: "play the sap" por otros. Asimismo, al igual que Spade y el Op, Ned Beaumont es un hombre que rige su vida por medio de la lealtad hacia un ideal, o sea una variación de la ética de los negocios. De manera muy significativa, en el clímax del libro, Ned parafrasea esta noción de que uno debe ser capaz de aceptar cualquier pago que la vida exija: si uno se lo merece. Por eso Ned se niega a permitir que el Senador Henry no pague su deuda a la sociedad al suicidarse: "No. You'll take what's coming to you". (p. 198) Y, momentos después, contesta a la pregunta que le hace Janet Henry acerca de que si la desprecia o no, diciéndole muy molesto: "I don't despise you. Whatever you've done you've paid for and been paid for and that goes for all of us". (p. 102)

La ambigüedad es parte central en The Glass Key así como lo es también en The Maltese Falcon: la gente no entiende a los demás y ni siquiera a sí misma. En una escena muy importante cerca del final de la historia, Janet Henry y Ned discuten acerca de la dificultad de conocerse a uno mismo:

She nodded miserably. 'I hated him [Paul], she said, 'and I wronged him and I still hate him. She sobbed. 'Why is that, Ned?' He made an impatient gesture with one hand. 'Don't ask me riddles.' 'And you,' she said, 'tricked me and made a fool of me and brought this on me and I don't hate you.' 'More riddles,' he said. (pp. 199-200)

Por lo tanto, así como en The Maltese Falcon la decepción, la incongruencia, las paradojas y la ambigüedad son también las fuerzas dominantes en The Glass Key. Hammett refuerza lo importante de estos temas al incorporarlos con gran maestría dentro de los detalles del texto: Jeff un hombre "mono" que tiene "remarkably beautiful white teeth" que

son falsos y Shad O'Rory, que posee "a musical Irish voice" (p. 82); Rusty, uno de los sádicos criminales que ayudan a golpear a Ned, es descrito como "a rosy-cheeked boy with sandy hair". (p.82) El Senador Taylor, el principal asesino es "one of the few aristocrats left in American politics". (p. 9) La perra de O'Rory, Patty, es una enorme "bulldog" inglesa, que inicialmente se presenta como una cachorra engañosa, bonachona y floja con su "waddle" y sus "morose eyes" (p. 77) ... tanto así que Ned le llama "nice pooch." Pero bajo las ordenes de O'Rory, la perra una y otra vez desgarrar el brazo de Ned. En la escena en la que Ned es golpeado, Hammett crea un extraño e inquietante contraste que hace que la violencia sea aún más vívida: vemos a un Ned desfigurado, ensangrentado que se pone de pie en un cuarto que parece más apropiado para una niña que como prisión en la casa de un gángster:

His face was swollen and bruised and blood-smearred. Dried blood glued his shirt-sleeve to the wrist the dog had bitten and that hand was caked with drying blood. He was in a small yellow and white bedroom furnished with two chairs, a table, a chest of drawers, a wall-mirror, and three white-framed French prints beside the bed. Facing the foot of the bed was a door that stood open to show part of the interior of a white-tiled bathroom. (p. 83)

En definitiva, The Glass Key así como The Maltese Falcon fueron inspiradas ambas estilística y temáticamente en la insistencia de que la gente es tan inexplicable como el mundo en el que viven. Hammett sugiere por medio de sus héroes que la gente actúa a partir de la convicción de que lo que hacen es de alguna manera consistente con lo que sienten. Ned Beaumont no cree en nada; Sam Spade no cree que la vida sea un trayecto ordenado y limpio. En The Maltese Falcon la idea

del misterio se completa e ilumina por medio de la estructura de la novela de misterio. En The Glass Key se trata de desarrollar una novela de misterio por medio de una novela psicológica. Por lo tanto a The Glass Key la podemos denominar como lo hizo Sinda Gregory: "a psychological detective novel".^{91/}

^{91/} Sinda Gregory, op. cit., p. 154.

CAPITULO III

Raymond Chandler: La creación de un héroe.

The man in the black shirt and yellow scarf was sneering at me over the New Republic. You ought to lay off that fluff and get your teeth into something solid, like a pulp magazine, I told him just to be friendly.

Marlowe en The High Window.

Raymond Chandler es universalmente reconocido como el sucesor de Dashiell Hammett. Así lo comenta Dennis Dooley:

Raymond Chandler was Hammett's spiritual heir. By a most fitting coincidence, his first story appeared in Black Mask the same year Hammett completed his last novel. Like Hammett, Chandler set his stories in the moral desert of California, in his case Los Angeles. Both men are romantics, but of the post-World War I variety. Gone is the old romantic faith that murder will out. Nothing will out, Hammett and Chandler seem to say, unless somebody pretty special makes it happen... 'a may,' in Chandler's famous phrase, 'of honor'^{92/}

Chandler nació en Chicago en 1888. A la edad de siete años Raymond y su madre regresaron a la casa materna en Inglaterra, debido a que el padre de Raymond los abandonó. Por lo tanto, Chandler estudió bajo el sistema de educación pública de Inglaterra. Jerry Speir dice que la escuela en la que estudió Chandler, Dulwich, "was clearly the initial formative influence on both the sense of literary style and the ethical system which we see reflected in Chandler's novels"^{93/}. Frank MacShane, biógrafo de Chandler, escribe:

^{92/} Dennis Dooley, Dashiell Hammett, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1984, p. 146.

^{93/} Jerry Speir, Raymond Chandler, New York, Ungar, 1981, p. 3.

... The subjects taught [at Dulwich] were part of a moral order, which was basically christian with an infusion of Greek and Roman virtues, especially public service, honor, and self-sacrifice. Manliness meant forgetfulness of self: ... a man of honor is one who is capable of understanding that which was good; capable of subordinating the poorer part of his nature to the highest part. This code ... certainly affected Chandler. It helped mold his own character, and, transplanted to America, it helps explain the behavior of Philip Marlowe, Chandler's fictional hero.^{94/}

Chandler escribió casi exclusivamente acerca del sur de California, en particular de Los Angeles. Liahna Babener describe a este territorio como "an empire built on a spurious foundation, decked in tinsel, and beguiled by its own illusory promises".^{95/} Babener continúa diciendo:

Chandler's Los Angeles is a metropolis of lies. Artifice is everywhere, a theme suggested by an insistent pattern of analogies to movie-making and show business that informs virtually every novel.^{96/}

Parte de este artificio se ve en la facilidad con la que los personajes asumen la máscara de los nombres falsos. El negocio de los espectáculos es propicio para este tipo de encubrimiento. En cuatro novelas por lo menos, los personajes cambian de nombre y apariencia, para poder así alterar sus vidas.

Las descripciones también reflejan la artificialidad de Los Angeles. Babener dice que el panorama es aquél de "a pasteboard culture where fakery prevails in both the man-made and the natural landscape".^{97/} Marlowe reflexiona acerca de su ciudad en The Long Goodbye (1953):

^{94/} Frank MacShane, The Life of Raymond Chandler, New York, Dutton, 1976, p. 9.

^{95/} Liahna K. Babener, "Raymond Chandler's City of Lies." Los Angeles in Fiction: A Collection of Critical Essays, (ed.) David Fine, Albuquerque, University of New Mexico, 1984, p. 110.

^{96/} Ibidem.

^{97/} Ibid., p. 115.

Twenty-four hours a day somebody is running, somebody else is trying to catch him. Out there in the night of a thousand crimes people were dying, being maimed, cut by flying glass, crushed against steering wheels or under heavy tires. People were being beaten, robbed, strangled, raped, and murdered. People were hungry, sick, bored, desperate with loneliness or remorse or fear, angry, cruel, feverish, shaken by sobs. A city no worse than others. A city rich and full of emptiness.

De tal suerte, que no es ninguna sorpresa que Hollywood sea el símbolo del engaño en las novelas de Chandler. En The Little Sister (1949), la novela que más maneja el tema de Hollywood, Marlowe hace comentarios acerca de Hollywood, Los Angeles y algunas zonas que rodean a los mismos:

'I used to like this town', ... 'A long time ago. There were trees along Wilshire Boulevard. Beverly Hills was a country town. Westwood was bare hills and lots offering at eleven hundred dollars and no takers. Hollywood was a bunch of frame houses on the inter-urban line. Los Angeles was just a big dry sunny place with ugly homes and no style, but good hearted and peaceful. It had the climate they just yap about now. People used to sleep out on porches. Little groups who thought they were intellectual used to call it the Athens of America. It wasn't that, but it wasn't a neon-lighted slum either.'

Los Angeles frecuentemente está inundado de humo o de neblina, lo cual impide una clara visión de las cosas. En The Long Goodbye, Chandler describe el clima y el paisaje:

^{98/} Raymond Chandler, The Long Goodbye, New York, Vintage, 1988, pp. 273-274. (Todas las referencias subsecuentes a esta obra serán dadas entre paréntesis y en el texto.)

^{99/} Raymond Chandler, The Little Sister, New York, Vintage, 1988, p. 183. (Cualquier referencia subsecuente a esta obra será dada entre paréntesis y en el texto).

The weather was hot and sticky and the acid sting of the smog had crept as far west as Beverly Hills. From the top of Mulholland Drive you could see it levelled out all over the city like a ground mist. When you were in it you could taste it and smell it and it made your eyes smart. (p. 238)

Por lo tanto, no debe sorprendernos que, figurativamente, los ojos del detective estén empañados, ya que así como el humo contaminante de los coches empaña la visión de la gente, el humo moral y espiritual oscurece las apreciaciones del héroe detective algunas veces.

La ciudad que describe Chandler, así como la "Poisonville" de Hammett, también funciona como un microcosmos del resto del país. Los Angeles, de acuerdo con Jameson, es "a forecast of the country as a whole: a new centerless city".^{100/} La representación microcósmica de los Estados Unidos da a la novela negra una nueva visión fuera de las convenciones establecidas por la fórmula. Robert B. Parker indica lo siguiente:

As both W. H. Auden and Edmund Wilson have suggested, Chandler is barely writing detective fiction at all. The city of Los Angeles filled with violence and corruption and anguish serves convincingly as a metaphor for the modern. Through it goes Marlowe insisting on human values in a world where the dynamo has replaced the virgin and Buffalo Bill is dead and if there is an emperor he's the emperor of ice cream.^{101/}

Babener por su parte comenta: "the city becomes a graphic symbol of the Big Lie".^{102/} Las diferencias sociales también son muy obvias en el mundo de Marlowe. De hecho, parecen existir solamente dos clases

^{100/} Frederic Jameson, "On Raymond Chandler." The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory. Eds. Glenn W. Most and William W. Stowe, San Diego, Harcourt, 1983, p. 127.

^{101/} Robert B. Parker, The Violent Hero, Boston, Boston University Press 1971, pp. 141-142.

^{102/} Liahua Babener, op. cit., p. 124.

sociales: los ricos y los pobres. Muy pocos personajes de Chandler proceden de la clase media. Los villanos se encuentran en los dos niveles que Chandler explora. Mientras que sus vidas y sus formas de vivirlas son mundos aparte, hay algo de lo que ellos no se dan cuenta pero que Marlowe y el lector sí, y es que sus motivos para cometer un crimen son frecuentemente los mismos, ya que aunque Marlowe no siente la compasión por la víctima y/o por el villano que un detective como Lew Archer muestra, del mismo modo en que los detectives anteriores y posteriores a él, reconoce la universalidad del motivo: la falta de amor.

Ernest Fontana insiste en la utilización de las enfermedades y del clima como indicadores del estado en el que se encuentra la sociedad:

Throughout The Big Sleep Chandler uses disease and weather as motifs to suggest that the adversaries that the modern knight must combat are superpersonal, that they are forces with individual acts of heroism are powerless to overcome.^{103/}

En efecto, vemos que mientras Marlowe vigila la librería de Geiger, una lluvia torrencial empieza a caer. Y al contrario de purificar o limpiar, esta lluvia y lo que Marlowe empieza a descubrir, parecen más bien ensuciar más el caso que Marlowe está investigando. Así que, mientras el detective espera que Geiger aparezca, abre el paquete que tomó de la librería de éste y se encuentra con que es "a rent book [from] a lending library of elaborate smut".^{104/} Después tenemos que Marlowe también rescata a Carmen de la casa de Geiger durante una tormenta. El inicio

^{103/} Ernest Fontana, "Chivalry and Modernity in Raymond Chandler's The Big Sleep", Western American Literature 19, 1984, p. 181.

^{104/} Raymond Chandler, The Big Sleep, New York, Vintage, 1988, p. 19. (Todas las referencias subsecuentes a esta obra serán dadas entre paréntesis y en el texto).

de "Red Wind", uno de los relatos cortos de Chandler, también utiliza el clima para transmitir una sensación del tono general del relato:

There was a desert wind blowing that night. It was one of those hot dry Santa Ana's that come down through the mountain passes and curl your hair and make your nerve jump and your skin itch. On nights like that every booze party ends with a fight. Meek little wives feel the edge of the carving knife and study^{105/} their husband's necks. Anything can happen.

A lo largo del relato se culpa al clima por las acciones de las personas. El viento caliente y violento conduce a acciones duras y salvajes. Ahora bien, por lo menos dos de los clientes de Marlowe son inválidos. El General Sternwood es un hombre muy enfermo, casi un sobreviviente por milagro. El hombre con el que se encuentra Marlowe es "an old and obviously dying man" (p. 6) Chandler describe al Gral. Sternwood de la siguiente manera:

[He] watched us come with black eyes from which all fire had died long ago, but which still had the coal-black directness of the eyes in the portrait that hung above the mantel in the hall. The rest of his face was a leaden mask, with the bloodless lips and the sharp nose and the shrunken temples and the outward-turning earlobes of approaching dissolution ... His thin clawlike hands were folded loosely on the rug, purple-nailed. A few locks of dry white hair clung to his scalp, like on a bare rock. (p. 36)

Fontana nos comenta acerca de la utilización de las plantas del invernadero para ampliar las imágenes de enfermedad y muerte:

The greenhouse that sustains the living death of General Sternwood and the nasty meaty leaves of the tropical orchids he raises [metáforas]

^{105/} Raymond Chandler "Red Wind", Anthology of American Literature, (ed.) George McMichael, et. al., Vol. 2, New York, Macmillan, 1985, p. 1481.

referentes a sus hijas] is extrapolated^{106/} in The Big Sleep, to include all of Los Angeles.

Carmen Sternwood, la más joven de las dos hijas del general, refleja, por medio de su enfermedad, la corrupción que aflige al mundo de Marlowe. Epiléptica, ninfomaniaca, drogadieta, Carmen ejemplifica todo lo que está mal dentro de su microcosmos, Los Angeles, y por lo tanto del macrocosmos: los Estados Unidos.

Paul Skenazy comenta:

Chandler made two major contributions to the detective form in America: the subservience of realism to a romantic quest, and the development of the scenic and verbal properties ... The tone of weariness highlighted by the shocking simile ... (that have become a trademark of the crime novel.^{107/}

Estas dos contribuciones son obvias en la primera página de The Big Sleep, cuando Marlowe dice: "I was neat, clean, shaved and sober, and I didn't care who knew it" (p. 1) Después describe la entrada principal de la mansión de los Sternwood:

Over the entrance doors, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armor rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the visor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots of the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere. I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. (p. 1)

Marlowe tiene inmediatamente la oportunidad de demostrar sus habilidades de "caballero andante" en el momento en que Carmen, "still in the dangerous twenties", se acerca a él. Ella es rubia con "little sharp

^{106/} Ernest Fontana, op. cit., p. 182.

^{107/} Paul Skenazy, op. cit., p. 85.

predatory teeth" y "her face lacked color and didn't look too healthy". Le coquetea, luego se deja caer en sus brazos, de tal manera que "I had to catch her or let her crack her head on the tessellated floor. ...I had to hold her close to hold her up" (TBS, 2-4). Este es el primero de varios intentos de seducción de Carmen, la joven de la risita tonta, que se chupa el dedo y que es aparentemente ingenua. Marlowe siempre se rehusará, aunque casi le cueste la vida. Esto es evidencia de su código ético y lo explicaremos más ampliamente después. Y es alrededor de Carmen Sternwood (nos enteramos en el siguiente capítulo) que gira el caso de chantaje para el que Marlowe fue contratado. En la primera entrevista con el General Sternwood describe a sus hijas con mayor detalle: "Vivian is spoiled, exacting, smart and quite ruthless. Carmen is a child who likes to pull wings off flies. Neither of them has any more moral sense than a cat. Neither have I. No Sternwood ever had", (p. 10) y continúa: "Vivian went to good schools of the snob type and to college. Carmen went to half a dozen schools of greater an greater liberality and ended up were she started." (p. 11)

El contraste entre las dos hijas se vuelve más obvio en el capítulo tercero, cuando Marlowe conoce a la hija mayor, Vivian. Carmen además de ser una persona que "didn't look too healthy", también fue descrita como "small and delicately put together", ... "her hair was a fine tawny wave cut much shorter than the current fashion", y "her eyes were slate-gray and had almost no expression".(p.12) Al contrario, Vivian es "worth a stare". "She was tall and rangy and strong-looking ... Her hair was black and wiry and parted in the middle and she had the hot black eyes of the potrait in the hall". (pp. 14-15) Vivian es una mujer seductora ya que Marlowe comenta que sus piernas "seemed to be

arranged to stare at". Vivian es más distante que su hermana con respecto a Marlowe: "She ... gave me a cool level stare";(p. 15) además su inteligencia y su manera de actuar hacen un contraste muy marcado con la actitud y la conducta de su hermana. Vivian también es más enérgica que su dócil hermana, por ejemplo, cuando le dice a Marlowe, enojada y troncando los dedos: "And I don't like your manners" (p. 16); después confiesa "I loathe masterful men. . . I simply loathe them". (p. 17)

Speir comenta: "the thematic device which consistently structures the novels is a conflict between two women". Y continúa explicando la función de los personajes femeninos en las novelas de Chandler:

In Farewell, my Lovely ... the tension between Jessie Florian and Mrs. Grayle is central to that plot's resolution ... In The High Window, the strange alliance between Mrs. Murdock and Merle Davis is one of that book's primary fascinations. In The Lady in the Lake, the formula is equally obvious in the roles of Crystal Kingsley and Mildred Haviland. The Little Sister uses sisters again, Mavis Weld and Orfamay Quest ... The Long Goodbye is set in motion by Eileen's Wade's hatred for Sylvia Lennox. Playback, in fact, is the only novel which is not organized^{108/} around some conflict between two women.

Es tan fuerte el impulso de Chandler de contrastar dos personajes que hasta lo hace con personajes menores, como por ejemplo las dos empleadas de las librerías que visita Chandler. La encargada del negocio de pornografía de Geiger "approached me with enough sex appeal to stampede a businessman's lunch". Cuando Marlowe le hace una pregunta difícil, "She didn't say: 'Huh?' but she wanted to." Marlowe

^{108/} Jerry Speir, *op. cit.*, p. 137.

concluye diciendo: "She knew as much about rare books as I knew about handling a flea circus" (pp. 20-21).

Por el contrario, la encargada de la verdadera librería tiene "the fine-drawn face of an intelligent Jewess" y "a smoothly husky voice"; demuestra que sabe de libros y además da una descripción muy detallada del hombre que Marlowe está buscando. Marlowe comenta con admiración: "You'd make a good cop". (pp. 25-26)

Pero desde el punto de vista moral las dos hermanas Sternwood no son tan opuestas. Carmen es completamente amoral y Vivian, aunque no es del todo mala, fraterniza con chantajistas y se casó con un contrabandista. Speir dice: "In Vivian's reluctance to face her relation to evil squarely, Chandler reminds us all of the limits of our ability to approach and comprehend the truth".^{109/} Pero, efectivamente, en el verdadero sentido de la palabra, ninguna de las dos hermanas es completamente mala, y es más bien lo complejo de su moral lo que da dimensión a su papel dentro de la novela. En el caso de Vivian, aunque es aficionada a la bebida y le gusta apostar, es ruda y además encubre un asesinato, se conduce con mucha responsabilidad, ya que ella es la cabeza de la familia Sternwood y protege a su hermana Carmen. Con respecto a la hermana menor, se nos sugiere a lo largo de toda la obra que es semirretrasada mental y psicológicamente inestable. "She's not normal," dice Vivian. (p. 214) Marlowe lo reconoce al final de la novela e insiste solamente en que se le envíe a un lugar "where they can handle her type ... Hell, she might even get herself cured". (p. 214)

De las dos hermanas, es Vivian quien en un momento dado parece acercarse a Marlowe como igual o como colega. En el capítulo 11,

^{109/} Ibid, p. 31.

cuando lo visita en su oficina, el cinismo de ambos se revela en su forma de bromear. Ella le pregunta, "How did you get into this slimy kind of business then?, y él le responde preguntando, "How did you come to marry a bootlegger?". A veces, Vivian parece ser más ruda que Marlowe en sus opiniones, por ejemplo, cuando el detective menciona la falta del reporte policiaco sobre la desaparición de su marido: "She shrugged. She said negligently: 'He didn't know the right people. That's all a police record means in this rotten crime-ridden country.'" Él responde: "I wouldn't go that far". (p. 52) Marlowe, a pesar de todo su escepticismo, aún muestra fe en el sistema. En el capítulo 23, después de que el detective la salva de un intento de robo a la salida del centro nocturno de Eddie Mars, Vivian, una vez más, muestra su lado rudo: "The incident of the masked man with the gun seemed to have made no impression on her at all". Así como su habilidad para utilizar el mismo humor irónico con el que habla Marlowe:

We went over to a big Cadillac ... On the wide back seat, loosely arranged, covered to the chin with a plaid robe, a man lay snoring with his mouth open. He seemed to be a big blond man who would hold a lot of liquor.
 'Meet Mr. Larry Cobb,' Vivian said.
 'Such a nice escort, Mr Cobb. So attentive. You should see him sober. I should see him sober. Somebody should see him sober. I mean, just for the record. So it could become a part of history, that brief flashing moment, soon buried in time, but never forgotten ... when Larry Cobb was sober.' (pp. 134-135)

La atracción sexual se da entre Marlowe y Vivian, mientras se dirigen a un establecimiento para tomarse un café mezclado con whisky. La descripción de Vivian como la mujer adecuada para Marlowe continúa: "Vivian Regan reached into her bag for a pack of cigarettes and shook a couple loose just like a man". El detective describe su cara:

"It was taut, pale, beautiful and wild. Her lips were red and harsh." Él dice: 'You have wicked eyes' (p. 137), pero a la vez Marlowe reafirma su fe en las buenas cualidades de Vivian, por ejemplo cuando ella habla de su familia: "[Ours] was always wild blood, but it wasn't always rotten blood", y él responde, "Not yours. You're just playing the part." (p. 138) Las bromas entre ambos continúan hasta que ella le dice:

'[You're] One of those dark deadly quiet men who have no more feelings than a butcher has for slaughtered meat. I knew it the first time I saw you.
'You've got enough shady friends to know the difference.'
'They all soft compared to you.'
'Thanks, lady. You're no English muffin yourself' (p. 139).

Finalmente abandonan el establecimiento y se dirigen a un lugar apartado cerca de la playa, donde los enamorados acostumbran llegar. Ahora que la igualdad entre Marlowe y Vivian se ha establecido, el lector espera una escena de amor que consume la relación. Pero nos sorprenderemos lo mismo que Vivian con lo siguiente:

I strained her against me until the shivering of her body was almost shaking mine. I kept on kissing her. After a long time she pulled her head away enough to say:
'Where do you live?'
'Hobart Arms. Franklin near Kenmore.'
'I've never seen it.'
'Want to?'
'Yes,' she breathed.
'What has Eddie Mars got on you?'
Her body stiffened in my arms and her breath made a harsh sound. Her head pulled back until her eyes, wide open, ringed with white, were staring at me.
'So that's the way it is,' she said in a soft dull voice.
'That's the way it is. Kissing is nice, but your father didn't hire me to sleep with you ... I'm not blind or without sense. I have warm blood like the

"It was taut, pale, beautiful and wild. Her lips were red and harsh." Él dice: 'You have wicked eyes' (p. 137), pero a la vez Marlowe reafirma su fe en las buenas cualidades de Vivian, por ejemplo cuando ella habla de su familia: "[Ours] was always wild blood, but it wasn't always rotten blood", y él responde, "Not yours. You're just playing the part." (p. 138) Las bromas entre ambos continúan hasta que ella le dice:

'[You're] One of those dark deadly quiet men who have no more feelings than a butcher has for slaughtered meat. I knew it the first time I saw you.
'You've got enough shady friends to know the difference.
'They all soft compared to you.'
'Thanks, lady. You're no English muffin yourself' (p. 139).

Finalmente abandonan el establecimiento y se dirigen a un lugar apartado cerca de la playa, donde los enamorados acostumbran llegar. Ahora que la igualdad entre Marlowe y Vivian se ha establecido, el lector espera una escena de amor que consume la relación. Pero nos sorprenderemos lo mismo que Vivian con lo siguiente:

I strained her against me until the shivering of her body was almost shaking mine. I kept on kissing her. After a long time she pulled her head away enough to say:
'Where do you live?'
'Hobart Arms. Franklin near Kenmore.'
'I've never seen it.'
'Want to?'
'Yes,' she breathed.
'What has Eddie Mars got on you?'
Her body stiffened in my arms and her breath made a harsh sound. Her head pulled back until her eyes, wide open, ringed with white, were staring at me.
'So that's the way it is,' she said in a soft dull voice.
'That's the way it is. Kissing is nice, but your father didn't hire me to sleep with you ... I'm not blind or without sense. I have warm blood like the

next guy. You're easy to take ... too dammed easy. What has Eddie Mars got on you?

En el siguiente capítulo se hace hincapié en el trasfondo de "caballero andante" de Marlowe, así como en el contraste entre las dos hermanas. Esto sucede cuando Marlowe, después de haber dejado en su casa a Vivian, llega a su departamento para encontrar a Carmen desnuda en su cama. Speir indica cómo es que Chandler usa "a decided touch of irony in his treatment of the subject"^{110/} (del caballero y de la caballerosidad) en esta escena, con Carmen llamándolo, tratando de seducirlo; Speir nos dice, [Marlowe] "turns to his chess board for distraction": "There was a problem laid out on the board, a six-mover. I reached down and moved a knight".^{111/} Carmen prosigue más insistentemente, se niega a vestirse y a irse; Marlowe otra vez ve su tablero de ajedrez, esta vez decide: "The move with the knight was wrong. I put it back where I had moved it from. Knights had no meaning in this game. It wasn't a game for knights. "(TBS p. 95) Sintiendo repulsión por la promiscuidad de Carmen, Marlowe imagina que le ha ensuciado su lugar de residencia: "This was the room I had to live in. It was all I had in the way of a home ... I couldn't stand her in that room any longer." Finalmente, maneja la situación por medio de una amenaza nada caballerosa: "I'll give you three minutes to get dressed and out of here. If you're not out by then, I'll throw you out by force. Just the way you are, naked. And I'll throw your clothes after you into the hall. Now ... get started." Después, cuando ella se ha ido, Marlowe "savagely" desgarró las sábanas de la cama y al día siguiente se

^{110/} Ibid, p. 30.

^{111/} Ibidem.

lamenta, "You can have a hangover from other things than alcohol. I had one from women. Women made me sick." (pp. 144-149)

Speir comenta lo siguiente, defendiendo a Marlowe en contra de posibles cargos de misoginia:

Considered in isolation, as they often are, these remarks do suggest a man with revulsion for the opposite sex. But such an interpretation neglects the circumstances surrounding the scene. Just prior to his encounter with Carmen, Marlowe has come from one roughly parallel with Carmen's sister Vivian, who has also attempted to use her sexuality on him to extract the information and cooperation she desires. [Ella quiere saber si su padre contrató a Marlowe para localizar a Regan, su desaparecido esposo.] And this is not the first time Marlowe has found Carmen nude and up to her own games of sexual coercion ... And finally, it is at about this point, halfway through the novel, that Marlowe is beginning to perceive that this sort of sexual gamemanship was at the root of one of the book's essential puzzles, the disappearance of Rusty Regan. [Carmen asesinó a Regan porque se rehusó a sus avances sexuales; Vivian se puso de acuerdo con Eddie Mars para cubrir el asesinato y así proteger a su hermana.] At the end, of course, his suspicions prove absolutely accurate.

Though the novel does derive a certain amount of its tension from the strife between the sexes, it is an oversimplification to call this `conventional woman hating.' Marlowe does, in fact, develop a certain sympathy for Carmen at the novel's end where he dares to suggest that `she might even get herself cured.' [Marlowe decide no mandarla a la cárcel y se pone de acuerdo con Vivian para enviarla a una institución de salud.]^{112/}

Casi al término de la novela, Marlowe se encuentra con una mujer que podría ser su compañera, una mujer que no lo incomoda. Ella es Mona Grant o Mona Mars, la esposa de Eddie Mars, con quien se rumora que huyó Rusty Regan. Marlowe la conoce en un escondite al pie de las colinas, cuando despierta después de haber sido golpeado y atado

^{112/} *Ibid*, pp. 112-113.

por Lash Canino, el guardaespaldas de Mars. Mona es descrita como "so platinumed that her hair shone like a silver fruit bowl," con una "small firm chin," y ojos "the blue of mountain lakes". (pp. 178-179) Marlowe inicialmente se equivoca y la toma por una víctima sin darse cuenta de su fuerza de carácter. Lo primero que le dice es: "I thought they were keeping you a prisoner" y ella reacciona un poco divertida. (p. 179) Después, cuando Mona le revela que usa una peluca y "her own hair was clipped short all over like a boy's", Marlowe le pregunta, "Who did that to you?", (p. 182) otra vez pensando que es una víctima de alguien. Pero Mona no es víctima de nadie. Le dice a Marlowe que ella misma se cortó el pelo de esa manera, "to show Eddie I was willing to do what he wanted me to do ... hide out. That he didn't need to have me guarded. I wouldn't let him down". (p. 182) Por lo tanto, ésta mujer tiene un código ético similar al de Marlowe, en el que la lealtad es básica en las relaciones humanas. Después, cuando ella se entera de que los criminales al servicio de su esposo intentan matarlo lo ayuda a escapar; Marlowe trata de acabar con la fe que Mona siente por su esposo, contándole como Lash Canino, uno de los pistoleros de Eddie, mató a un hombre esa misma noche. Y al insistir, "You're going with me, Silver-Wig," ella solamente le desea buena suerte y Marlowe la besa, pero la descripción del beso que se dan es enigmática: "Her face under my mouth was like ice. She put her hands up and took hold of my head and kissed me hard on the lips. Her lips were like ice, too." (pp. 184-185)

Cuando Canino regresa, Marlowe se esconde afuera en la oscuridad y Mona, "Silver-Wig", con una pistola apuntándole la espalda y exponiendo su propia vida, muestra su astucia y coraje al engañar al matón, para así salvar la vida de Marlowe:

The house door opened ... A figure showed in it cautiously, something white around the neck. It was her collar. She came out on the porch stiffly, a wooden woman ... Canino came crouched methodically behind her ... She came down the steps ... she started towards the car. A bulwark of defense for Canino, in case I could still spit in his eye. Her voice spoke through the hiss of the rain, saying slowly, without any tone: 'I can't see a thing, Lash. The windows are misted.' He grunted something and the girl's body jerked hard, as though he had jammed a gun into her back ... I could see him behind her now ... The girl stopped rigid and screamed. A beautiful thin fearing scream that rocked me like a left hook. 'I can see him!' she screamed. 'Through the window. Behind the wheel, Lash!' He fell for it like a bucket of lead. (p. 188)

Marlowe mata a Canino y poco después él y Mona reportan el incidente a las autoridades. Marlowe "telling the story ... They were listening quietly and Silver-Wig sat in a shadow with her hands folded in her lap, looking at nobody". (p. 194)

Este pequeño encuentro de Marlowe con una mujer leal, inteligente y valiente parece haberlo trastornado, ya que hasta el final de la novela lo encontramos recordándola. Finalmente, cuando Marlowe ya ha resuelto el caso, después de haber decidido que mandar a Carmen a una institución de salud es lo mejor, donde ya no pueda hacer más daño, y después de conentrar únicamente acerca de la inevitable eventualidad de "the big sleep", abandona la mansión de los Sternwood, donde "the knight in the stained-glass window still wasn't getting anywhere untying the naked damsel from the tree". (p. 195) Y así, al dirigirse a su oficina, nos dice, en el epílogo de la novela:

On the way downtown I stopped at a bar and had a couple of double Scotches. They didn't do me any good. All they did was make me think of Silver-Wig, and I never saw her again. (p. 216)

Existen muchos alcohólicos y drogadictos que habitan el universo de Marlowe y esto también tiene mucho que ver con el estado en que se encuentra el mundo que habita nuestro héroe detective. Estos viciosos parecen provenir de los extremos de la sociedad; ellos son muy ricos o muy pobres, aunque los poderosos parecen tener una propensión muy especial al abuso de tóxicos. Por lo general, Marlowe siente desprecio por los adictos, cargado con una fuerte dosis de compasión. Particularmente, se siente disgustado por su propio abuso de los alcohólicos. En Farewell, My Lovely (1940), Marlowe le dice a Jessie Florian: "A lovely old woman. I liked being with her. I liked getting her drunk for my own sordid purposes. I was a swell guy."^{113/}

En The Long Goodbye podemos ver claramente el tema del alcoholismo y sus efectos. Aunque J. O. Tate escribe que: "the novel is at least superficially about drinking. It is what characters do."^{114/}

La mayoría de los críticos están de acuerdo en que The Long Goodbye contiene una gran dosis de autobiografía. Natasha Spender dice:

All three characters [Lennox, Wade y Marlowe] were drinkers, like Raymond himself, two of them disintegrating and despairing, for only the ideal-self Marlowe shows a disposition towards integrity. As aspects of Raymond's own character their dominance veered with his mood, Roger Wade his 'bad self', Philip Marlowe his 'good self' and Terry Lennox his anxious one.^{115/}

^{113/} Raymond Chandler, Farewell, My Lovely, New York, Vintage, 1988, p. 21. (Todas las referencias subsecuentes a esta obra serán dadas entre paréntesis y en el texto).

^{114/} J. O. Tate "The Longest Goodbye: Raymond Chandler and the Poetry of Alcohol", Armchair Detective, Vol. 18, Núm. 4, 1985, p. 394.

^{115/} Natasha Spender, "His Own Long Goodbye." The World of Raymond Chandler, (ed.) Miriam Gross, New York, A & W, 1977, pp.134-135.

Cuando el lector de Marlowe por vez primera se tropieza con Terry Lennox, éste se encuentra bastante tomado. Después de que Lennox se cae del automóvil en el que había estado intentando subirse, Marlowe lo ayuda y termina llevándolo a su casa. La siguiente vez que Marlowe se encuentra con Lennox éste ya está definitivamente acalorado. Chandler escribe:

It was about three blocks from my office building that I saw a cop car double-parked and the two buttons in it staring at something over by a shop window on the sidewalk. The Something was Terry Lennox - or what was left of him ... and that little was not too attractive. He was leaning against a storefront. He had to lean against something. His shirt was dirty and open at the neck and partly outside his jacket and partly not. He hadn't shaved for four or five days. His nose was pinched. His skin was so pale that the long thin scars hardly showed, and his eyes were like holes poked in a showbank. (p. 9)

Una vez que Lennox se recupera, abandona la casa y Marlowe no vuelve a saber de él hasta tres meses después (con excepción de una nota breve). Durante ese tiempo, Lennox se volvió a casar con su ex esposa y ahora es, en sus propias palabras, "a very pampered guy". (p. 9) La última vez que Marlowe y Lennox se reúnen para tomarse una copa, Lennox medita un poco acerca de los lugares limpios y bien iluminados, lo cual nos recuerda el relato de Hemingway "A Clean, Well Lighted Place" Lennox dice:

'I like bars just after they open for the evening. When the air inside is still cool and clean and everything is shiny ... I like the neat bottles on the bar back and the lovely shining glasses and the anticipation. ...The first quiet drink of the evening in a quiet bar ... that's wonderful.' (p. 23)

Roger Wade es un alcohólico incontrolable, opuesto a Lennox que parece poder manejar su alcoholismo después de haberse casado nuevamente con Sylvia. Al contrario que con Lennox, Marlowe se vuelve muy introspectivo con Wade. Marlowe nunca se molestó en preguntarle a Lennox por qué bebía, pero si le pregunta a Eileen Wade, esposa de Roger: "Any idea why he drinks?".

Después dice: "I'm only an amateur psychologist". (p. 104) Así pues, Marlowe continúa visitando a Roger Wade, aunque no llega a descubrir el motivo por el cual Wade bebe, sino hasta después de su muerte.

Probablemente más que cualquier otro de los escritores de novela negra, Chandler enfatiza la personalidad de su detective. A lo largo de sus novelas Marlowe es descrito tanto en su oficina como en los lugares que habita. Generalmente, la imagen que tiene el lector de novela negra del mundo que rodea al detective se restringe a su oficina y a los lugares que visita al efectuar la investigación para la que fue contratado. Hammett, por ejemplo, nunca lleva al lector al hogar del Op (aunque penetramos a algunos cuartos de hotel que ocupa durante sus investigaciones). También podemos ver el interior del departamento de Spade, que funciona principalmente como el lugar de reunión de los personajes de la novela. Chandler, por el contrario, nos da una descripción de las actividades que realiza Marlowe dentro de su departamento. Para Marlowe su morada, su casa, es muy importante, sin importar qué tan seguido cambie de domicilio. Desde su primera novela, The Big Sleep, la importancia del hogar es obvia. Por eso, después de que Carmen trata de seducirlo, Marlowe insiste:

I didn't mind what she called me, what anybody called me. But this was the room I had to live in. It was all I had in the way of a home. In it was everything that was mine, that had any association for me, any past, anything that took the place of a family. Not much; a few books, pictures, radio, chessmen, old letters, stuff like that. Nothing. Such as they were they had all my memories.
(TBS, 96)

Carmen penetra al sitio que Marlowe prefiere mantener en privado, pero al mismo tiempo este mismo lugar está muy bien descrito para el lector. En Farewell, My Lovely, al regresar a su hogar, después de la terrible experiencia en la clínica del Dr. Sonderborg, Marlowe hace hincapié:

I unlocked the door of my apartment and went in and sniffed the smell of it, just standing there, against the door for a little while before I put the light on. A homely smell, a smell of dust and tobacco smoke, the smell of a world where men live, and keep on living. (p. 114)

Ahora bien, a pesar de las incursiones del lector en la casa y en la oficina de Marlowe, nuestro detective se aísla del mundo que lo rodea, poniendo una barrera de privacidad que poca gente logra penetrar. Los únicos que lo logran son Terry Lennox y Linda Loring, quien aparece por primera vez en The Long Goodbye.

La soledad y/o aislamiento de Marlowe son en gran medida parte de su código de detective. Wolfe dice que Marlowe está adherido a una serie de valores que pocos detectives tienen: "few are as sad, confused, or lonely".^{116/} Wolfe continúa: "knowing that his strength and his effectiveness both lie in simplicity, he rules his life by a stern and simple morality".^{117/} Marlowe mantiene sus valores en alto durante el

^{116/} Peter Wolfe, Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1985, p. 81.

^{117/} Ibid., p. 82.

transcurso de sus investigaciones. Su código ético y moral se refiere básicamente al hecho de ganar dinero lo más honestamente posible y mantener sus manos y alma tan limpias como pueda. Parker indica:

If one were to translate Marlowe's actions into a moral code, he would doubtless find it very much like Faulkner's "courage and honor and hope and pride and compassion and pity and sacrifice."^{118/}

Cynthia Hamilton nos dice que "Marlowe ... carefully isolates himself from those who would provide ... fellowship".^{119/} Y Knight comenta:

He [Marlowe] lives alone, in rented flats or houses. He works alone, in a cheap, comfortless office. He drinks and smokes a lot: a single masculine life style. He is choosy about his work, never showing much interest in money. In general, he has dropped right out of the normal family and financial patterns of modern culture.^{120/}

Peter Wolfe describe a Marlowe como "the typical American loner hero, sensual, cynical, and childish".^{121/}

El trabajo del detective es solitario. Wolfe comenta que aun cuando Marlowe busque ayuda o que le pidan ayuda a él, como sucede en The High Window, Marlowe termina, de todas maneras, solo: "... Whenever another person teams with the Chandler detective on a case, that person will die and or emerge as the culprit".^{122/} El argumento de Wolfe está muy bien ilustrado en The High Window. George Anson Philips, joven detective, sin experiencia e inepto, muere poco después de proponerle a Marlowe trabajar juntos. Knight comenta:

^{118/} Robert B. Parker, *op. cit.*, p. 123.

^{119/} Cynthia Hamilton, *op. cit.*, p. 158

^{120/} Stephen Knight, Form and Ideology in Crime Fiction, London, Macmillan, 1980, p. 78.

^{121/} Peter Wolfe, *op. cit.*, p. 83.

^{122/} *Ibid.*, p. 81.

Isolation is embodied in his profession. Not only is he a self-employed specialist without help, his title makes overt the nature of the alienated individual: he is a private eye.

... The personalising of the case and the threat is a recurring motif in private eye stories. It prevents the hero acting as a mere agent, a tool whose labour is divided from his own interests, and so this pattern rejects the normal relations between employer and employed to realise both a notionally self-controlled personality and also the threats he feels in an alienating world.

Desafortunadamente, el aislamiento propio del código le duele más a Marlowe de lo que lo puede ayudar. Bernard Schopen explica: "Marlowe often seems less interested in solving crimes than in escaping his emotional isolation".^{124/} Por el contrario, en el caso de Spade o de Ned Beaumont, lo más importante es su trabajo y el hecho de descubrir la verdad, al mismo tiempo que restaurar el orden y la justicia. Además de que no están dispuestos a interrelacionarse emocionalmente con nadie, para ellos (incluyendo al Continental Op) lo más importante es su trabajo.

La soledad de Marlowe es obvia desde sus primeras apariciones, pero en las primeras novelas la soledad parece no afectarle de la misma manera en que le perturba en las últimas dos novelas. Al ir envejeciendo, Marlowe, como la mayoría de las personas, evidentemente comienza a sentir la necesidad de compañía y amor. MacShane apunta:

... the theme of ... the need for love and friendship ... is the very one Chandler developed in The Long Goodbye.... Marlowe is a man of feeling who is no longer hesitant about becoming involved with the other characters. He is the device Chandler uses in trying to move the

^{123/} Stephen Knight, *op. cit.*, p. 160.

^{124/} Bernard Schopen, *op. cit.*, pp. 182-183.

detective story into the mainstream of traditional fiction.¹²⁵⁾

Por tal motivo, en The Long Goodbye Marlowe es capaz de dar su amistad, pero sólo hasta cierto punto, a Terry Lennox y a Roger Wade. Aquí también conoce a una mujer con quien inicia una relación amorosa, y al poco tiempo ella le propone matrimonio. Marlowe se niega aunque Linda trata de convencerlo:

'What have you now? An empty house to come home to, with not even a dog or cat, a small stuffy office to sit in and wait. Even if I divorced you I'd never let you go back to that...'
'Suppose it lasted six months or a year or two years. What would you have lost except the dust on your office desk and the dirt on your venetian blinds and the loneliness of a pretty empty kind of life?' (TLG, 363)

Cuando Linda se va a la mañana siguiente, Marlowe desbarata la cama para después rehacerla. Esta vez, al contrario de la furia y el asco que experimentó por Carmen Sternwood, después de que ella estuvo acostada en su cama, Marlowe ahora siente, "a lump of lead at the pit of [his] stomach" (p. 365) cuando encuentra "a long dark hair on one of the pillows". (pp. 364-365)

Así como el héroe protagonista de Hemingway ha sido relacionado con un héroe existencial, también lo ha sido el Marlowe de Chandler. R. W. Flint habla sobre la característica esencial existencialista en la naturaleza de Philip Marlowe:

To be solemn first, Philip Marlowe is as much of the existentialist hero as America has stomach for Marlowe is the American middle-class Existentialist, you might say, insofar as his function cuts across class lines. The marks of his integrity and a searing doubt as to the motive of his fellow countrymen--popularized by Bogart

¹²⁵⁾ Frank MacShane, *op. cit.*, p. 198.

with literary antecedents in Lardner and many others--and a profound awareness of fate. But the red badge that sets him apart is an almost Biblical faith in the value of decision. He is forever rolling the stone uphill--a little too sentimental and self-pitying for a true Stoic, but an existential nonetheless. Whatever the alternatives, Marlowe acts and acts alone: His life is all decision--a blind inevitable moral energy plowing through the wildest ambiguities ^{126/}always into the herat of insecurity and danger.

Una de las descripciones más frecuentes de Marlowe le confieren las características de caballero andante. T. J. Binyon escribe que "Marlowe is a chivalrous man in an age when chivalry is dead, a man with a rigid and archaic code of honour" ^{127/} Fontana indica:

Marlowe's isolation stems from his refusal to enter the new hedonistic economy of consumption, and simultaneously, from Chandler's recognition that the earlier, "heroic" economy of primary production, idealized by Marlowe in the figure of General Sternwood, is itself dying and historically superseded. Marlowe, bereft ^{128/}of a feudal lord, is a Bediver without an Arthur.

Wolfe va más allá y compara a Marlowe con Don Quijote:

Also like western literature's most famous knight, he [Marlowe] delays as long as possible his confrontation with the knight of the Mirrors. But the self must be faced. He can't escape from his own feelings; nor can he keep hiding behind a pose or a job. When self-confrontation occurs for him, usually at the edge of a bed in a lonely room, a glass of whisky in his hand, his life looks as pathetic as Don Quixote's did to ^{129/}him trembling before the knight of the Mirrors.

Al finalizar Playback (1958) Marlowe se encuentra en una actitud tal de melancolía que al momento de prepararse una bebida dice:

^{126/} R. W. Flint, "A Cato of the Cruelties", Partisan Review 14, 1947, p. 328.

^{127/} T. J. Binyon, op. cit., p. 173.

^{128/} Ernest Fontana, op. cit., p. 184.

^{129/} Peter Wolfe, op. cit., p. 85.

I sat down on the couch and stared at the wall.
Wherever I went, whatever I did, this was what I
would come back to. A blank wall^{130/} in a
meaningless room in a meaningless house.

Así, mientras se sienta a meditar acerca de lo que él es, recibe una llamada de París que lo salva de tal actitud; la llamada es de Linda Loring. De aquí se deduce que Marlowe está enamorado.

Chandler idealizó la figura del detective como ningún otro escritor norteamericano lo ha hecho, obviamente más que Hammett. Es importante dar énfasis a algunos de los comentarios que Chandler hizo acerca de las características de su detective y de su código para entender mejor esta idealización. En una carta fechada el 19 de abril de 1951, dirigida a D. J. Ibberson, Chandler indica que Marlowe es, "as you may have noticed, a slightly acrid person".^{131/} En una carta de octubre de 1951, Chandler contestó algunas preguntas y algunos comentarios que le hizo un lector de veintitrés años, llamado Mr. Inglis. En consecuencia, en esa carta Chandler explica:

If being in revolt against a corrupt society constitutes being immature, then Philip Marlowe is extremely immature. If seeing dirt where there is dirt constitutes an inadequate social adjustment, then Philip Marlowe has an inadequate social adjustment. Of course Marlowe is a failure and he knows it. He is a failure because he hasn't any money. A man who without physical handicaps cannot make a decent living is always a failure and usually a moral failure. But a lot of very good men have been failures because their particular talents did not suit their time and place.^{132/}

^{130/} Raymond Chandler, Playblack, New York, Vintage, 1988, p. 164. (Cualquier referencia subsecuente a esta obra será dada entre paréntesis y en el texto).

^{131/} Raymond Chandler, Selected Letters of Raymond Chandler, Ed. Frank MacShane, New York, Columbia University Press, 1981, p. 272.

^{132/} Ibid, p. 294.

En The Simple Art of Murder (1944) Chandler nos dice lo siguiente acerca de su detective:

But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather withered phrase, a man of honor--by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world. I do not care much about his private life; he is neither a eunuch nor a satyr; I think he might seduce a duchess and I am quite sure he would not spoil a virgin; if he is a man of honor in one thing, he is that in all things.

He is a relatively poor man, or he would not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people. He has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be very sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks--that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque,^{133/} a disgust for sham, and a contempt for pettiness.

En The Big Sleep, Marlowe hace una lista bastante detallada de cualidades del código por medio del cual él opera. Por ejemplo, le dice a Eddie Mars, que lo acusó de chantaje: "I didn't drive down here to make a touch. I get paid for what I do. Not much by your standards, but I make out. One customer at a time is a good rule." (p. 80) A Vivian Regan, que está cansada de sus preguntas constantes acerca de Eddie Mars, Marlowe le dice: "The first time we met I told you I was a detective. Get it through your lovely head. I work at it lady. I don't play at it." (p. 92) A Carmen, cuando está desnuda es su cama, Marlowe

^{133/} Raymond Chandler, "The Simple Art of Murder", op. cit., p. 18.

le dice: "It's a question of profesional pride. You know ... profesional pride. I'm working for your father. He's a sick man, very frail, very helpless. He sort of trusts me not to pull any stunts." (p. 95)
 Al General Sternwood, en su última entrevista, Marlowe le describe su trabajo y todo lo que implica:

... The game I play is not spillikins. There's always a large element of bluff connected with it. Whatever I might say to a cop, he would be apt to discount it ... When you hire a boy in my line of work it isn't like hiring a window-washer and showing him eight windows and saying: 'Wash those and you're through.' You don't know what I have to go through or over or under to do your job for you. I do it my way. I do my best to protect you and I may break a few rules, but I break them in your favor. The client comes first, unless he's crooked. Even then all I do is hand the job back to him and keep my mouth shut. (p. 129)

Marlowe, cansado de que lo insulten las hermanas Sternwood, le da una lección de su código a Vivian y le explica todo lo que implica su trabajo:

I'm a very smart guy. I haven't a feeling or a scruple in the world. I am so money greedy that for twenty-five bucks a day and expenses, mostly gasoline and whiskey, I do my thinking myself, what there is of it; I risk my whole future, the hatred of the cops and of Eddie Mars and his pals, I dodge bullets and cat saps, and say thank you very much, if you have any more trouble, I hope you'll think of me, I'll just leave one of my cards in case anything comes up. I do all this for twenty-five bucks a day--and maybe just a little to protect what little pride a broken and sick old man has left in his blood, in the thought that his blood is not poison, and that although his two little girls are a trifle wild, as many nice girls are these days, they are not perverts or killers. And that makes me a son of a bitch. All right. (pp. 137-138)

Después Marlowe continúa su perorata al mencionar todo el dinero que ha obtenido y/o que le ha ofrecido la familia Sternwood, el cual no significa nada para él.

Marlowe también da énfasis a su código en otras novelas. En The Lady in the Lake (1943), cuando se le pregunta si él hace trabajos como detective, Marlowe contesta, "Not all kinds. Only the fairly honest kinds."^{134/} En Playback, cuando Betty Mayfield trata de pagarle y despedirlo, Marlowe le dice: "It isn't money I want. It's some sort of understanding of what the hell I'm doing. You must have heard of professional ethics. Some shreds of them still stick to me." (p. 125) Pero una explicación más amplia y personal se encuentra en The Long Goodbye. Primero cuando Terry Lennox le pide a Marlowe que lo lleve a Tijuana; Marlowe le dice a Lennox:

... there are two things I must not be told . . . if you have committed a crime or anything the law calls a crime--a serious crime, I mean--I can't be told about it. Two, if you have essential knowledge that such a crime has been committed, I can't be told about that either . . . I have a living to earn, a license to protect. (p. 29)

En The Long Goodbye vemos que Chandler llega a un alto grado de idealización de su héroe detective. Marlowe, narrador homodiegético, ingresa a la cárcel para proteger a Lennox. Lo cual es un acto bastante heroico. Mendy Menéndez hace un resumen de las actividades de Marlowe para proteger a Lennox:

`You got cheap emotions . . . You pal around with a guy, eat a few drinks, talk a few gags, slip him a little dough when he's strapped, and you're sold out to him. Just like some school kid that read Frank Merriwell. You got no guts, no brains,

^{134/} Raymond Chandler, The Lady in the Lake, New York, Vintage, 1988, p. 5.

no connections, no savvy, so you throw out a phony attitude and expect people to cry over you.' (p. 75)

El mismo Marlowe reconoce que es un romántico y un idealista. Por ejemplo, cuando Lennox en su carta le pide que simbólicamente le sirva una taza de café y le encienda un cigarrillo, Marlowe lo hace. También va al bar "Victor", el sitio que Lennox visitaba con frecuencia, y se toma un gimlet a la memoria de Terry. Después de la muerte de Roger Wade, Marlowe, con un sentimiento de disgusto y de aborrecimiento hacia sí mismo (eso parece), le dice a Bernie Ohls:

'I'm a romantic, Bernie. I hear voices crying in the night and I go see what's the matter. You don't make a dime that way. You got sense, you shut your windows and turn up more sound on the TV set. Or you shove down on the gas and get far away from there. Stay out of other people's troubles. All it can get you is the smear. The last time I saw Terry Lennox we had a cup of coffee together that I made myself in my house, and we smoked a cigarette. So when I heard he was dead I went out to the kitchen and made some coffee and poured a cup for him and lit a cigarette for him and when the coffee was cold and the cigarette was burned down I said goodnight to him. You don't make a dime that way. You wouldn't do it. That's why you're a good cop and I'm a private eye'. (pp. 280-281)

Marlowe parece estar estableciendo la diferencia (como él la ve), entre él y otros hombres, básicamente, policías. Así pues, durante la época en la que se escribió The Long Goodbye, Marlowe se transformó en un hombre que podía distinguir lo que lo separaba de los demás.

Las relaciones de Marlowe con la policía son frías. Su relación más cercana con un policía se establece con Bernie Ohls, un personaje que aparece y desaparece a lo largo de las novelas. Muy frecuentemente Marlowe se encuentra en confrontación con la policía, lo cual es típico de la novela negra, aunque Marlowe parece involucrarse en más problemas

con la policía que los detectives de Hammett. En Farewell, My Lovely, Marlowe tiene dificultades con un par de policías que protegen al farsante Jules Amthor. Lo golpean y lo llevan a la clínica del Dr. Sonderborg, donde lo mantienen drogado. En The Lady in the Lake, un par de policías detienen a Marlowe y lo obligan a beber whiskey, le mojan las ropas de bebida, lo golpean y lo arrestan bajo cargos de manejar en estado de ebriedad y por resistencia al arresto. El Capitán Webber, el oficial a cargo, parece ser mejor persona que sus subordinados. Después de hablar con Marlowe, Webber comenta:

'Police business . . . is a hell of a problem. It's a good deal like politics. It asks for the highest type of men and there's nothing in it to attract the highest type of men. So we have to work with what we get--and we get things like this.' (p. 108)

Otro comandante que parece ser honesto es el Capitán Alessandro del departamento de policía de la Esmeralda en Playback. Aquí, ningún miembro del cuerpo policiaco intenta golpear a Marlowe, aunque se le advierte que declare cualquier información que pudiera tener. Además el Capitán Alessandro trata al detective privado en forma atenta. Marlowe le dice a Alessandro, "And thanks for treating me the way you have". (p. 135) Aquí, parece no haber cinismo en ninguna de las palabras de Marlowe. Sin embargo, en The High Window sí encontramos que los policías son detestables y Marlowe les dice:

'Until you guys own your own souls you don't own mine. Until you guys can be trusted every time and always, in all times and conditions, to seek the truth out and find it and let the chips fall where they may--until that time comes, I have a right to listen to my conscience, and protect my client the best way I can. Until I'm sure you won't do him more harm than you'll do the truth good.'

Or until I'm hauled before somebody that can
make me talk.' (p. 70)

Por lo tanto, el detective privado es el único hombre en este mundo en quien se puede confiar, para encontrar la verdad y decirla. Además, en el terreno del detectivismo, y sólo en éste, su éxito personal ha sido insuperable, permitiéndole llegar al fondo de la verdad de las cosas, cualquiera que sea el uso que de esa verdad haya hecho en definitiva.

En "The Poodle Springs", ^{135/} fragmento de una novela que dejó inconclusa Chandler antes de morir, el matrimonio entre Linda y Marlowe parece no funcionar. Aquí terminan los relatos de Philip Marlowe. Sin embargo, la novela negra no acaba aquí. Ross Macdonald, con su detective Lew Archer, continúa la tradición que comenzó con Hammett y Chandler.

^{135/} Raymond Chandler and Robert B. Parker, Poodle Springs, New York, G. P. Putnam's Sons, 1989.

CAPITULO IV

Ross Macdonald: La creación de un tema

'Perhaps you'd like a drink.' 'Not before
lunch. I'm the new-type detective.'
Archer to Mrs. Sampson in The Moving
Target

El año de 1947 fue pródigo en el nacimiento de detectives de ficción. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial y al regresar a sus hogares los participantes en la contienda, se avivaron los deseos de los escritores del género criminal, muchas veces a causa de la escasez de empleos. La proximidad de la violencia bélica se dejaba también sentir en las nuevas narraciones policíacas y en el espíritu de los recientes héroes literarios que, endurecidos por la crueldad de la guerra, reflejaban un recrudecimiento de la violencia, desprovista a menudo del humor de los detectives que les antecedieron, llegando a extremos insospechados de brutalidad, como en el caso del investigador privado Mike Hammer. Sin embargo, es entonces cuando se consagra el private eye de la novela negra: ágil, agresivo, luchador incansable, dinámico, incisivo, amigo de la justicia, narrador de sus propias aventuras, hábil conocedor de sus semejantes, dedicado a su trabajo como la parte más importante en su vida; cínico y con un lenguaje duro, cortante, violento que maneja la ironía y la autenticidad del habla cotidiana. Todos estos rasgos están tomados de los primeros detectives hard-boiled o de la también llamada novela negra.

Por lo tanto, a partir de los años cincuenta los gánsters perdieron actualidad. Las modas cambian y la consolidación de sus estatus disminuyó la atracción exótica de este tipo de delincuentes y, por

consiguiente, el primer plano protagónico de la novela negra. Naturalmente los gánsters siguieron existiendo, pero su imperio clandestino se hizo por cotidiano, menos evidente aunque más extenso. El juego de la política y las finanzas sustituyó al contrabando y a las luchas callejeras y la novela negra reflejó también esta nueva situación como algo ya sabido, como una circunstancia de fondo carente de los atractivos fantásticos suficientes para ocupar, otra vez, un primer plano, que podría resultar un tanto deslucido comparado con el que ocuparon sus predecesores de los años treinta.

No obstante, el delincuente siempre ha conservado su lugar protagónico dentro de la narrativa criminal. Lo que ocurrió fue que cambió el estilo del delincuente de ficción, de acuerdo con las variaciones sociales y la moral popular. Lo cierto es que los antiguos proverbios de "el crimen no paga" y de que "el que la hace la paga" comenzaban a tambalearse y ya la novela negra, en alguna ocasión, con uno u otro pretexto había presenciado el triunfo del mal (recordemos a Patricia Highsmith y su personaje Mr. Ripley). Nótese, además, que las circunstancias económicas, políticas y sociales eran muy distintas de aquellas que rigieron los destinos de los detectives de la novela policiaca tradicional.

De tal suerte que el representante más sobresaliente de la novela negra en los años setenta fue básicamente Kenneth Millar, usando el pseudónimo de Ross Macdonald. Al contrario de Hammett o de Chandler, Millar tuvo la posibilidad de dedicarse desde muy joven a ser escritor. Publicó la mayoría de sus novelas con el detective Lew Archer como narrador homodiegético y usando el pseudónimo de Ross

Macdonald. En 1980, tres años antes de que Millar muriera, David Geherin resumió la historia del género de la siguiente manera:

Dashiell Hammett introduced the Continental Op in Black Mask, and for the next decade, in the figure of the Op and, more importantly, in the character of Sam Spade in The Maltese Falcon, he gave shape to the image of the tough, cynical detective that was to serve as the model for all later private eyes. Hammett was followed by Raymond Chandler, who began contributing to Black Mask in 1933; from his first novel, The Big Sleep, published in 1939, until his last, Playback, in 1959, Chandler's character of Philip Marlowe broadened the outlines of Hammett's hero and brought new popularity to the hard-boiled detective novel. Then came Ross Macdonald who, in the three decades since Lew Archer's initial appearance in The Moving Target in 1949, has become the dominant writer in the genre, enjoying enormous critical and popular success. These three were certainly not the only writers of detective fiction. However, their contributions have been so significant, their influence so pervasive, their heroes so well known, one automatically thinks of Sam Spade, Philip Marlowe, and Lew Archer, whose names are virtually synonymous with the popular image of the private eye Since Chandler's death in 1959, Ross Macdonald has almost had the field to himself as the unchallenged master of the form.^{136/}

Por su parte, Millar aceptó el legado de Hammett y Chandler diciendo: "I made an all-out effort to bend the bow that Hammett and Chandler ... had strung for me, and to hit the difficult target of my own life, the work of writers like Hammett and Chandler was my heritage", y "most popular writers seem to begin, as I did, by imitating their predecessors".^{137/} Pero Millar fue algo más que un simple imitador y, desde el momento en que las novelas del detective Archer comenzaron a

^{136/} David Geherin, Sons of Sam Spade, New York, Frederick Ungar Publishing Company, 1980, pp. 5-7.

^{137/} Ross Macdonald, Self - Portrait, Santa Barbara, Capra Press, 1981, p. 8.

circular, los críticos señalaron la importancia de su aportación. Anthony Boucher indicó, en 1949, en una reseña que hizo de The Moving Target: "Just at the time that the tough genre in fiction needs revitalizing, Macdonald turns up ... Macdonald and his Lew Archer ... have given the tough 'tec a new lease of life".^{138/}

La primera novela de Millar con el detective Lew Archer es The Moving Target (1949). Inicialmente se la recibió como una novela mediocre y Alfred Knopf escribió: "It is a big comedown for Kenneth Millar, not only from The Three Roads but even from Blue City".^{139/} El mismo Millar le dijo a su agente: "I doubt that I'll be doing any more straight mysteries".^{140/} Y, finalmente, cuando la novela se publicó con el pseudónimo Ross Macdonald, Millar comentó: "I am relieved that it is not going to be published under my name".^{141/}

La influencia de Chandler es clara desde los primeros capítulos de The Moving Target. Como Marlowe, Archer también llega a la casa de un millonario. De la misma manera que Marlowe, Archer es conducido por el mayordomo hasta donde se encuentra el dueño de la casa, que está lisiado, agotado y usa silla de ruedas además de tostarse en el calor. Igual que Marlowe, Lew es tentado por la hija del millonario y al ir avanzando la novela, de la misma manera que Marlowe, Archer comenzará con la búsqueda de una persona perdida que fue asesinada y al resolverse el caso se encontrará ante el dilema de enviar al asesino a la policía. Bruccoli señala: "Like Marlowe, Archer is a knight - errant, a

^{138/} Citado en Matthew J. Bruccoli, Ross Macdonald, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984, p. 35.

^{139/} Ibid., p. 28.

^{140/} Ibidem.

^{141/} Ibidem.

free lance with a highly developed system of morality; but he is less romantic than Marlowe and, at the same time, more introspective in this first appearance".^{142/}

La familia que ha contratado a Archer está regida por un matriarcado, pues el padre desaparece, se encuentra perdido y el único hijo muere en la guerra. Otros dos personajes masculinos aparecen, para de alguna manera tomar el lugar del padre ausente y del hermano muerto: Albert Graves y Alan Taggert. Ambos son empleados, uno abogado y otro piloto; pero los dos son como de la familia. Ralph Sampson, el padre extraviado, quiere que ambos se conviertan en sus hijos, adoptando al piloto Alan y casando a su hija con el abogado Albert.

La estructura familiar es débil, retorcida y ambigua. Simbólico de esta corrupción es el hecho de que tanto Alan como Albert traicionan a la familia, uno al secuestrar al padre y el otro al matarlo. Lo que es significativo también es el hecho de que no solamente los dos hombres son parte de un triángulo amoroso sino que: "It was a triangle, but not an equilateral one," dice Archer.^{143/} Los dos hombres se encuentran involucrados con Miranda, la hija del hombre secuestrado, y en ambos casos los dos sostienen relaciones edípicas con mujeres de edades inadecuadas: Miranda es veinte años menor que Albert Graves, con quien eventualmente se casa, y Alan es media generación más joven que su novia drogadicta y cómplice, Betty Fraley.

^{142/} *Ibid.*, p. 30.

^{143/} Ross Macdonald, *The Moving Target*, New York, Bantam Books, 1970, p. 16. Todas las referencias subsecuentes a esta obra serán dadas entre paréntesis y dentro del texto.

Al igual que Marlowe, Archer parece estar rodeado de mujeres en el transcurso de la novela. Tenemos primero que nada a su cliente la dura Elaine Sampson (mucho menor que su marido), "very lean and brown, tanned so dark that her flesh seemed hard", (p. 2) quien enseguida admite que no se divorciará de su esposo aunque haya huido con otra mujer:

I want to make it clear at the start that divorce is not what I want. I want my marriage to last. You see, I intend to outlive my husband [para heredar su fortuna]... Just tell me where he is, and with whom. I'll do the rest myself. (pp. 3-4)

También encontramos otra mujer corrupta, la astróloga Fay Estabrook, amiga del secuestrado Ralph Sampson, alcohólica y decadente estrella de cine, quien se encuentra involucrada en el contrabando de trabajadores mexicanos ilegales. Al principio Archer siente repulsión por ella, pero después dice con cierta simpatía: "She'd had a long journey down from a high place, and she knew what suffering was" (p. 41). Archer sabe reconocer las fallas humanas, comprenderlas y trata de ayudar a quien lo necesita, aunque no siempre lo logra. Archer pasa toda una tarde haciendo beber a Fay, tratando de obtener información. Esto nos recuerda otra vez a Marlowe en Farewell, My Lovely, cuando hace que Mrs. Florian beba para que le informe acerca del paradero de Mrs. Grayle; estas similitudes son las que hacen ver la gran influencia que Chandler aún tenía sobre Macdonald. Ahora bien, volviendo a Archer y Fay Estabrook, la experiencia de hacerla beber le deja un sentimiento de disgusto y piensa acerca de su conducta: "always willing to lend a hand to help a lady fall flat on her face in the gutter"; (p. 46) después, cuando le preguntan acerca de si alguna vez él se juzga a

sí mismo, comenta: "Not when I can help it, but I did last night. I was feeding alcohol to an alcoholic, and I saw my face in the mirror." (p. 83) Otra mujer corrupta es la novia de Taggart, Betty Fraley. Mucho más astuta que Fay Estabrook, en el primer encuentro que tiene con Archer se burla de él y se da cuenta inmediatamente de que él sólo esta fingiendo ser su admirador:

`You heard my records, maybe?`
 `Who hasn't?`
 `Were they like I said?`
 `Marvelous! I'm crazy about them.`
 But hot piano wasn't my dish, and I'd picked the
 wrong words or overdone my praise.
 The bitterness of her mouth spread to her eyes
 and voice. `I don't believe you. Name one.`
 `It's been a long time.`
 `Did you like my Gin Mill Blues?`
 `I did,' I said with relief. `You do it better than
 Sullivan.`
 `You're a liar, Lew. I never recorded that
 number. Why would you want to make me talk
 too much.`
 `I like your music.`
 `Yeah. You're probably tone-deaf.
 You could be a cop, you know. You're not the
 type, but . . . [y]ou got cop's eyes. . .` (p. 56)

Momentos después, sin ningún sentimiento de compasión, ordena a un maleante llamado Puddler: "Take him out and work him over". (p. 57) En efecto, no solamente ella es la que planea el secuestro de Ralph Sampson sino que además Betty Fraley asesina a su propio hermano Eddie. Pero Millar hace que el lector sienta un poco de compasión hacia ella cuando es torturada por los contrabandistas y después casi es asesinada por la novia de Eddie, Marcie. Y cuando ella y Archer se encuentran otra vez, su conversación revela algo de su pasado trágico: "I'm not a virgin, if you're talking about that. I haven't been since I was eleven. Eddie saw a chance to turn a dollar". (p. 164) La simpatía del

lector crece hacia Betty cuando Archer le dice que su novio Alan Taggart está muerto y que no cree que de verdad lo haya querido:

'We were crazy about each other.'
 'If you were so crazy about him, why did you drag him into a thing like this. I won't buy love's young dream from you, Betty. He was a boy, and you're an old woman, as experience goes. I think you sucked him in. You needed a finger man, and he looked easy.'
 'That's not the way it was.' Her voice was surprisingly gentle . . . 'I fell, and it was the same with him. . . ' Her voice cracked. It didn't do him any good. I know that, you don't have to tell me. I couldn't help myself, and neither could he. . . I wish I could see him once more.'
 The words came softly out of a dark dream. In the silence that followed, the dream spread beyond her mind and cast a shadow as long as the shadows thrown by the setting sun (164-66).

The Moving Target es como la mayoría de las novelas negras: trata de la corrupción. También es una novela que se centra en las relaciones del detective con las mujeres. Además, encontramos que ellas son la fuente de la corrupción, como sucede en las novelas de Philip Marlowe.

Archer, ante la presencia de Fay, Marcie y Betty, las tres malévolas asesinas de la novela, se siente rodeado por tres demonios y comenta: "It seemed to me then that evil was a female quality, a poison that women secreted and transmitted to men like disease". (p. 159) Jerry Spier comenta al respecto:

Archer's most obvious 'incompleteness' is his inability to relate meaningfully to women. The problem may well be one of form. We should consider Macdonald's statement that 'the main trouble with Archer, and it's also his saving grace... [is that] he doesn't become so involved... that he's used up by a book.'
 Since Archer is a reappearing character, he can not establish relationships that must be carried from book to book. The form virtually demands an isolated, singular protagonist; it reflects the

sensibilities of an alienated reader who, perhaps, views him- or herself as an isolated resolver of the mysteries of the world.¹⁴⁴

Además Speir continúa diciendo, "The [Lew Archer] novels have consistently demonstrated that a lack of love is one of the basic maladies besetting the modern world"¹⁴⁵. En The Moving Target esta falta de amor prevalece a lo largo de toda la novela. Elaine Sampson usa a su marido por su dinero, Albert Graves se casa con Miranda y mata al Sr. Sampson por la misma razón, Dwight Troy se refiere a su esposa Fay Estabrook como "a bag of worms" (p. 51), Betty Fraley planea el secuestro para obtener una gran fortuna y fugarse con su amante Alan Taggart, y Marcie anima al verdugo de Betty para que la mate por haber asesinado a su novio Eddie, diciéndole: "I swear I'll kill her if you don't". (p. 156) Además de todo esto, Archer es un perdedor en el amor, ya que en esta novela se nos informa que está separado de su esposa y que se está divorciando; de esto hablaré con más amplitud posteriormente.

La hija de Ralph Sampson, Miranda, sirve como contraste con las corruptas figuras femeninas de la novela. Archer comenta al verla por primera vez que ella es "the kind who developed slowly and was worth waiting for" (p. 8), y después dice que para Albert Graves, "Miranda was everything he'd dreamed about...money, youth, bud-sharp breasts, beauty on the way". (p. 17) Miranda es el único personaje en la novela que parece querer sinceramente a Ralph Sampson (y que se le encuentre). Por eso, al entrar al bar donde Archer está haciendo beber a Fay Estabrook, se pone pálida porque cree que Lew esta dejando a un

¹⁴⁴ Jerry Speir, Ross Macdonald, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1978, p. 118.

¹⁴⁵ Ibid., p. 121.

lado el caso: "Miranda turned on me. `I don't understand this. You're supposed to be looking for Ralph.'" (p. 43) Elaine sabe que Sampson es "much closer to Miranda than he is to me", (p. 5) y la joven se enfurece cuando por casualidad escucha lo que Elaine dice de su padre Ralph: "You dare to say that about my father!". (p. 70) Archer comenta que ella es "young and vulnerable", (p. 70) pero que muestra tenacidad y coraje al hacer lo que puede para ayudar a Archer en el caso.

Como una muestra de compañerismo, Miranda lleva a Lew al lugar de retiro que usaba su padre en la montaña, este lugar es ocupado ahora por un charlatán religioso llamado Claude, a quien el Sr. Sampson le cedió el lugar. Hay un acercamiento entre Lew y Miranda al ir camino del retiro:

From the summit of the pass we could see the valley filled with sunlight like a bowl brimming with yellow butter, and the mountains clear and sharp on the other side.

`Isn't it glorious?' Miranda said. `No matter how cloudy it is on the Santa Teresa side, it's nearly always sunny in the valley. In the rainy season I often drive over by myself just to feel the sun.'

`I like the sun.'

`Do you really? I didn't think you'd go in for simple things like sun.' (81)

No existe entre ellos uno de los típicos intercambios de palabras inteligentes y cargadas de ironía, que existen entre algunos de los personajes femeninos y Philip Marlowe, pero Archer se confía a ella y le explica que maneja a noventa millas por hora porque, "I like a little danger", (p. 82) y luego le cuenta cómo y porqué se convirtió en detective. Cuando ella deduce que Lew maneja de esa manera debido a un deseo de morir, él se da cuenta de su fuerza e inteligencia y esto parece atemorizarlo. Lew pregunta:

'Do you drive fast?'
 'I've done a hundred and five on this road in the Caddie.'
 The rules of the game we were playing weren't clear yet, but I felt outplayed. 'And what's your reason?'
 'I do it when I'm bored. I pretend to myself I'm going to meet something-something utterly new. . . a moving target in the road.' [El subrayado es mío]
 My obscure resentment came out as fatherly advice, 'You'll meet something new if you do it often. A smashed head and oblivion.'
 'Damn you!' she cried. 'You said you liked danger, but you're as stuffy as Bert Graves.'
 'I'm sorry if I frightened you.'
 'Frightened me?' Her short laugh was thin and cracked, like a sea bird's cry. 'All you men still have the Victorian hangover. I suppose you think a woman's place is in the home, too?'. (84)

En general, Miranda simboliza la bondad, inocencia e ingenuidad en la novela, aunque también es una mujer fuerte independiente y valerosa. Ella es una entre pocas que todavía sienten devoción por la familia. Dado que le importa profundamente la suerte de su padre, y es capaz de sentir amor por Alan Taggert (un amor que se parece más bien al amor de una adolescente quinceañera), Miranda es una buena contraparte para la "mala" Betty Fraley: como Betty, Miranda perdió a su hermano y, como Miranda, Betty maneja muy velozmente y muere en un accidente automovilístico a noventa millas por hora.

La pureza de Miranda está desprovista de la ambición y de la sórdida sexualidad que prevalecen a lo largo de la novela. Ella misma confiesa: "I used to think I was lucky, with all of father's money behind me...But I've learned that money can cut you off from people", (p. 73) y al finalizar el libro dice, "I wish I had no money and no sex. They're both more trouble than they're worth." (p. 182) En el capítulo final ya está casada con Albert Graves pero aún se conserva virgen. El asesino

Graves es incapaz de enfrentarse a su inocencia y dice: "This is our wedding night, the night that I've been waiting for years. And now I don't want to see her." (p. 176) Graves confiesa ante Archer esperando que el detective no lo mande a la cárcel. Archer lo desafía:

'You're a man who married a girl and killed her father the same day to convert her into an heiress. What was the matter, Graves? Didn't you think you were in love with her.'
'Lay off.' His voice was tormented. 'Leave Miranda out of it.'
'I can't. If it wasn't for Miranda, we might have something more to talk about'. (178)

En la conclusión de la novela, la dulzura de Miranda empieza a cansar, pero finalmente parece triunfar. Parece ser que su bondad ha tocado a su flamante esposo, o el hecho de que Miranda lo haya escogido sugiere que Graves no es del todo malo. Finalmente, Graves se entrega al juez de distrito y Archer le dice a Miranda: "You've had terrible luck with two men. I think you're a strong enough girl to take it." Wolfe lo dice de esta manera: "Miranda, who has lost a lover, a father, and a husband within a day, emerges stronger...".^{146/}

El lugar donde vive y trabaja el detective de Millar es Los Angeles, pero Archer se mueve a todo lo largo y ancho del sur de California durante sus investigaciones, aunque uno de los lugares más recurrentes de su narrativa es el ficticio Pacific Point. Así como Hammett y Chandler, Macdonald ve a California como el microcosmos del resto de América. Jerry Speir indica:

^{146/} Peter Wolfe, Dreamers Who Live Their Dreams: The World of Ross Macdonald's Novels, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1980, p. 108.

It is important to recall that Macdonald viewed California as a microcosm of the world in transition, as the raw material from which 'it was possible for the new world to create itself'.^{147/}

Bernard Schopen comenta:

Southern California has served as a microcosm of America, an example of its moral failings and spiritual ills, a symbolic manifestation of the corruption of its own symbolic version of itself ...the American Dream.^{148/}

Por lo tanto, las novelas de Macdonald reflejan una "felt reality" del tiempo en que Macdonald escribió.^{149/}

Durante los treinta años en los que Millar escribió acerca de los Estados Unidos sucedieron muchos cambios, desde la tecnología hasta la moralidad. Lo que Archer ve que está pasando en Los Angeles o en Hollywood, Pacific Point, o en cualquier otro punto de la costa del Pacífico, está sucediendo o a punto de suceder también en el resto de los Estados Unidos. Schopen llama a California "cultural bellwether of the country".^{150/}

La vida transcurre rápidamente en las novelas de Archer. Jean White dice:

Lew Archer's Southern California is the land of the freeway, with a fast-moving lifestyle to match the fast-moving traffic, the land of the new rich with their houses and egos clinging precariously to the hillside; the land of restless, rootless human beings lost in a technological society. Macdonald's

^{147/} Jerry Speir, "The Ultimate Seacoast: Ross Macdonald's California", Los Angeles in History: A Collection of Original Essays, Ed. David Fine, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1984, p. 140.

^{148/} Ibid., pp. 17-18.

^{149/} Ibid., p. 18.

^{150/} Ibidem.

crime novels give a better feel for this life and the people than a lot of serious fiction.

En la obra de Macdonald uno encuentra muchos personajes que encajan en la descripción de White. Lew Archer es el hombre del freeway. La familia Sebastian de The Instant Enemy (1968) vive miserablemente en la ladera de una montaña. Así como su casa se les puede venir abajo durante una tormenta, su vida familiar se les está viniendo abajo. Muchos de los personajes, particularmente los jóvenes de la California de Archer, son desarraigados y nunca descansan. La vida de Archer también nos ejemplifica a una persona que nunca descansa. Pasa la mayor parte del tiempo en su coche, viajando de un lugar a otro, escuchando una historia tras otra. Peter Wolfe comenta los efectos de este tipo de vida en Archer y en sus clientes:

The shifts and upheavals of our time make the car and the motor-court perfect symbols of rootlessness. Rootlessness and violence define a society that strives to create itself through high-velocity action rather than through thought.

La acción parece ser la característica esencial de todos los personajes en la narrativa de Millar. Excepto por Archer. Así lo vemos cuando Lew le dice a Betty Jo Siddon en The Blue Hammer (1976), que él reacciona de acuerdo con las acciones de otros personajes.^{153/}

Los novelistas de la corriente hard-boiled frecuentemente veían a California como un paraíso o al Edén y esto es especialmente cierto en las novelas de Macdonald, ya que él fue básicamente una persona

^{151/} Jean White, "Going for the Freudian Vein." Book World (Washington Post) May 20, 1973, p. 12.

^{152/} Peter Wolfe, op. cit., p. 17.

^{153/} Ross Macdonald, The Blue Hammer, New York, Bantam, 1977, p. 81. (Cualquier referencia subsecuente de esta misma obra será dada entre paréntesis y en el texto).

dedicada a la ecología. Y al irse enterando de lo que el hombre estaba haciendo con su entorno, tales preocupaciones destacaron más en su ficción narrativa. Para el tiempo en que la mayoría de sus novelas habían sido publicadas, aquél paraíso estaba casi destruido. Babener nos dice al respecto:

The writer's fiction represents a sustained attack upon the criminal class of polluters, developers, entrepreneurs, politicians, and heedless consumers whose selfish ravages have spoiled the Garden and undone what Macdonald calls 'the dream of goodness' that California has always represented to America's visionaries. Like Chandler, he assails the nouveau riche for their negligence, greed and pulp sensitivity which have turned California into an odious landscape of 'neon-and-plastic'.

Por lo tanto el hombre moderno y su tecnología son los que destruyen al mundo. Veamos como esta descripción del derrame de aceite en Sleeping Beauty (1973) ejemplifica tal idea:

It [la masa flotante de aceite] lay on the blue water off Pacific Point in a free-form slick that seemed miles wide and many miles long. An offshore oil platform stood out of its windward end like the metal handle of a dagger that had^{155/} stabbed the world and made it spill black blood.

Los efectos en la naturaleza son múltiples y a distintos niveles de importancia. Speir destaca:

After three centuries of trekking across the wilderness of America in search of a new Eden, man has come upon it in California and

^{154/} Lialna K. Babener, "California Babylon: The World of Detective Fiction", Clues, Vol. 1, No. 2, 1980, p. 84.

^{155/} Ross Macdonald, Sleeping Beauty, New York, Bantam, 1974, p. 1. (Cualquier referencia posterior de esta misma obra se dará entre paréntesis y dentro del texto).

failed to recognize it. His impulse is to alter it, consume it, pollute it, destroy it.^{156/}

La destrucción de la naturaleza que ocasiona la familia Lennox al producir un derrame de petróleo es representativo de la destrucción continua del medio ambiente, la cual, de acuerdo con Macdonald: "is a serious moral crime because it destroys man and his ability to live in the world".^{157/} El código romántico de Macdonald y su gran sentido como ecologista, hicieron de él un visionario con respecto a la destrucción del medio ambiente.

De la misma manera que otros escritores de novela negra que le precedieron, Macdonald escribe acerca de California refiriéndose a ella como la última frontera. Speir la caracteriza de la siguiente manera:

In its headlong, rapacious rush west, modern civilization has reached a final barrier in California. Naively and egotistically, it has created not 'a shining city on a hill' but, in the words of Meet Me at the Morgue (1953), a 'Bohemia on its last legs, driven back to the ultimate seacoast'.^{158/}

En ciudades densamente pobladas, como aquellas de la costa del Pacífico, la gente después de tocar fondo en sus problemas decide que debe hacer algo con sus vidas. El detective se convierte en algo así como el héroe de la frontera, pero un héroe que ya no tiene más confines que dominar, ni más soledad en la cual poder refugiarse cuando las cosas se empiezan a poner mal. Nicholas Warner dijo que el sur de California representa, para muchas personas, "the last chance for fulfilling dreams that have gone sour elsewhere, the last chance for escaping a tarnished

^{156/} Jerry Speir, op. cit., p. 130.

^{157/} Ross Macdonald, Interview, Dimensions of Detective Fiction, with Sam Grogg, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1977, p. 185.

^{158/} Speir Jerry, "The Ultimate Seacoast", op. cit., pp. 133-134.

past". ^{159/} Por lo tanto, California es una zona ocupada en su gran mayoría, por inmigrantes provenientes de todos los estados del país. ^{160/} En The Chill (1963), la mayoría de los personajes principales emigraron a California procedentes de Bridgeton, Illinois. Russel Brown comenta acerca de lo que él llama la importancia mítica de California y otras áreas:

...California is a kind of purgatory or limbo occupied by lost souls trapped in a meaningless and poorly-understood present, Nevada as the inferno which serves as a source of corruption to the California lost, and the mid-west and Canada the repository of those forgotten pasts, or the locus of search for the obscured sources of the present, or else the Eden which exists no more...the place of ^{161/}now-lost innocence and unattainable sanctuary.

Efectivamente, cuando la gente abandona algún lugar del centro o sureste de los Estados Unidos para irse a California, lo que realmente están haciendo es tratar de olvidar su pasado. Ahora bien, si California es la última frontera donde los sueños pueden volverse realidad y las vidas se pueden modificar y/o reorganizar, entonces Hollywood es el lugar donde tal transformación puede ocurrir. Warner denomina a Hollywood como "an emblem ... of sham and illusion". ^{162/} En el prefacio de Archer in Hollywood, una colección de tres novelas, el mismo Macdonald comentó: "If California is a state of mind, Hollywood is

^{159/} Nicholas O. Warner, "City of Illusion: The Role of Hollywood in California Detective Fiction", Armchair Detective, Vol. 16, No. 1, 1983, p. 22.

^{160/} Bernard Schopen, Ross Macdonald, Boston, Twayne, 1990, p. 18.

^{161/} Russel Brown, "Ross Macdonald as Canadian Mystery Writer", Seasoned Authors for a New Season: The Search for Standards in Popular Writing, Ed. Louis Filler, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1980, pp. 165-166.

^{162/} Nicholas O. Warner, op. cit., p. 22.

where you take its temperature."^{163/} Wolfe apunta: "Ross Macdonald calls Hollywood 'our national capital': 'It's the place where our children learn how and what to dream.'" ^{164/} Geherin continúa el comentario acerca de la utilización que Macdonald hace de Hollywood como un símbolo:

In the final analysis, there is perhaps nothing profoundly original about Ross Macdonald's use of Hollywood But his use of it is skillful and, considering his themes, almost inevitable. In all of his fiction, he is concerned with people who try to evade the past, who try to create dream lives divorced from reality. What better symbol of his theme than Hollywood, the dream capital, where mundane reality is constantly reshaped and romanticized.^{165/}

Hollywood no es lo que parece ser, ni tampoco lo son aquellos que lo llaman su "hogar". Acostumbrados a engañar, estos personajes son capaces de burlar al lector y al detective. Macdonald no recrea a Hollywood de la misma manera en que Chandler lo hace, pues las estrellas del cine entran y salen de los casos de Archer y él tiene que relacionarse con ellos hasta cierto punto. Por lo tanto, Hollywood aparece como la ciudad de las máscaras; los actores, y particularmente aquéllos que son amateurs, son vistos con cierta desconfianza por Archer debido a que poseen una gran habilidad para manejar tales máscaras.

Lew Archer, el detective que habita el mundo recreado por Ross Macdonald, aparece en mayor número de novelas que el Continental Op, Sam Spade o Philip Marlowe, pero aún así es una figura un tanto borrosa para la mayoría de los lectores. Su apellido es parte de un

^{163/} Citado por Warner, *Ibidem*.

^{164/} Peter Wolfe, *op. cit.*, p. 17.

^{165/} David Geherin, "Archer in Hollywood: The 'Barbarous Coast' of Ross Macdonald", *Armchair Detective* 9, 1975, p. 58.

pequeño homenaje que Millar le hizo a Hammett, ya que fue tomado del apellido de Miles Archer, el compañero de Sam Spade. (Esto lo comentaré con más amplitud un poco más adelante.)

Describir a Archer es difícil (por eso dije anteriormente que Lew resultaba una figura borrosa); el detective cambia poco a lo largo de sus novelas y el lector lo nota. Pero, aun así, Lew Archer sigue siendo un enigma. Macdonald lo describe de esta manera: "... he's an eye. And an ear. He's a man too, but I'm not writing about him in that capacity so much. I leave out his private life."^{166/} Macdonald también le comentó a Grogg:

...I consider him a man who's limited by his job and by his nature. He's not a great hero type either of the physical or the intellectual sense. He's a man who is in touch with the ordinary and content to be fairly ordinary. And at the same time he has moral interests and human interests which are reflected not so much in what he does, but in how he does it. He takes his job seriously. I mean he's not just concerned with running down a criminal. He's concerned with the whole interrelationship of people that produces crime and is affected by crime. His primary interest is understanding other people's lives. And trying to make sense of them...In one aspect he's an ordinary man, a private detective doing a^{167/} not terribly well-paid job and working hard at it.

El apellido Archer también provoca comentarios de algunos críticos. Obviamente el nombre Archer lo conecta con Hammett y en consecuencia con Miles Archer y con el inicio de género hard-boiled. Pero además este nombre tiene otras connotaciones y conexiones. Snodgrass indica:

^{166/} Ross Macdonald, *Interview. op. cit.*, p. 186.

^{167/} *Ibid.*, p. 188.

Archer was also, at least at his inception, a figure of Millar's wishful thinking as evidenced by Millar's acknowledgement that one of the things he had in mind when he came up with Archer was some guy called Gettir the Strong, an outlaw hero from a 10th century Iceland saga. But a clearer picture as to the nature of both the creation and the creator, I think, comes from the name Archer itself. At one time there was a theory floating around that Lew Archer was the long lost son of Miles Archer, Sam's Spade murdered partner, but Millar squelched that when he said he didn't have any conscious associations with Hammett's character. A more telling clue ...was that Millar was a Sagittarius, the archer, and throughout The Moving Target there are astrological references: the archer is even one of the signs of the zodiac hanging above the missing man's bed. [se dice que Archer es un géminis; alguien con sentimientos ambivalentes que lleva una doble existencia]. To the classically-educated Millar, however, Archer as the hunter would also pick up association with Diana the Huntress, the roman goddess who is usually portrayed with a bow and an arrow. And I think Millar may well have had another association kicking around somewhere in his mind, that of Cupid, the archer who shoots arrows of passion and who is the counterpart to the Greek god Eros.^{168/}

Wolfe también menciona las referencias astrológicas en la biografía crítica que escribe acerca de Macdonald y dice:

...several of the Sagitarian's traits fit him [Archer] well. The Archer is a romantic figure. He sets and tries to meet high standards, except sometimes in marriage; the divorce rate for Archers is high. He is drawn to danger. His love of travel chimes with a dislike of authority and confinement, especially around hospitals.^{169/}

Peter Wolfe también comenta acerca del paralelismo que existe entre las iniciales de Lew Archer y las de Los Angeles: "...like Los Angeles, his life has no nucleus, pivoting instead on many far-flung

^{168/} Richard Snodgrass, "Down These Streets, I Mean, A Man Must Go", South Dakota Review, No. 24, 1986, pp. 10-11.

^{169/} Peter Wolfe, op. cit., pp. 48-49.

centers of significance".^{170/} Para un hombre educado como Macdonald, el hecho de elegir un nombre para su héroe, no puede ser puramente accidental. Las alusiones conectadas al nombre de Archer tienen claramente el propósito de estar allí; de la misma manera que existen algunas resonancias y/o reverberaciones conectadas con el nombre propio de Archer: Lew. Wolfe indica al respecto: He [Archer] is, first, a dimension (Lew in French is lieu = lugar) in which other dimensions exist."^{171/}

Elmer Fry describió a Archer como: "all that we have come not to expect of our detective heroes."^{172/}

Aunque Raymond Chandler es probablemente el que más influencia ha tenido y el más imitado por los escritores de novela negra antes de Ross Macdonald, idealizó a su héroe Philip Marlowe. El detective de Kennet Millar, por el contrario, es mucho más real. Spier señala:

Unlike Chandler's idealized hero, Archer is both tarnished and afraid, tarnished by universal guilt and afraid of 'the treacherous darkness around us and inside of us.' He is human, life-sized...[His] basic values encompass compassion, mercy, and an undying regard for the young and the underdog...this very achievement of the fallible, tainted, fearful detective marks one of Macdonald's major contributions to the development of the genre.^{173/}

Desde este punto de vista, por lo tanto, Archer es más humano que los detectives anteriores (Spade y Marlowe). Y, de la misma manera que

^{170/} Peter Wolfe, *op. cit.*, p. 48.

^{171/} *Ibid.*, p. 47.

^{172/} Elmer Fry, "Lew Archer's 'Moral Landscape'", *Dimensions of Detective Fiction*. Eds. Larry N. Laudrum, Pat Browne, and Ray B. Browne, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1976, p. 174.

^{173/} Bernard Schopen, *op. cit.*, pp. 122-123.

Marlowe, Archer es un idealista. Aunque, al contrario de Marlowe, Archer es capaz de aceptar al mundo de una forma realista, sin sufrir tanto por lo que ve. Archer pasa varias noches sentado al filo de la cama, con una botella de whiskey, tratando de encubrir su propia conciencia. William Ruehlmann dice, "The key to Archer is self-knowledge...Archer knows he is guilty."^{174/}

Speir comenta que Archer es:

an idealist grounded in the reality of war, crime, and an institutional corruption, a man who prefers to function as an outsider, an outcast, rather than support the system's deceptions. It is this grounding which sets him apart from the doomed, dreary idealists^{175/} whom he continually encounters in the novels.

Archer ve a los personajes que conoce a lo largo de sus casos, los entiende y existe empatía con ellos inmediatamente: él puede entender las vidas de sus clientes mejor que ellos mismos.

El autoconocimiento de Archer le facilita convertirse en el más solitario de todos los detectives de novela negra. Él está solo y lo sabe y siente la soledad profundamente. A lo largo de sus novelas, Archer se encuentra con personas con quienes siente que podría ser capaz de relacionarse pero, por lo regular, lo evita. Cuando uno va leyendo las novelas, es difícil obtener una buena comprensión de Archer, porque como Wolfe asevera: " He [Archer] has little existence apart from the crime he investigates".^{176/} Y es irónico que un hombre con una vida privada tan reducida (por lo menos para el conocimiento del lector) deba urgar en los asuntos privados de muchas otras personas. Como el mismo

^{174/} William Ruehlmann, *op. cit.*, p. 114.

^{175/} Jerry Speir, *Ross Macdonald, op. cit.*, p. 113.

^{176/} Peter Wolfe, *op. cit.*, p. 50.

Archer lo manifiesta en The Goodbye Look (1969): "I like to move into people's lives and then move out again. Living with one set of people in one place used to bore me."^{177/} Además, si se acostumbrara a un determinado grupo de personas, éste de alguna manera amenazaría con remover algo de la soledad con la que él tan cuidadosamente se ha rodeado.

La soledad de Archer tiene una causa aparente e inmediata: su divorcio de Sue. Tal divorcio y su consecuente soledad son mencionados muchas veces a lo largo de las novelas. Y también habla de su culpa y complicidad en el rompimiento. Macdonald subraya:

I didn't realize how important it was going to be in the first book when I made him a divorced man, but it seems to have become a very central part of his life, his loneliness.^{178/}

Por eso, desde su divorcio, el hogar de Archer se convirtió en cualquier cosa excepto en un refugio para él. Y en consecuencia, nunca es descrito de la misma forma en que Chandler describe el departamento de Marlowe; de aquella manera tan detallada y escrupulosa, que daba casi la fotografía exacta del lugar. En The Way Some People Die (1951), Archer se dirige a dormir a su casa y comenta:

I lived in a five-room bungalow on a middle-class residential street between Hollywood and Los Angeles. The house and the mortgage on it were mementos of my one and only marriage. Since the divorce I never went home till sleep was overdue. It was overdue now... I saw the garage door white in my headlights, a blank wall at the end of a journey from nowhere to nowhere.^{179/}

^{177/} Ross Macdonald, The Goodbye Look, New York, Bantam, 1970, p. 96.

^{178/} Ross Macdonald. Interview, op. cit., p. 187.

^{179/} Ross Macdonald, The Way Some People Die, New York, Bantam, 1971, p. 112.

La soledad de Lew Archer está ligada a aquella del héroe de la frontera que nos menciona George Grella:

His [the detective's] loneliness is characteristic of the Leatherstocking hero who must proceed through moral entanglements unencumbered by the impedimenta of social or sexual alliances. Nothing, not even love, must prevent the detective from finishing his quest. Without antecedents, unmarried, childless, he is totally alone. Archer's symbolic maladjustment as a divorced man emphasizes this alienation from human beings and human institutions.^{180/}

En Archer podemos ver claramente las características del héroe de la frontera. De hecho, él se llama a sí mismo Natty Bumppo, por lo menos una vez. Sam Grogg le preguntó a Macdonald acerca del parecido de Archer con Natty Bumppo:

I think that the whole idea of the...let's call him the benevolent hunter, originated with Natty Bumppo. Natty didn't originate in Cooper's book, though. He originated in the men who existed behind the book. And Archer is, to a certain extent, a descendant both socially and literarily of those men. It's the western tradition. The west was in the east when Natty Bumppo existed. The west has gradually moved from the Atlantic seaboard to the Pacific seaboard.^{181/}

De la misma manera en que la frontera se fue desplazando del este al oeste, el detective también lo hizo. Al igual que Natty Bumppo (y Huck Finn, otro personaje con quien el detective es comparado frecuentemente), el investigador percibe el completo dominio de la civilización, pero se ve obligado a sobrevivir en ella, pues la frontera que hizo de Natty Bumppo un héroe ya no existe.

^{180/} George Grella, "The Hard-Boiled Detective Novel." Detective Fiction: A Collection of Critical Essays, Ed. Robin W. Winks, Woodstock, Foul Play Press, 1988, p. 110.

^{181/} Ross Macdonald, Interview, op. cit., p. 189.

Al igual que los otros detectives de novela y el héroe de la frontera del cual descende, Archer posee un código ético muy bien definido, por medio del cual gobierna su vida. Peter Wolfe comenta: "In Zebra-Striped Hearse (1962) he [Archer] lists the attributes of a first-rate detective: 'honesty, imagination, curiosity, and a love of people'".^{182/} Y Archer realmente posee estas cualidades y especialmente un persistente amor hacia la gente que conoce en sus investigaciones; ya que frecuentemente se le trata de sobornar para que abandone el caso, pero él no lo acepta. Tampoco revela los secretos que va descubriendo a lo largo del caso. Archer habla de su amor por la gente en The Barbarous Coast (1956): "The problem was to love people, try to serve them, without wanting anything from them. I was a long way from solving that one";^{183/} y Schopen afirma: "the primary object of Archer's concern is the individual human being".^{184/} Wolfe intenta una descripción detallada del personaje de Macdonald en Dreamers Who Live Their Dreams (1976) y casi todo lo que nos manifiesta se refiere básicamente al aspecto ético y moral del detective:

Archer also invites definition by negation. He is not funny, angry, jaded, self belittling, or introspective...He has no grand ideas about human nature or about himself as a crusader. He can't be called an anti-hero-cowardly, greedy, or bad tempered, he doesn't think, talk, or act like a criminal. Nor is he a one-man army, equipped with all the moral values plus superb courage and strength...His values and attitudes are as conventional as his manner. He has faith in due process; the police are mostly honest and thorough; law and order have not broken down in the court. He judges every case on its own merits;

^{182/} Peter Wolfe, op. cit., pp. 51-52.

^{183/} Ross Macdonald, The Barbarous Coast, New York, Bantam, 1957, p. 87.

^{184/} Bernard Schopen, op. cit., p. 49.

works hard; keeps faith with his clients. He believes in the value of justice...which he rates below mercy but above the law. A man of professional pride and honor, he sees his cases through. ...he does not quit easily. Though lonely and tired, he has not swerved in his belief in the rightness of relieving suffering.

Nor has this belief grown sullen or chic. His blend of sensibility, sobriety, and professional instinct helps him deal with the most delicate and profound of human problems. His job has neither hardened him nor made him complacent about death...As is typical with him, he plays down his achievement. His stroke of moral sensibility is reported with such quiet, matter-of-fact modesty that it nearly escapes us. The refusal to take credit or raise his voice makes us respect him all the more.^{185/}

Tal vez el aspecto moral de Archer es lo que lo hace más confiable a los demás. Mientras que la gente al principio le miente, finalmente termina confiando en Archer, algunas veces confiando más de lo que se da cuenta. Speir apunta:

People spill out their secrets to him because he is an accomplished questioner, a gifted listener and because people like to talk about what's hurting them. It takes the edge off the pain sometimes. This recognition of the commonality of human pain and suffering in which Archer participates suggest the Dostoevskian vein,^{186/} which Macdonald works throughout his novels.

Como escritor, Macdonald fue un democratizador de la novela negra. Hammett y Chandler (especialmente Chandler) tendían a escribir únicamente acerca de dos clases sociales: los ricos y los pobres, golpeados por las clases altas superiores a ellos. Muchos de los clientes de Archer son adinerados, aunque el hecho de que posean una gran cuenta bancaria no significa que Archer estará de su lado. Los burgueses

^{185/} Peter Wolfe, *op. cit.*, pp. 51-52.

^{186/} Jerry Speir, Ross Macdonald, New York, Ungar, 1978, p. 114.

no son muy bien vistos en las novelas de Macdonald y así lo apunta Grella: "In Ross Macdonald's novels the rich seem particularly culpable, perhaps because of this prevailing belief that there is no clean way to make a lot of money".^{187/} Wolfe aplaude la utilización de la clase media en las novelas de Macdonald y manifiesta que: "[Macdonald's] books don't come alive until working-class characters step into them".^{188/} Mientras que Schopen comenta:

The division of society into haves and have-nots, and of morality into good guys and bad guys, allowed Chandler to make powerful distinctions. But as there is no middle class in his society, Chandler's art is one of absolutes and extremes, as is that of those who strove to imitate his considerable success. Macdonald's main interests, however, lay in burgeoning middle class, that vast group of Americans largely ignored by hard-boiled detective writers.^{189/}

Macdonald también incluye a la Segunda Guerra Mundial como una parte muy importante y como antecedente fundamental en sus novelas. Archer estuvo en el ejército y muchos de los hombres que va conociendo, también estuvieron en alguna de las fuerzas armadas de los Estados Unidos durante la guerra. Aquellos que no participaron en ella (tal vez porque no pudieron), frecuentemente ocultan el hecho de no haber estado en combate. Para muchos de estos hombres, la guerra dio sentido a su vida, y terminó cuando regresaron a casa. Jerry Speir explica que: "many of Macdonald's characters find their finest sense of achievement in that unreal struggle [war]".^{190/} Por lo tanto, las

^{187/} Grella, *op. cit.*, p. 111.

^{188/} Wolfe, *Dreamers*, p. 14.

^{189/} Schopen, *Ross Macdonald*, p. 66.

^{190/} Speir, *Ross Macdonald*, p. 128.

experiencias de Archer lo ayudan a entender las acciones de los otros personajes.

Si bien el detective de Macdonald es más progresista que los investigadores de Hammett y Chandler, Lew Archer (como ya lo mencioné anteriormente), continúa padeciendo una gran dificultad para relacionarse efectivamente con las mujeres. Aún encontramos en sus novelas un gran número de villanas, aunque tales mujeres no pueden ser clasificadas solamente como santas o como el diabólico símbolo sexual que aparece en las novelas de Marlowe. Macdonald, democrático en todos los sentidos, crea mujeres más complejas que las de Chandler o Hammett. Tal vez Archer rehúsa involucrarse demasiado debido a su desafortunada experiencia en el matrimonio. Dicha experiencia lo persigue, haciéndolo sufrir y esto lo vemos con más claridad en The Doomsters (1958). Wolfe asevera: "Archer has been stung by sexual frustration ... both with younger women and women his own age".^{191/} La forma en la que Archer vive su soledad y falta de amor, son el reflejo de la vida de una persona sensible en el mundo actual. Archer, al contrario de Marlowe, tiene la capacidad de verse a sí mismo y de saber que es lo que necesita. A Lew Archer le toma menos tiempo que a Marlowe, el darse cuenta de que el amor es el ingrediente que falta en su vida. A lo largo de sus novelas, Archer conoce a muchas mujeres y a veces ve en ellas posibles aventuras, pero no las imagina como parejas definitivas. Además de Sue, su ex esposa, también encontramos otra mujer con la que tiene una mala experiencia. Ella es Susanna Drew en The Far Side of the Dollar (1965). Speir nos comenta que en la última novela de Macdonald, The Blue Hammer (1976), Archer tiene una

^{191/} Wolfe, Dreamers, p. 28.

relación con Betty Jo Siddon, en la que ninguna de las dos partes abusa de la otra.^{192/} Archer parece estar enamorado de verdad de Betty Jo, una mujer considerablemente más joven que él. Cuando en un momento determinado Betty lo abandona, deja en Archer vibraciones que lo hacen estremecerse completamente.^{193/} Después, cuando ella finalmente desaparece, Archer se preocupa por su futuro. La última vez que el lector se encuentra con Betty es cuando ella y Archer están en la cama y él vigila su sueño:

I lay awake and watched her face emerging in the slow dawn. After a while I could see the steady blue pulse in her temple, the beating of the silent hammer that meant that she was alive. I hoped that the blue hammer would never stop. (p. 272)

Las mujeres en el mundo de Archer no son el diabólico símbolo sexual que son en el mundo de Marlowe. Archer es más capaz de relacionarse con ellas debido a su naturaleza más abierta. Archer no rechaza el sexo de la misma manera en que lo hace Marlowe pero, sin embargo, Archer se preocupa por no involucrarse con muchas de las mujeres que conoce. Grogg describe las novelas de Archer como particularmente sin sexo y le preguntó a Millar acerca de ello:

I'm deliberately, in my work, trying to get away from the idea, the central idea, that the private detective is a sex hero. I'm deliberately playing down that aspect because I'm interested in a different sort of image, model and man. I'm trying to make him a man first ... I'm concerned with the kind of character I present. I'm not offering Archer as a model man, but I set limits to the things he does because he's a moral man. He's not a model of morality, but like several good private detectives I know, he's a better man than

^{192/} Speir, Ross Macdonald, p. 121.

^{193/} Ross Macdonald, The Blue Hammer, New York, Bantam, 1977, p. 75.

the people he has to work with. That's what makes him effective. He's in control of himself. He's not a moral idea, not a paragon, just a guy that is fairly trustworthy. And he's not in it just for the money and he has a vision of the way things ought to be. Of course, these things are just signs that he's a human being.^{194/}

En efecto, como ser humano Archer se da cuenta de que las mujeres que conoce también son seres humanos. Trata de darles la atención que se le debe dar a un ser humano, aunque no siempre lo logra. Schopen señala que en The Doomsters y en las novelas que le siguieron, las mujeres se volvieron cada vez más complejas y, por lo tanto, más humanas.^{195/} Archer se siente inseguro de la motivación en los personajes femeninos, y sabe que debe poner la misma atención en ellas que la que utiliza en los personajes masculinos.

Tal vez mucho más alarmante que la incapacidad de Archer para crear una relación duradera, es la fuerza destructiva que encontramos en otras parejas a lo largo de las novelas. Muchos hogares rotos debido frecuentemente a la desertión de alguno de los padres. Parejas que se odian mutuamente; tal vez la única excepción que encontramos en las novelas de Archer son sus amigos Arnie y Phyllis Walters, quienes dirigen una agencia de detectives en Nevada. Babener explica que la sexualidad enfermiza que abate a la mayoría de las relaciones de pareja que nos encontramos, se relaciona con la visión de Macdonald de una "spoiled Utopia":

Like all the other human values which have been denigrated in the California milieu, sexuality has also gone awry. Lew Archer's investigations invariably lead him into a swamp of Freudian

^{194/} Ross Macdonald, Interview, Dimensions of Detective Fiction, with Sam Grogg, Bowling Greeng, Ohio, Popular Press, 1977, pp. 187-188.

^{195/} Schopen, Ross Macdonald, p. 77.

passions which the author parallels with material greed in cause and consequence.

Variations on the theme of sexual aberration interlace all of Macdonald's novels. A recurrent pattern is the confusion of sexual and parental love, often manifest in the marriage or sexual pairing between disproportionately aged partners, with concomitant intimations of incest, guilt and genetic taint. The corrupt passion becomes an index to a psychologically skewed culture.¹⁹⁶

En The Chill, el matrimonio de Roy Broadhurst ejemplifica perfectamente la cita anterior. Roy trata a su mujer como si fuera su madre. En Black Money (1965), la esposa del profesor Tappinger, su ex alumna, le dice "papi". La relación de Archer con Betty Jo Siddon, una mujer bastante más joven que él, aparenta ser una de esas relaciones enfermizas; pero uno puede esperar que Archer haya aprendido algo de lo mucho que ha visto en las otras parejas.

La ausencia de amor es fuerte a lo largo de las novelas de Macdonald, y Pry dice que "valuing security before love is common to the wealthy citizens who populate Archer's landscape, but few are able to recognize their own faults".¹⁹⁷ El sustituto para el amor es el dinero: la seguridad que da el dinero. Sin embargo, tal actitud tiene muy pocas consecuencias, o no las tiene del todo. En Archer encontramos a un personaje que caracteriza las mejores cualidades de un ser humano, en los otros protagonistas vemos en lo que se puede llegar a convertir cualquier individuo. En las novelas habitan soñadores, cuyas fantasías terminaron mal, e idealistas que todavía tienen que entender cómo es el mundo. En medio de todos estos soñadores, existe un gran número de gente joven en quienes Archer pone todas sus esperanzas. Archer se

¹⁹⁶ Babener, op. cit., p. 86.

¹⁹⁷ Pry, op. cit., p. 176.

identifica con los niños que se encuentra en sus casos y los quiere ayudar. Etta Abrahamis asienta lo siguiente:

Macdonald's empathy with both children and teenagers is related to his own painful childhood ... Perhaps it is for this reason that Lew Archer so identifies with the young and the young identify and open themselves to him, often to the chagrin of their parents.^{198/}

Archer se preocupa por los jóvenes que aparecen en su camino y por lo que les sucederá en el futuro. Dos tipos de jóvenes aparecen en forma reiterada en las novelas de Archer: "the angry young man searching for the truth of his past, and the disturbed young woman whose emotional turmoil results from the actions of the adults around".^{199/} Estos jóvenes por lo regular tienen veinte años, aunque también encontramos algunos adolescentes. Casi siempre, estos muchachos están buscando y/o tratando de descubrir su verdadera identidad. Para muchos de ellos tal búsqueda significa el poder localizar a sus verdaderos padres. Otros se encuentran desilusionados de sus progenitores y de las mentiras que creen que les dijeron. En The Far Side of the Dollar, Tom Hillman busca a sus verdaderos padres. Su búsqueda lo lleva del lujoso vecindario donde viven sus padres adoptivos a los barrios bajos de la ciudad. La gente con la que se va topando es completamente diferente de cualquiera que hubiera conocido antes. En The Instant Enemy, Sandy Sebastian se une en una loca aventura con un joven que la acompaña, tratando de encontrar a su familia. Sandy reacciona a las acciones de sus padres. Bernice y Keith Sebastian ignoraron a Sandy cuando ésta pedía

^{198/} Etta Abrahamis, "Where Have All the Values Gone? The Private Eye's Visions of America in the Novels of Raymond Chandler and Ross Macdonald." Armchair Detective, 9, 1975, p. 130.

^{199/} Schopen, Ross Macdonald, p. 106.

ayuda y, en consecuencia, le hicieron sentir que les importaba más el dinero y su reputación que su propia hija.

La desunión en la familia que produce a estos muchachos confundidos y llenos de problemas, forma parte de la melancolía que circunda todas las novelas de Macdonald. Todo ello destaca la propia infancia del autor, en la cual su problema principal fue el haber tenido una familia disfuncional. Las familias en todas las novelas de Macdonald sufren siempre de algún problema. Frecuentemente encontramos que los padres se aman, pero también encontramos algún amor desmesurado entre uno de los padres con el hijo (a) del sexo opuesto. Wolfe alude: "The family is the greatest single influence on character in his fiction. People never outgrow or flee the family. They exist either as parents or as children of parents".^{200/} T. J. Bynion asevera que Macdonald utiliza:

the private eye formula as a vehicle for his obsession with the breakdown of the family in California society: crime becomes a symptom rather than an illness. [Archer becomes] more a psychoterapist than an investigator. And the image of the detective changes in consequence. If Hammett idealized the detective as the perfect private eye and Chandler as the perfect man, Macdonald idealizes him as the perfect parent, a surrogate father for the abandoned children he meets.^{201/}

Speir apunta que la familia se torna en la raíz de todo el mal después de The Galton Case.^{202/} Schopen asevera:

Again and again the mystery that Lew Archer must solve is the mystery of love. The families he investigates are created by love. Trough love they

^{200/} Wolfe, Dreamers, pp. 23-24.

^{201/} T. J. Binyon, 'Murder Will Out': The Detective in Fiction, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 44.

^{202/} Speir, Ross Macdonald, p. 39.

are conceived and born and nurtured; perhaps more than blood, love binds them together, makes them families. In Macdonald's fiction, however, love also maims, cripples, and destroys families. In the Archer novels, love is often the primary agent of the action and the dynamic force in the central thematic patterns. Exile and return, the search for the father, the quest for identity... these and other motifs that Macdonald transposed from his life to his fiction have at their core the desire for love, for the security that comes of being loved and the identity that comes of loving. In the later novels, the basic motivation of the troubled adolescents whose acts set the plot in motion is a real or perceived lack of love. But while lack of love creates trauma,²⁰³ loving and being loved frequently wreak havoc.

Archer no encuentra una sola familia cuya base de funcionamiento sea el amor mutuo y la confianza entre todos sus miembros. Durante los años en los que escribió Macdonald, desde su primera novela hasta la última, algo tuvieron que ver tales familias disfuncionales y la forma en que Macdonald las percibía. La época que aconteció después de la Segunda Guerra Mundial tuvo sus sacudidas no solamente desde el punto de vista social, político y económico sino también, en el ámbito familiar. Por supuesto, en los años sesenta los adolescentes desafiaban abiertamente la autoridad de los adultos, dado que ésta era la más cercana a ellos. Así pues, los padres eran frecuentemente las primeras figuras de autoridad en ser castigadas con la desobediencia por los jóvenes rebeldes. Por lo tanto, la familia es utilizada como un instrumento muy conveniente para Macdonald. El pasado y los acontecimientos que tuvieron lugar con anterioridad, son importantes en todas las novelas, pero especialmente después de The Galton Case. ¿Qué mejor manera de mostrar cómo el pasado se refleja en el presente que a partir de la familia? De una forma muy literal y hablando estrictamente

²⁰³ Schopen, Ross Macdonald, p. 15.

de la familia sabemos que los pecados de los padres los pagan los hijos. Por lo tanto, el pasado se vuelve uno de los leit-motifs favoritos de Macdonald. Finch se refiere a los secretos del pasado como "booby traps ... that will be detonated in sudden reappearances of first husbands and demented relatives or in disordered second generation behavior", ^{204/} creando así novelas con un carácter temático, definitivamente efélico.

Dado que el uso del pasado se une nítidamente con la naturaleza psicológica de las novelas, Lew Archer es el más psicoanalítico de todos los detectives hard-boiled hasta aquí analizados. Robert A. Baker y Michael T. Nietzel aseguran que "psychological is the keynote of both Archer and the novels". ^{205/} Muchos personajes están siendo analizados por el detective o fueron analizados y la mayoría de ellos también son buenos conocedores de la psicología moderna. Frecuentemente, mientras Archer escucha a alguno de los personajes contándole su historia, parece más bien un terapeuta que el investigador privado de novela negra. Archer no trata de demostrarnos que es una persona bien educada y con cultura, pero sabe (tal vez es una sensibilidad innata que posee) que algo hace que la gente le tenga confianza. Tal y como lo han manifestado muchos críticos, las investigaciones de Archer están estructuradas básicamente en el psicoanálisis. Archer busca en el pasado de su cliente para encontrar la causa de su problema actual. Macdonald le dijo a Sam Grogg: "The structure of my books has often been described as

^{204/} G. A. Finch, "From Spade to Marlowe to Archer", Armchair Detective, 4, 1970, p. 110.

^{205/} Robert A. Baker & Michael T. Nietzel, Private Eyes: One Hundred and One Knights: A Survey of American Detective Fiction 1922-1984. Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1985, p. 57.

Freudian, meaning that what happens to you in early childhood is determinant".^{206/}

La conexión que existe entre el presente y el pasado es de naturaleza freudiana y también está relacionada con uno de los mitos favoritos de Macdonald: el mito de Edipo. El complejo de Edipo y el complejo de Electra se encuentran en muchos de los personajes. El asesinato del padre o de la madre se llevan a cabo muchas veces, simbólicamente. O bien, el castigo a un padre, infringido por el propio hijo, aunque no sea en forma completamente literal. Wolfe destaca:

In both its Freudian and Sophoclean aspects, the Oedipus myth has remained Ross Macdonald's favorite. Certain likeness between the myth and the Archer novels come to mind straightaway. Both Sophocles and Ross Macdonald show good, well meaning characters come to grief...Both writers build their works around the discovery of a family crisis that took place many years before. Neither slackens dramatic tempo or suspense by putting his main action in the past. Retribution may be delayed but not avoided; a net of past evil converges on and then traps the culprit. Like Oedipus, the killer in Ross Macdonald pursues his Nemesis and ~~does~~^{207/} himself in by performing self-defeating acts.

Cuando el padre no se encuentra para ser simbólicamente odiado y destruido, se le idealiza. El pasado siempre regresa para formar parte de las obsesiones del presente, y en situaciones como la del padre ausente, el pasado forma parte muy importante del argumento. The Underground Man (1971) es, probablemente, el mejor ejemplo de lo anterior. Stanley Broadhurst sale en busca de su padre que, según se afirma, hace muchos años abandonó a su madre, cuando él era apenas

^{206/} Ross Macdonald, Interview, p. 190.

^{207/} Wolfe, Dreamers, pp. 22-23.

un niño. Stanley encuentra a su padre, pero descubre que murió hace tiempo y que su sepultura fue el auto deportivo en el que había planeado huir. Asesinan a Stanley y lo entierran en el mismo lugar que su padre ocupa. La historia de Leo Broadhurst sale a la luz durante la investigación de Archer, al mismo tiempo que Lew busca a Ronny Broadhurst, que es el hijo de Stanley. Al finalizar la novela, Archer piensa:

I hoped it was over. I hoped that Ronny's life wouldn't turn back toward his father's death as his father's life had turned, in a narrowing circle.^{208/} I wished the boy a benign failure of memory.

Sí, una falla en la memoria beneficiaría mucho a algunos personajes en las novelas de Lew Archer.

El mal en las novelas de Ross Macdonald es un mal no premeditado. Los pecados del presente y del pasado atrapan a los personajes que habitan el mundo de Ross. Por lo que es muy fácil para el lector (y para Archer) simpatizar y verse reflejados en muchos de los personajes, aun con aquéllos que cometieron algún asesinato. Archer, al proyectarse e identificarse asume parte de la culpa.

Así pues desde 1929, cuando se publicó Red Harvest, hasta la última de las novelas de Macdonald, The Blue Hammer en 1976, la novela negra o hard-boiled ha sufrido un gran número de cambios. A partir del Op, que era un ser frío y calculador, hasta un hombre con una gran capacidad para la compasión, piedad y comprensión hacia sus semejantes: Lew Archer. La caracterización de las mujeres también tuvo cambios. El movimiento que comenzó a partir de Brigid O'Shaughnessy, siguiendo con Carmen Sternwood, luego Linda Loring hasta llegar a

^{208/} Ross Macdonald, The Underground Man, New York, Bantam, 1972, p. 249.

Betty Jo Siddon, tomó su tiempo pero las mujeres, gradualmente, se volvieron cada vez más complejas y creíbles.

Al morir Kenneth Millar en 1983, algunos críticos predijeron el fin del género. Parecía ser que no existía nadie con la capacidad de retomar el género y crear un trabajo que a la vez fuera entretenido y estimulante para el pensamiento. Sin embargo, los que lo dudaban estaban pasando por alto a Sara Paretsky y a otras escritoras de la corriente hard-boiled.

CAPITULO V

Sara Paretsky: La novela negra feminista.

I am the woman who fights
 I am the woman who
 grows roses
 You want only half
 of me and I
 I want to be whole.
 Marge Piercy,
The Rose and the Eagle.

La historia de la mujer en los Estados Unidos sirve para poner de relieve las ironías y contradicciones de esta sociedad. Aunque las mujeres constituyen la mayoría de la población, con frecuencia se las trata como un grupo minoritario: se les asigna un "lugar" definitivo en el orden social, se les niega el acceso a las carreras y el poder en el sector público, y se les considera dependientes, débiles y sumisas por "naturaleza". Por otra parte, a diferencia de los grupos minoritarios, las mujeres no viven juntas en un "solo lugar": se encuentran dispersas en todas las regiones, clases y grupos sociales, y suelen tener mayor proximidad e intimidad con sus "opresores" que entre ellas mismas. Por eso, en cualquier intento de entender el comportamiento de la mujer, es muy importante tomar en cuenta tanto su singularidad como su diversidad. Si bien, con fines de control social, a todas las mujeres se les ha considerado históricamente "iguales", sus actividades individuales y su historia personal muestran una gran diversidad.⁷

⁷ Para la elaboración de la introducción histórica, social y económica de este capítulo, tomé como base y resumí dos excelentes estudios sobre las mujeres y el trabajo: Out to Work, New York, Prentice Hall, 1982, de Alice Kessler-Harris y Women's Proper Place, Boston, Boston University Press, 1980, de Sheila Rothman.

A causa de estas paradojas, la historia de la mujer ofrece un punto de vista específico para la evaluación y comprensión del funcionamiento de la sociedad estadounidense en el pasado y de los cambios que han ocurrido o han dejado de ocurrir en los últimos años. Así pues, está claro que cualquier cambio de comportamiento que afecte al grupo más numeroso de los Estados Unidos tendrá un gran impacto dentro de dicha sociedad. De igual modo, cualquier cambio en las actitudes culturales hacia los "papeles" masculino y femenino implicará modificaciones en la imagen que tienen los estadounidenses de ellos mismos. Sin embargo, el examen de estos cambios no debe entorpecer la continua actividad femenina, ni lo que esta continuidad nos dice sobre la interacción del sexo con otras categorías, como la raza y la clase, para negarles a ciertos individuos y grupos la posibilidad de gozar de igualdad en el trato y las oportunidades.

Una generalización que probablemente aceptaría la mayoría de los historiadores de la mujer, es que las apreciaciones culturales sobre el "lugar propio" de ésta han sido notablemente constantes a lo largo del tiempo. Desde la época colonial hasta el siglo XX, a las hijas se les ha enseñado a ser virtuosas, altruistas, dedicadas, serviciales y afectuosas. Sin embargo, la perdurabilidad de las normas culturales no significa necesariamente que las mujeres hayan puesto siempre en práctica estos ideales en su vida cotidiana. Para empezar, las mujeres negras, las pobres y las nuevas inmigrantes jamás estuvieron incluidas en el "culto de la domesticidad", que teóricamente colocó en un "pedestal" a las mujeres blancas de las clases media y alta. Se esperaba que las mujeres de color y las de la clase trabajadora laboraran siempre en los campos y fábricas, y aceptaran un salario y un trato inferiores. A partir de esa

enorme excepción, otros millones de mujeres de las clases "respetables" se alejaron también considerablemente de lo que la cultura dominante definió como el papel que les correspondía. Cuando era necesario derribar bosques, sembrar, administrar negocios y organizar la economía familiar, hombres y mujeres se volvían compañeros indispensables en la lucha diaria por sobrevivir y prosperar. Las esferas separadas eran un lujo que pocos podían permitirse, y el estereotipo de la mujer como objeto de "ornato" y veneración era más notable como ideal que como realidad.

No obstante, a mediados y fines del siglo XIX la realidad empezó a reflejar más el ideal cultural, cuando menos para la hijas de las clases media y alta, de raza blanca. Ahora bien, a medida que la revolución industrial separó el hogar del centro de trabajo, surgió como símbolo de éxito el hombre capaz de "mantener" a su familia mediante su carrera en el sector público, por lo cual las mujeres se concretaron a su papel doméstico en el hogar, auxiliadas frecuentemente por sirvientes negros o inmigrantes europeos. Aunque algunos historiadores han visto este proceso como una oportunidad para que las mujeres se forjaran una nueva esfera de poder sobre la familia y el hogar ("feminismo doméstico"), el hecho de que cada vez las mujeres se dedicaran más a las actividades domésticas, pudo ser también una trampa, que limitó severamente la capacidad femenina para actuar con libertad en el ámbito público o realizar sus aspiraciones económicas.

A pesar de tales limitaciones, algunas mujeres de clase media y alta dejaron huella importante en la política pública. Mediante su incorporación a asociaciones de voluntarias, como en las sociedades misioneras o los clubes femeninos, se introdujeron gradual pero

sistemáticamente en la lucha pública y la preocupación por el trabajo de menores, la delincuencia juvenil, el alcoholismo y las condiciones de seguridad en las fábricas. Frecuentemente se aliaron con mujeres jóvenes profesionales (la primera generación de graduadas universitarias) que aspiraban a forjarse una carrera y a transformar el mundo que las rodeaba. Estas mujeres fundaron la profesión del trabajo social, crearon dispensarios y se identificaron en forma creciente con las reformas más progresistas de la Era Progresista: la legislación sobre jornada máxima y salario mínimo, la creación de la Oficina Federal de la Infancia y otras iniciativas.

Para fines del siglo XIX, el sufragio femenino ya era un objetivo primario de esos grupos. El voto de la mujer era considerado no sólo como un paso importante hacia la igualdad jurídica, sino también como requisito indispensable para lograr la reforma social, depurar el gobierno y la política, y hacer de la moralidad la meta prioritaria de los funcionarios públicos. Se creía que el sufragio contribuiría a transformar la sociedad y que, al mismo tiempo, le daría a la mujer un papel más amplio de responsabilidad e igualdad. En tales circunstancias, y al término de la Primera Guerra Mundial, las mujeres obtuvieron el derecho al voto en 1920.

No obstante, casi todas las esperanzas cifradas en la enmienda del sufragio resultaron vanas. Aunque las reformistas siguieron luchando por las reformas de previsión social, y alcanzaron una nueva medida de influencia política, para mediados de los años veinte la mayoría de los políticos habían dejado de temer una votación en bloque de las mujeres o un poderoso partido femenino que pudiera actuar en forma colectiva para quitarles el poder. Incluso las activistas estaban divididas en torno

al significado de la igualdad: las defensoras de la recién propuesta Enmienda para la Igualdad de Derechos (1923) insistían en que no debería haber diferencia ante la Ley entre hombres y mujeres, en tanto que la mayoría de las partidarias de las reformas de previsión social persistían en afirmar que la promulgación de leyes para preservar la salud y la seguridad de la mujer seguía siendo esencial para poder crear una sociedad justa y humanitaria. Estos conflictos impidieron el tipo de cohesión y solidaridad que había caracterizado la lucha por el sufragio, y llevaron a muchas personas a percibir el feminismo como una causa que había perdido atractivo e importancia.

La obtención del sufragio femenino tampoco produjo cambios fundamentales en el papel de la mujer en su centro de trabajo. A principios del siglo XX el número de mujeres que tenían empleos asalariados siguió aumentando, así como el número de empleadas de oficina. Sin embargo, en su mayoría, estas trabajadoras eran jóvenes, solteras y pobres; sus empleos estaban mal remunerados; se les segregaba a causa de su sexo; y tenían pocas oportunidades de progresar. A fines de los años treinta, todas las autoridades estatales, locales y nacionales respaldaron el trato discriminatorio contra las mujeres casadas que buscaban empleo. Según lo dijo un representante del Congreso, la mujer debía asumir la responsabilidad que le correspondía en el hogar y no tratar de quitarle el trabajo al hombre, que es quien debe llevar el pan a la casa. En efecto, el hecho de que una mujer blanca, casada y de clase media deseara trabajar era una anomalía e iba en contra de su posición social y de las actitudes de la cultura dominante.

La Segunda Guerra Mundial fue el catalizador de la mayor parte de los cambios que han tenido lugar en la conducta y en las actitudes culturales desde los años treinta. A las mujeres, que unos años antes se les había dicho que era pecado mortal dejar el hogar y aceptar un empleo, se les apremiaba ahora como cuestión de necesidad patriótica a contribuir a la victoria en la guerra, tomando el lugar de los trabajadores que se habían ido al frente. Entre 1941 y 1945, más de seis millones de mujeres ocuparon empleos por primera vez, en su mayoría casadas y mayores de treinta años. Desempeñaron todo tipo de tareas imaginables, desde la operación de gigantescas grúas en fábricas de acero hasta la tala de enormes pinos en los bosques de Oregon. Ninguna recibió el mismo pago que los hombres, y muy pocas ocuparon puestos de responsabilidad ejecutiva. Sin embargo, los salarios eran más altos que en cualquier época anterior; las que estaban en niveles inferiores tuvieron oportunidad de contar con ingresos dignos por primera vez; millones de mujeres de clase media descubrieron que, a pesar de lo que la cultura les había enseñado, eran perfectamente capaces de dirigir su propio destino y desempeñar un papel activo tanto en la fuerza de trabajo como en el hogar. Durante los años de guerra, la fuerza de trabajo femenina creció y lo mismo sucedió con la proporción de mujeres empleadas. Cuando empezó la guerra, se esperaba que prácticamente todas las nuevas trabajadoras regresarían a sus hogares en cuanto terminara el conflicto. Cuatro años después, más del ochenta por ciento dijeron a los encuestadores del gobierno que querían conservar sus empleos. Les gustaba recibir un pago por su trabajo, ser reconocidas por la sociedad y tener oportunidad de desempeñar un papel activo fuera del hogar.

Con la llegada de la paz, los cambios que habían tenido lugar durante la guerra tuvieron que enfrentarse con el resurgimiento de las actitudes tradicionales. Sobrevino entonces una especie de "locura" cultural en la cual las actitudes y el comportamiento entraban en conflicto. Superficialmente, los Estados Unidos habían recuperado por completo su mentalidad de la preguerra y la inmensa mayoría de las mujeres de clase media regresaban felices a sus tareas domésticas en los suburbios. No obstante, bajo la superficie estaban ocurriendo cambios importantes en los papeles económicos y sociales de la mujer, que finalmente sentarían las bases de un ataque directo contra los estereotipos sexuales tradicionales. En cuanto terminó la guerra, líderes empresariales políticos y comentaristas sociales insistieron en que las mujeres debían recuperar su papel tradicional de amas de casa. Eisenhower estaba a punto de ser elegido presidente y nadie parecía interesarse en cuestionar las verdades tradicionales sobre el lugar de la mujer en el hogar.

No obstante, incluso en medio de este nuevo culto de la domesticidad, estaban ocurriendo cambios en la fuerza de trabajo que volvían cada día más anticuadas las ideas tradicionales sobre el papel propio de la mujer. Irónicamente, muchos de los que vivían en los suburbios no podían permitirse el lujo de comprar un automóvil nuevo o una casa nueva con un sólo ingreso. Desde fines de los años cuarenta hasta nuestros días, el rasgo más sobresaliente de la participación en el ámbito laboral ha sido el rápido aumento del número de trabajadoras. Durante todo el decenio de 1950, la tasa de empleo femenina creció cuatro veces más rápidamente que la masculina. Tras la pérdida inicial de empleos, con la desmovilización de posguerra, las mujeres regresaron

al mercado laboral con gran rapidez. Significativamente, eran las mismas personas, casadas y mayores de treinta y cinco años, que habían dominado la fuerza de trabajo femenina durante la guerra.

En ningún momento se sintieron esas mujeres como parte de una cruzada feminista para lograr la igualdad con el hombre. Tampoco los hombres vieron en eso una amenaza a su posición tradicional de dominio en su trabajo. Más bien, estas mujeres tomaban empleos para ayudar a la familia: un papel femenino tradicional. En su mayoría, se agrupaban en empleos habitualmente reservados a su sexo, como dependientas o vendedoras. Mal remuneradas, sin oportunidad de promoción y casi siempre marginadas, esas mujeres no formaban parte de ningún movimiento en favor de la igualdad.

Sin embargo, su trabajo resultó muy importante para la economía y la sociedad; estas trabajadoras provenían cada día más frecuentemente de familias instruidas y de clase media. Su empleo fue indispensable para que millones de familias pudieran alcanzar un estilo de vida tipo clase media. Sin esa segunda fuente de ingresos habría sido prácticamente imposible comprar una casa o dar a los hijos educación universitaria. La diferencia era, sencillamente, la que separaba el estilo de vida de la clase trabajadora y el de la clase media. En todo esto había una lógica cultural clara. La crisis de la Segunda Guerra Mundial había iniciado el cambio, dando legitimidad patriótica a las mujeres que aceptaban un empleo. Desde entonces, las que encabezaron la marcha hacia la fuerza de trabajo tenían más de treinta y cinco años; sus hijos ya iban a la escuela o habían dejado el hogar. Así pues, no había un conflicto claro y definido con el supuesto cultural de que el papel primordial era cuidar a los hijos pequeños. Sólo después de veinte años de aquel cambio, entre las

trabajadoras que menos peligro implicaban para las ideas tradicionales sobre el lugar propio de la mujer, empezaron a unirse a la corriente del mercado laboral las mujeres jóvenes, con hijos en edad preescolar. Además, en ningún momento se percibió este cambio como un fenómeno inspirado por motivos políticos o ideológicos.

A pesar de todo, esta transformación de la fuerza laboral femenina acabó por minimizar la base social de las suposiciones tradicionales sobre el lugar propio de la mujer. En 1940, sólo el quince por ciento de las mujeres casadas tenían empleo; treinta años después, la cifra era de casi el cincuenta por ciento. Al iniciarse la Segunda Guerra Mundial, era prácticamente inusitado que las madres de pequeños estuvieran empleadas. En 1970, más del cincuenta por ciento de las que tenían hijos de seis a diecisiete años formaban parte de la fuerza de trabajo y, en 1980, más del cincuenta por ciento con hijos menores de seis años salían a trabajar. Ya no era posible basarse en la hipótesis de que casi todas las mujeres deseaban pasar la mayor parte de su vida atendiendo el hogar o cuidando a sus hijos. Este último caso era ahora la excepción y no la regla.

Con todos estos cambios, en los años sesenta resucitó un fuerte movimiento femenino que se opuso a los estereotipos sexuales tradicionales. El primer movimiento feminista había surgido ciento treinta años antes, a raíz de la lucha abolicionista para suprimir la esclavitud. De hecho el movimiento de liberación femenino de los sesenta surgió también de un movimiento masivo en favor de los derechos civiles. La demanda de los estadounidenses negros de que se eliminara toda discriminación basada en la raza influyó directamente en la discriminación basada en el sexo, y cuando el Congreso promulgó la Ley

de Derechos Civiles de 1964, proscribió el trato discriminatorio por motivos de sexo y de raza. Lo más importante fue que las mujeres negras y blancas que lucharon en las calles del sur por los derechos civiles, descubrieron que su sexo era motivo de que se les negara la igualdad de opinión, aun dentro de aquel movimiento, en los consejos en donde se planeaban las políticas. En protesta por su calidad de ciudadanas de segunda, crearon su propio movimiento dentro del movimiento, y muchas formaron cuadros que fueron la base del movimiento de liberación femenina que a fines de los años sesenta ya se había extendido a todas las ciudades del país.

Al final de los años sesenta, el movimiento de las mujeres había logrado impugnar casi todas las suposiciones culturales tradicionales de los Estados Unidos acerca del lugar propio de la mujer. La parte más "conservadora" del movimiento, llamada la Organización Nacional de Mujeres (NOW), rechazó la discriminación en el empleo, el prejuicio contra la mujer en la política y la actitud antifemenina tan difundida en las principales instituciones económicas y sociales del país. El ala más radical del movimiento, los grupos de liberación femenina más jóvenes, se organizaron en comunidades locales para construir guarderías infantiles, luchar por la revocación de las leyes contra el aborto, crear cooperativas para la salud de la mujer, escribir libros infantiles no sexistas, prestar apoyo a estilos de vida diferentes y, sobre todo, crear conciencia entre las mujeres de la esclavitud cultural de ser catalogadas como objetos sexuales. El movimiento atacó todo el ámbito de instituciones y valores que limitaban a la mujer.

A pesar de que fue condenado por algunos y ridiculizado por otros, el movimiento feminista produjo un impacto que transformó las actitudes

de muchas personas en los Estados Unidos. Aunque la mayoría no se adhirió al movimiento de liberación femenina per se, casi todas las mujeres apoyaron los programas feministas sobre guarderías, aborto e igualdad de acceso a las oportunidades profesionales.

En la década de 1970, estas tendencias en la conducta y la actitud ya habían empezado a reforzarse recíprocamente. Las mujeres dotadas de formación universitaria (las más influenciadas por la expansión de la conciencia feminista) declararon cada día más enfáticamente que la carrera profesional era una prioridad tan importante como el matrimonio. En la misma década, aumentaron en forma acelerada las solicitudes de mujeres para ingresar en escuelas profesionales de medicina, derecho y administración de empresas. Durante los años sesenta en la generación promedio que ingresaba en las escuelas de derecho o medicina había menos del ocho por ciento de mujeres. Para 1980, esa cifra había aumentado al cuarenta por ciento aproximadamente de cada nueva generación.

El incremento más rápido en el empleo ocurrió entre las mujeres que estaban en la edad reproductiva óptima, es decir, entre las veintidós y los treinta y cuatro años. Para mediados de los sesenta, el veintidós por ciento de las mujeres pertenecientes a ese grupo de edad estaban empleadas y entre las universitarias la tasa era del ochenta y uno por ciento. El aumento más rápido tuvo lugar entre las mujeres con hijos pequeños. De 1959 a 1974 la tasa de empleo de las madres de hijos menores de tres años creció a más del doble, del quince al treinta y uno por ciento, y de las madres de niños de tres a cinco años aumentó del veintidós al treinta y nueve por ciento.

de muchas personas en los Estados Unidos. Aunque la mayoría no se adhirió al movimiento de liberación femenina per se, casi todas las mujeres apoyaron los programas feministas sobre guarderías, aborto e igualdad de acceso a las oportunidades profesionales.

En la década de 1970, estas tendencias en la conducta y la actitud ya habían empezado a reforzarse recíprocamente. Las mujeres dotadas de formación universitaria (las más influidas por la expansión de la conciencia feminista) declararon cada día más enfáticamente que la carrera profesional era una prioridad tan importante como el matrimonio. En la misma década, aumentaron en forma acelerada las solicitudes de mujeres para ingresar en escuelas profesionales de medicina, derecho y administración de empresas. Durante los años sesenta en la generación promedio que ingresaba en las escuelas de derecho o medicina había menos del ocho por ciento de mujeres. Para 1980, esa cifra había aumentado al cuarenta por ciento aproximadamente de cada nueva generación.

El incremento más rápido en el empleo ocurrió entre las mujeres que estaban en la edad reproductiva óptima, es decir, entre los veinte y los treinta y cuatro años. Para mediados de los sesenta, el sesenta y uno por ciento de las mujeres pertenecientes a ese grupo de edad estaban empleadas y entre las universitarias la tasa era del ochenta y seis por ciento. El aumento más rápido tuvo lugar entre las mujeres con hijos pequeños. De 1959 a 1974 la tasa de empleo de las madres de niños menores de tres años creció a más del doble, del quince al treinta y uno por ciento, y de las madres de niños de tres a cinco años aumento del veinticinco al treinta y nueve por ciento.

A medida que cada uno de estos elementos interactuó con los demás se produjo un "efecto multiplicador" en el que los valores cambiantes y las condiciones sociales y económicas en transformación se reforzaron mutuamente para producir nuevas condiciones de vida familiar y laboral. La conformación de la participación de las mujeres en la fuerza de trabajo ya era muy semejante a la de los hombres a mediados de los años setenta, y en algunos grupos de edad, a pesar de una larga recesión, el empleo de la mujer había rebasado las proyecciones que la Secretaría del Trabajo hizo en 1970 para el año de 1995. La distribución de las mujeres en empleos históricamente definidos como exclusivos del hombre mostró también cambios sustanciales. El número de mujeres jueces y abogadas ascendió del cinco al catorce por ciento, el de arquitectas pasó del cuatro al ocho por ciento y el de mujeres que obtuvieron doctorados casi se triplicó entre 1970 y 1980. En términos globales, la proporción de mujeres en ocupaciones de gerencia y administración de dieciocho punto cinco por ciento en 1970 a treinta punto cinco por ciento en 1980.

El discurso y la conducta políticos también reflejaron el impacto de los cambiantes papeles sexuales. Aunque el gobierno de Ronald Reagan adoptó sistemáticamente posturas que eran anatema para las feministas (oposición a la Enmienda para la Igualdad de Derechos, supresión de fondos federales para practicar abortos a mujeres pobres, hostilidad hacia los programas de acción afirmativa para garantizar la contratación de más mujeres y negros), la misma administración nombró a la primera magistrada de la Corte Suprema de los Estados Unidos, escogió a dos mujeres para que formaran parte del gabinete y aseguró que estaba más comprometida con los derechos de la mujer que cualquier gobierno

anterior. Ambos partidos políticos se mostraron muy interesados en acortar la "brecha de los sexos": el hallazgo de los encuestadores políticos según el cual las preferencias políticas de las mujeres difieren apreciablemente de las masculinas, especialmente en lo que atañe a la guerra, la paz y la previsión social. El candidato presidencial demócrata Walter Mondale tuvo un gesto político sin precedente al escoger como compañera de fórmula a Geraldine Ferraro, representante por Nueva York y enérgica feminista.

En parte como muestra de todos estos cambios sociales, la familia estadounidense típica cambió también notablemente. Todavía en los años cincuenta, más del setenta por ciento de las familias de los Estados Unidos estaban constituidas por un padre que salía a trabajar y una madre que se quedaba en casa al cuidado de los hijos. En 1980, esta descripción se aplicaba sólo al quince por ciento de las familias. En los mismos años, las tasas de natalidad cayeron estrepitosamente. En el apogeo del auge de nacimientos, la familia promedio tenía más de tres hijos. Esa cifra ya había descendido a menos de uno punto seis hijos para 1980, el nivel de reproducción requerido para un crecimiento demográfico nulo.

Los cambios en la composición familiar reflejaron también, al menos en parte, las "nuevas reglas" que determinaban las actitudes hacia la sexualidad, la realización personal y los papeles sexuales. En una época que exaltaba la felicidad individual y la satisfacción inmediata, millones de estadounidenses ya no se sintieron dispuestos a sacrificar sus expectativas personales de satisfacción y realización a fin de conservar matrimonios o relaciones que no estaban a la altura de sus exigencias. La tasa de divorcios se elevó más de cien por ciento en los veinte años

posteriores a 1960, y para 1980 se esperaba que más de dos de cada cinco matrimonios terminaran en divorcio. El número de individuos que vivían solos aumentó de manera vertiginosa: de diez punto nueve por ciento en 1964 a veintitrés por ciento en 1980. Aunque no hubo una relación demostrable de causa y efecto, los sociólogos observaron una correlación directa entre el incremento de la tasa de divorcios y el número de mujeres que ingresaban en la fuerza de trabajo.

En la década de 1980 resultaba claro que para algunas mujeres, en particular las más jóvenes, con formación universitaria, había habido avances importantes en el ámbito de la libertad personal, la realización propia y la autonomía. Informadas por las cambiantes actitudes hacia la realización personal, cientos de miles de mujeres jóvenes se trazaron una nueva trayectoria, libres de muchas restricciones que en el pasado las habían relegado a papeles ya establecidos. Por lo tanto, era prematuro concluir que hubiera tenido lugar un progreso espectacular hacia la igualdad. La Enmienda para la Igualdad de Derechos no estaba ratificada. La mayoría de las profesiones seguían estando controladas totalmente por los hombres: las mujeres profesionales recibían sólo el setenta y tres por ciento de los salarios correspondientes a sus colegas del sexo masculino; y aunque un número sin precedente de mujeres ingresaban a los niveles iniciales de la medicina, el derecho y la administración de empresas, no había garantía de que fueran a recibir ascensos y compensaciones comparables a las de los varones, en igualdad de circunstancias. No obstante, habían ocurrido cambios enormes en el empleo femenino, la vida familiar y las expectativas personales, y cada uno de ellos incidía en los demás y los reforzaba. Para un número considerable de mujeres con excelente preparación, las luchas sociales

del movimiento feminista habían producido, sin lugar a dudas, logros muy importantes y de gran alcance.

Sin embargo, estas "historias de éxito" describían sólo un aspecto del entorno total. Si una persona era brillante talentosa y provenía de un medio económicamente estable, la liberación femenina podía significar una vida de oportunidades nuevas y sin paralelo. Pero había millones de mujeres cuyas historias eran el reverso de la medalla de la movilidad ascendente y el progreso económico que disfrutaba la minoría afortunada.

Para estas mujeres uno de los problemas era el tipo de trabajo que realizaban. Por ejemplo, más del ochenta por ciento de las trabajadoras estaban concentradas en sólo veinte de las cuatrocientas veinte ocupaciones registradas por la Oficina del Censo. Rubros tales como servicios personales y trabajo de oficina se definían casi exclusivamente como "empleos de mujeres"; sin embargo, fueron precisamente estas ocupaciones las que sufrieron la baja más impresionante de ingresos reales durante el ciclo inflacionario de los años setenta. Incluso dentro de estas categorías las mujeres padecieron una considerable discriminación. Por ejemplo, las vendedoras ganaron sólo el cincuenta y dos por ciento del salario de los vendedores y tendieron a concentrarse en los aspectos de atención a la clientela, donde no se pagaban comisiones sobre ventas. Así, aunque las mujeres experimentaron un "auge" del empleo a fines de los años setenta y durante la década de los sesenta, el trabajo que realizaban casi nunca les ofrecía posibilidades de progreso económico y movilidad ascendente. Irónicamente, el trabajo femenino significó a menudo una inmersión más profunda en la pobreza marginal en lugar de la liberación tan comentada en los medios de información.

El divorcio, la separación o el abandono complicaron más la triste situación que padecían muchas mujeres. Aunque algunas se beneficiaron con las actitudes más liberales hacia el divorcio y el rompimiento de la familia, para muchas otras la partida del hombre que llevaba el sustento significó un desastre. Un factor que contribuyó a la rápida "feminización de la pobreza" fue el enorme aumento del número de familias encabezadas por mujeres durante los años sesenta y setenta. Quizá lo más notable de esto fue que el fenómeno de los hogares encabezados por mujeres reflejó la intersección de la raza y el sexo como doble fuente de opresión.

Se ha demostrado que la igualdad de los sexos está inextricablemente ligada también a los problemas de raza y clase. Así pues, es obvio que ha habido enormes cambios, tanto en la experiencia cotidiana de la mujer estadounidense como en las normas culturales que definen la masculinidad y la feminidad en la sociedad de los Estados Unidos. Para algunos, los cambios tienen una dimensión casi revolucionaria. No es exagerado afirmar que una mujer joven que se ha desarrollado en los Estados Unidos en 1980 se enfrenta a un mundo radicalmente distinto tanto en sus posibilidades como en sus exigencias, del que pudo haber conocido su abuela en 1930. Sin embargo, la continuidad y la diversidad de la experiencia femenina resaltan como recordatorios, siempre vigentes, de los peligros de las generalizaciones excesivas. Para millones de norteamericanas, su sexo sigue siendo una imponente barrera para la libertad e igualdad plenas y, junto con la raza o clase, todavía es más una señal de opresión que un símbolo de liberación. Hoy, como en toda la historia de los Estados Unidos, el destino de las mujeres es fundamental para la trayectoria de la sociedad

entera. Tal vez sólo cuando se resuelva el problema más vasto de lo que entienden los estadounidenses por igualdad e iguales oportunidades en todos los estratos de su sociedad, será posible que las mujeres sean libres.

En tales circunstancias, las condiciones literarias parecían demandar nuevos caminos. Por lo tanto, aparecen narraciones de novela negra en las que se cambia el personaje principal de masculino a femenino. A partir de los años ochenta surgen las novelas de Sara Paretsky, Martha Grimes, Linda Barnes, Ellen Hart, Marcia Muller, Carol Berry, Susan Dunlap, Sue Grafton y recientemente Sandra Scoppettone, como una respuesta feminista y contemporánea a la preponderancia de escritores y héroes masculinos en el género negro.

Primero hubo una época de oro en la novela detectivesca inglesa escrita por mujeres tales como Margery Allingham, Patricia Wentworth y Dorothy Sayers. Ciertamente, las mujeres escritoras de novela policiaca han sido abundantes en todos los tiempos, pero las mujeres detectives han escaseado mucho más y en general no han contado con la fortuna de su parte. Quizá la primera excepción a esta regla la constituyó Miss Marple, la solterona detective que resolvía enigmas sin casi levantarse de su asiento, singular creación de Agatha Christie en 1930, todo esto durante el período entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Luego, en los años setenta, llegó la época dorada de la novela feminista estadounidense, con escritoras tales como Marge Piercy, Lisa Alther y Marilyn French, sin olvidar que la inglesa Doris Lessing había sido una de las grandes precursoras de la literatura feminista (no detectivesca, pero que tuvo una especial influencia en la novela negra estadounidense) en la década anterior. Poco después, en la época de los

ochenta, como parte del movimiento feminista y para contrarrestar el fuerte dominio masculino, que durante décadas había sufrido la novela negra, las dos épocas de oro parecen haberse fusionado en una corriente nueva y muy prolífica: la novela negra feminista.

Esta nueva corriente es básicamente estadounidense y rompe con las convenciones del género al darle a la detective una vida diaria con problemas como los de cualquier ser humano, además de ser liberada e independiente, y con los pies bien puestos sobre la tierra. La investigadora privada es una mujer muy objetiva, a la vez que llena de sensibilidad y constituye una novedosa aportación dentro del género que durante tantos años había sido avasallado por los hombres. En Inglaterra las mujeres han dominado en el género porque las novelas detectivescas son básicamente historias de detección, juegos intelectuales, casi como juegos de salón. Y también podemos decir que para ellas el crimen es asunto de la policía, que sólo incumbe a los detectives policíacos, perfectamente asépticos; es decir, que no corresponden a la figura del detective privado que tenemos en la actualidad. Ahora bien, creo que es pertinente volver a indicar que este género se denomina novela detectivesca tradicional mientras que el nuevo género estadounidense se llama novela negra o hard-boiled, indicando claramente el cambio de enfoque. En la novela negra, por lo menos entre los más conocidos y mejores escritores, tales como Chandler, Hammett y Ross Macdonald, la acción supera al tiempo en que el detective medita acerca de la investigación que está efectuando. El detective: un investigador privado, fuera de la policía, busca afanosamente, golpea y es golpeado y a veces hasta mata; en resumen, actúa como un hombre rudo o más bien como un "macho". Las mujeres no tenían un lugar

preponderante dentro de la tradición hard-boiled, ni como heroínas ni como escritoras (sólo como colegas, clientes o ayudantes).

Por eso, tal dominio masculino ha sido fuertemente atacado en los últimos años. Las escritoras y sus mujeres detectives están dejando de parecer raras e inconformes y empiezan a emerger en la escena como escritoras novedosas. Aún así, son pocas las que en este tipo de novelas practican el arte de la detección como una profesión. En Inglaterra tenemos a Cordelia Gray, creada por P. D. James, quien a veces no es muy acertada en sus deducciones, y Jemina Shore, la detective de Antonia Fraser que trabaja para la televisión. En los Estados Unidos Kate Fansler, la mujer detective creada por Amanda Cross, es maestra de literatura inglesa, y la investigadora de Kate Delafield, K.V. Forrest, trabaja para el Departamento de Policía de Los Angeles. Las mujeres detectives aún son muy pocas y entre ellas se encuentra V. I. Warshawski, quien servirá de modelo a futuras escritoras de novela policiaca y sus heroínas.

Sara Paretsky es feminista y nació en Chicago, donde su heroína vive y trabaja. Paretsky toma de la novela negra que la precede al personaje principal: el detective privado. Asimismo, el sentido del ritmo y la acción que impera en tal género. Igualmente, establece una nueva corriente al añadirle la originalidad de su heroína: V. I. Warshawski, que es autosuficiente y puede cuidarse sola, lo cual no quiere decir que no sea vulnerable, sentimental, afectiva, compasiva, a más de ser muy intuitiva y de poseer un gran sentido del humor y la ironía; un personaje muy completo, basado en la realidad de la vida moderna. Además las historias que nos cuenta son muy divertidas e interesantes. Conjuntamente, existe la característica más importante que es lo que da

la originalidad al personaje: el feminismo. El feminismo visto no desde un punto de vista teórico, sino como una manera de pensar, de trabajar y de vivir.

V. I. Warshawski, narradora homodiegética, al igual que los dos detectives que la preceden, Marlowe y Archer, tampoco gana mucho. Ella nunca sabe cuándo y cómo va a poder pagar sus deudas y, como regla, nunca las paga hasta que se ve obligada a ello. Warshawski tiene su oficina, en la que casi nunca trabaja, en un edificio de aspecto pobre, en tan mal estado que es ella misma la que tiene que hacerse cargo de los trabajos de plomería, o de cualquier otra reparación que sea necesaria, mostrando así cómo una mujer como ella, independiente y autosuficiente, no necesita de un hombre para trabajos que, de acuerdo con los viejos estereotipos acerca de la mujer, "sólo un hombre es capaz de hacer":

During the years I'd spent in the building, I'd learned how to repair most of what could be wrong with it, including the bathroom on the seventh floor, whose toilet backed up about once a month.^{209/}

Sin embargo, aunque siempre se encuentra al borde de gastar su último centavo, de alguna manera, providencialmente, vuelve a obtener ganancias. Y aquí encontramos una de las primeras similitudes con los detectives hombres que la preceden:

I quickly sorted through the rest of my mail . None of it needed answering. One envelope actually contained a check for three hundred fifty dollars ...I cheered silently.^{210/}

^{209/} Sara Paretsky, *Indemnity Only*, New York, Dell, 1990, p. 3. (Cualquier referencia subsecuente a esta misma obra será dada entre paréntesis y en el texto).

^{210/} Sara Paretsky, *Killing Orders*, New York, Ballantine Books, 1985, p. 28. (Cualquier referencia subsecuente a esta misma obra será dada entre paréntesis y en el texto).

Así, en el momento justo, puede comprarse ropa o una pistola y a veces hasta un coche, un piano o un departamento nuevo, como cuando pierde el suyo durante un incendio, en la investigación de un caso en Killing Orders . Pero, siguiendo con las convenciones tradicionales, Vic, al igual que Archer, no necesita el incentivo del dinero para hacerse cargo de una investigación que le interesa. Ella lo hará por lealtad a sus amigos o a su familia, o porque la persona que la contrata le simpatiza, como es el caso de Jill en Indemnity Only, quien la contrata para investigar la muerte de su padre y de su hermano con tan solo un dólar. Y es aquí donde Paretsky rompe con la tradición, ya que Vic, así le gusta que le llamen: "My friends call me Vic", (K O, p.137) casi siempre se ve involucrada en el caso a través de una conexión personal:

You know the only reason I'm here: Gabriela [her mother] made me promise that I would help you if you needed it. It stuck in my gut and still does. But I promised her, and here I am. So let's leave the past in peace... Why not just tell me what the problem is. (K O, p.4)

Pero, sobre todo, por un deseo profundo de descubrir el misterio y llegar a la verdad, y en esto sigue siendo muy parecida a sus antecesores: los de la novela tradicional y los de la novela negra. Además, Vic es fuerte, actúa y habla con dureza, cosa que los hombres resienten. Las mujeres, en la vida real o dentro de la ficción, por lo regular no sujetan a un hombre del cuello para obtener información o respuesta a las preguntas que se le están haciendo. Vic lo hace: "I got both hands under his chin, forcing his neck back..." (K O, p.58). Y en otra ocasión, cuando interroga a una mujer: "She didn't say anything. I grabbed her by the shoulders and shook her. `Answer me, damn you!'" (D, p.220) Aunque V. I. es de buen corazón y así actúa con las personas que se lo merecen,

es dura y no se dohlega ante circunstancias adversas, ni física ni emocionalmente. No le gusta que sus oponentes se enteren de que está herida o lastimada y no se permite la autocompasión:

**He released my arm and I turned off the ignition.
My fingers strayed to my left shoulder to rub it. I
let them fall-I wasn't going to let him see he'd
hurt me. (D, p. 111)**

Su madre le enseñó a ser fuerte y le aconsejó que es mejor romper algunos platos que sentir pena por sí misma. Como Vic no es muy buena ama de casa, éste es el tipo de consejo que sigue al pie de la letra.

**In my mind's ear I could hear my mother chewing
me out for self-pity. `Anything but that, Victoria.
Better for you to break the dishes than lie about
feeling sorry for yourself.' She was right... there
was no excuse for sitting around sulking. (D,
p. 139)**

Vic se involucra en peleas y entre todas las mujeres detective que conozco, ella es la única que lo hace a ese nivel. Por eso se ha ganado la reputación de ser "a good street fighter" (K O p.197) en contra de la Mafia y de los criminales. Un hombre alto y fuerte no la intimida, porque Vic es joven y resistente. Ella puede defenderse del ataque de sus enemigos y salir airosa, golpear a un hombre que alardea golpeándola, pero a quien en un momento dado ella puede zarandear con más vigor que con fuerza o, por ejemplo, a un primo gordo con quien ella no se lleva bien:

**Albert probably outweighs me by eighty pounds,
which may be why he thought it would be easy to
push me back out the door. I twisted his left arm
up behind him and circled around past him. I**

hadn't felt so good in weeks. (K O p. 60) (El subrayado es mío).

O a un matón profesional a quien Vic le rompe la mandíbula con un golpe rapidísimo, para al mismo tiempo salvarse de ser totalmente quemada con ácido:

I met a body half again as big as mine. We fell over in a heap, with him on the bottom. Using the flashlight I smashed where I thought his jaw should be. It connected with bone. He gave a muffled shriek and tore himself away. (K O p. 100). (El subrayado es mío).

En efecto, lucha con hombres altos y corpulentos, pero eso no la impresiona, más bien disfruta el hecho de ser más hábil y ágil que la mayoría de ellos. Aunque no siempre gana, y a veces también la golpean; no solamente recibe también da. Vic nos describe detalladamente su primera pelea en contra de dos hombres en Indemnity Only (1982):

He seized my arm with unnecessary force and started to hustle me down the stairs. He was holding me too close, though. I was able to turn slightly and bring my hand up with a short strong chop under his gun wrist. He let go of me but didn't drop the gun. I followed through with a half-turn that brought my right elbow under his armpit and made a wedge of my right fist and forearm. I drove it into his ribs with my left hand, palm open, and heard a satisfying pop that told me I'd hit home between the fifth and sixth ribs and separated them. He yelled in pain and dropped the gun. I reached for it, but he had enough sense to step on my hand. I butted him in the stomach with my head and he let go, but I was out off balance and sat down hard...Someone was clattering up the stairs behind me and I only had time to swing my foot and kick the gun away before turning to see who it was...it seemed to be a partner. He saw his buddy leaning against the wall, moaning, and hurled himself onto me. We rolled...I grasped the paneling behind me for leverage and swung my feet at his chest, knocking him off balance, fut falling on top of him. He was

stronger, but I was in better shape and more agile, and I was on my feet way in advance of him kicking him hard over his left kidney. My kick connected at the same time and then I was falling, falling but remembering to fall rolling, and rolling off the edge of the world. (L O, p.58)

Podría ser Archer...y aquí encontramos una similitud muy interesante entre Vic y este detective, ya que ambos son buenos durante sus contiendas, pero no siempre ganan. Y así, tal y como ocurre con las peleas de Archer, los combates de Warshawski se relatan paso a paso, y con mucha precisión. Veamos algunos ejemplos de las escaramuzas de Lew Archer:

He turned suddenly, raised his arms and swung me off balance. His fingers ground on my wristbones. His heavy shoulders labored. I would not turn in to his hold. His coat split up the back with a sharp report. I twisted my hand free, joined both hands under his chin, and set my knee in the small of his back. Gradually he strightened, came over backwards and down. The floor cracked against the back of his head, then the ceiling fell on the back of mine...

He nicked me under the chin with the front sight of his gun. My head snapped back and I fell against the open door of the car, slamming it shut. The sound rang out along the deserted street. I didn't know where I was, but I had the Glendale feeling: end of the line. (The Drowning Pool, pp. 92-94)

En efecto, las peleas de Vic podrían ser también de Archer y viceversa. Después, golpean a Vic nuevamente, pero ella no se doblaba. Es valerosa. Ni una queja brota de sus labios. En su segundo combate, que es contra tres hombres, ella gana. Warshawski confiesa que hace tiempo, durante una contienda: "I had killed a man...but that was an accident." (L O, p.92) Es una mujer peligrosa. Aquí encontramos una similitud con Marlowe, ya que él también mató a una persona : a

Canino, en The Big Sleep, pero en dicha ocasión fue defendiendo su propia vida y la de "silver wig". Pero volviendo a Vic, aunque a veces, de antemano, sabe que va a perder, ella acepta el reto de todas maneras. Sólo así se siente bien consigo misma. V. I. lo explica muy bien en Killing Orders (1985):

I don't frighten easily. But I'm not the Avenger-I can't take on organized crime with my own bare hands. If Pasquale really was involved with the forgeries I'd graciously concede the round. Except for one thing. My life had been threatened gratuitously. Not just my life-my eyesight, my livelihood. If I gave in to that, I'd never have a moment's peace with myself again. (p. 121.)

Su vida, su propia autoestima, su honor, todo esta en juego: "I made a promise to my mother, you see, a promise as she was dying ... But when someone attacks me, then my honor is involved, too." (K O, p.199) Lo mismo le sucede a Spade en The Maltese Falcon, cuando asesinan a su compañero Miles Archer,

When a man's partner is killed he's supposed to do something about it. It doesn't make any difference what you thought of him. He was your partner and you're supposed to do something about it. Then it happens we were in the detective business. Well, when one of your organization gets killed it's bad business to let the killer get away with it. It's bad all around-bad for that one organization, bad for every detective everywhere.
(T M F, p.226) (El subrayado es mío)

Spade no puede permitir que el asesinato de su compañero quede impune: la lealtad, la justicia para con sus colegas, su honor, su código... todo está involucrado.

Vic es una mujer muy segura de sí misma y así actúa. Su rudeza es, frecuentemente, más verbal que física. Y es aquí donde encontramos otras características de los detectives tradicionales de novela negra en

Vic: contesta sin miedo a los policías, los hace enojar al guardarse información o al corregirles su forma de hablar, nunca pierde cuando se trata de ironías y es muy difícil que se controle al hacer comentarios sarcásticos que escandalizan a la gente, como cuando su primo Albert le pregunta en Killing Orders: "Where have you been?" y ella le contesta,

`At an all-night sex and dope orgy. The sex was terrible but the coke was really great. Want to come next time?´. (p. 37)

También logra que los criminales se enfurezcan al burlarse de ellos como sucede en Indemnity Only: "`Beats me why well- paid hoods always dress so sloppily´...´Your jacket doesn't fit , your shirt's untucked-you look like a mess. Now if you were a policeman I could understand it; they-´...He cut me off with an enraged bellow.´I don't need a goddamn broad to tell me how to dress!´"(p. 58) Vic es muy sarcástica, así lo vemos en Killing Orders cuando Ernesto le dice: `Your room is a mess, Warshawski.´ Y ella le contesta: `If I'd known you were coming, I would've cleaned up.´ (p. 120) Y también hay humor, como cuando le dice a Murray en Indemnity Only: "[laughing, finishing her food]...-´no child had ever died in India because of my inhumane failure to clean my plate.´" (LO, p. 65) O cuando, con mucha ironía, le dice a su vecino Vinnie al llegar a media noche, despertándolo: "Don't worry, sweetie, I'm just coming in. We'll let you get your beauty sleep."^{211/} Por supuesto, tal abuso verbal le atrae violencia y muy frecuentemente la golpean, en esto es similar a Spade, a Marlowe y a Archer, a quienes también les sucedía muy seguido, aunque esté por demás decir que las

^{211/} Sara Paretsky, Burn Marks, London, Virago Press, 1991, p. 4. (Cualquier referencia subsecuente a esta misma obra será dada entre paréntesis y en el texto).

golpizas son parte de las convenciones de la novela hard-boiled. Ahora bien, en el capítulo anterior mencioné que con Archer ya no había humor como con Chandler; Paretsky, a lo largo de sus novelas, rescata ese poder de la ironía y el humor y lo aplica a las circunstancias propias de su época.

V. I., al contrario de Spade, el Op, Marlowe y Archer, puede establecer relaciones afectivas y tiene amigos, aunque no es muy controlada con ellos cuando se enoja. En Deadlock (1984) su amiga Lotty le dice que es una "pit-dog", that has to get down in the pit [the ring] and fight every damn person, even its friends".^{212/} Y alguien más le dice que es más agresiva que un jugador de hockey; todo esto debido a su "female-chismo" (I.O., p.113) como ella misma lo dice. Sin embargo, no es "hombruna", tampoco "she's just tough", pero siendo mujer y debido al bagaje histórico y cultural acerca del "lugar propio" de la mujer y del culto a la domesticidad, su actitud escandaliza a gente como su tía Rosa, o la madre de Agnes, en Indemnity Only.

A V. I. Warshawski le encanta el béisbol, es una fanática de los Chicago Cubs y durante sus historias nos relata juegos de béisbol, además de sus peleas contra los mafiosos. Así, al igual que la comida, la ropa y el ejercicio, el béisbol es un leitmotiv muy recurrente a lo largo de sus investigaciones. Por eso para V. I. ver un partido de béisbol es más satisfactorio que escuchar música:

'The Lyric Opera is better than the Chicago Cubs, but I have to admit I've always gotten more pleasure from baseball.' (K.O., p. 32)

^{212/} Sara Paretsky, Deadlock, Penguin, London, 1984, p. 108 (Todas las referencias subsecuentes a esta obra serán dadas entre paréntesis y dentro del texto).

Sara Paretsky comenta que jugó durante mucho tiempo béisbol, cuando era muy joven.^{213/} A veces, V. I. habla acerca de los Cubs para cambiar de conversación o para llenar un silencio. Cuatro líneas muy típicas de Killing Orders nos describen la relación de V.I. Warshawski con los deportes en forma muy precisa:

I...concentrated on the NFL Pro Bowl. I sent out for a pizza for supper and spent the night restlessly, the Smith and Wesson loaded next to my bed. (p. 10)

Deportes, comida y su pistola: una trinidad inseparable. Por último, como sus brillantes antecesores: Marlowe y Archer, Warshawski es honesta: "The gun took a big chunk out of the thousand dollars I'd had from McGraw, and I didn't think I could legitinally charge it to him as an expense." (LO, p.96) (El subrayado es mío) Con un código propio y con valores morales muy altos. Ella es una vengadora de los oprimidos y se encuentra en lucha constante contra los poderosos o, mejor dicho, contra algunos poderosos, contra aquellos que son corruptos y amoraless como Grafalk en Deadlock. Es moral y defiende a los débiles, a los pobres y hasta a los muertos, como es el caso en Killing Orders:

'I'm working for my cousin, I said levelly. -
'How quixotic of you. Avenging the memory of
the dead Boom-Boom.' (D, p. 251)

En el caso de los "pobres", éstos no son los mismos que introducen los otros autores: los que vemos a lo largo de las novelas de Paretsky son inmigrantes o hijos de inmigrantes y marginados por raza, clase y orígenes. Y es que Paretsky refleja por medio de su narrativa gran parte de los problemas de su tiempo, que no son los mismos de la época de

^{213/} Robert A. Baker y Michael T. Nietzel, Private Eyes: One Hundred And One Knights, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1985, p. 321.

Hammett, por ejemplo, con los gangsters y la Depresión, como ya lo vimos anteriormente. En definitiva, Vic está del lado de la justicia, al estilo del cowboy solitario. Ella es una justiciera, también solitaria, que difícilmente comparte sus problemas y angustias y que pocas veces pide ayuda en caso de peligro. Una de estas raras ocasiones queda claramente ejemplificada en Blood Shot (1988), cuando en un momento de vulnerabilidad, Victoria le responde a Lotty:

'Lotty, I'm scared. I've never been this frightened, not since the day my dad told me Gabriella was dying and nothing could be done for her. I knew then that it was a terrible mistake to depend on someone else to solve my problems for me. Now I seem to be too terrorized to solve them for myself and I'm trashing around. But when I ask for help it just drives me wild. I know it's hard on you. I'm sorry for that.'

Esto es, y así lo dice ella, lo que hace la diferencia entre un detective privado y un policía. Por eso, aunque tenga que combatir a los criminales ella sola, así lo prefiere y lo hará, no importa lo que suceda.

En Indemnity Only dice:

'Grow up, Thorndale,' I snapped. 'There are things in this life that money can't buy. Regardless of what you, or your mother-in-law, or the mayor of Winnetka says, I am investigating this murder-these murders ... You guys up here on the North Shore live in a kind of dream world. You think you can buy a cover-up for anything that goes wrong in your lives, just like you hire the garbage men to take away your filth, or Lucy here to clean up and carry it outside for you. It doesn't work that way. John Thayer is dead. He couldn't pay enough to get whatever filth he was involved in away from him, not away from his son. Now whatever it was that caused their deaths isn't private anymore. It doesn't belong to you.'

^{214/} Sara Paretsky, Blood Shot, New York, Delacorte Press, 1988, p. 221. (Todas las referencias subsecuentes a esta obra serán dadas entre paréntesis y dentro del texto).

Anyone who wants to can find out about it. I intend to. (p. 133)

¿Suena conocido, no? Por supuesto nos recuerda a los famosos detectives Marlowe y Archer y su profundo deseo por encontrar la verdad, además de su incansable búsqueda de la justicia y el restablecimiento del orden perdido. Pero no todas las características de los detectives masculinos que la precedieron permanecen sin cambio. Cuando Vic resulta lastimada durante una pelea, no solamente bebe algo de whisky sino que se toma algunas horas para dormir y poder continuar otra vez con el caso como nueva. Además, Warshawski se queja, se le notan los moretones y se hincha por varios días hasta sanar:

'I went into the kitchen and pulled a bottle of Martell from the liquor cupboard'...'When I woke up, the room was full of the soft light of late morning'...'My incipient black eye had turned a deep blackish-purple, streaked with yellow and green. My uninjured left eye was bloodshot. My jaw had turned gray'...'My shoulders and legs were beginning to hurt again and I walked slowly.' (I O, pp.79-82)

V. I. se prepara para la investigación y en caso de que esté usando vestido y tacones altos, se los quita si siente que podrían representar algún peligro para su seguridad, o por el contrario sale de su casa vestida con ropa cómoda y lista para el combate:

I showered and changed into a respectable pair of slacks. A dressy shirt and a loose jacket completed the outfit, and the shoulder holster fitted neatly under my left arm. (K O, p. 118)

...a light sweatshirt, loose pants, and a down vest...(K O, p. 220)

También encontramos el sentido de femineidad de la detective, ya que aunque se alista para una misión peligrosa no descuida su aspecto

físico, le gusta verse bien, sentirse comfortable y la vez dar una imagen de fortaleza y seriedad. Así lo vemos en Deadlock:

'...navy linen slacks, a white shirt, and a navy Chanel jacket. A crimson scarf and low heeled navy loafers completed the ensemble. Tough but elegant, the image I wanted to get across...' (p. 59) (El subrayado es mío.)

En efecto, Sara Paretsky describe con gran detalle el vestuario que usa Vic, además de sus cambios de ropa. A Vic le gusta la ropa cara, en especial la seda, los perfumes y el terciopelo, pero con la vida tan agitada que lleva, su ropa frecuentemente se arruina. Aunque puede entonces volver a disfrutar el placer de comprarse otra nueva. Como vimos en las citas anteriores, muy frecuentemente tiene que usar ropa amplia y cómoda para poder ocultar la pistola que utiliza en la investigación de sus casos y así luce "elegant but comfortable" (LO, p. 118):

a three-quarter-length double-breasted jacket and a skirt with two side pleats. A knit silk top of pale gold ...open-toed red-leather pumps. (K O, p. 16)

En ropa de combate es "eye catching but not vulgar" (K O, p.29):

I put on jeans and a yellow cotton top and surveyed myself in the mirror with critical approval. I look my best in the summer. I inherited my Italian's mother olive coloring, and tan beautifully. I grinned at myself. (LO, p. 10)

Esto contrasta grandemente con los detectives hombres, quienes no ponían mucha atención en su vestimenta. Y, obviamente, Vic durante sus investigaciones también puede conocer a algún futuro enamorado. Aunque a veces, sólo tenga que cuidar el aspecto práctico de su atuendo debido a lo complicado de la situación:

Back home I changed out to my business clothes into jeans and sweater. Pulled on my low-heeled boots. (K O, p. 120)

V. I. puede utilizar cualquier cosa como arma, tal es el caso de una estatuilla de bronce o ponerse las llaves alrededor de los nudillos: "I held my keys clenched between my fingers, watching shadows in the bushes." (K O, p.209) Ella no es del tipo pacifista que pone la otra mejilla para recibir el siguiente golpe. V. I. siempre voltea a ambos lados de la calle para cruzarla, revisa su carro antes de entrar en él: "Before starting it [her Omega] I checked under the hood, looked at the oil, the brake fluid, the radiator...Nothing seemed to be wrong" (Q, p. 200) y además: "When we got home, I insisted on checking front and back entrances." (K O, p. 119). Y cuando no es cuidadosa y comete algún error, parece que fuera hecho a propósito por la escritora, como una de sus técnicas narrativas para mantener el suspenso en la novela, porque es completamente inusual en el personaje: "What troubles me...is the jacket and gloves I left there-" (K O, p. 127) Y Vic se asusta. Su cuerpo la traiciona: las manos le empiezan a sudar tanto que ni ella misma puede creer que está tan asustada. Pero lo que realmente le preocupa es que empieza a desconfiar de todo mundo, como sucede con Ralph Devereaux, su enamorado, en Indemnity Only, e incluso de sus amigos (que son tan importantes para ella) y eso no le gusta. V. I. se involucra emocionalmente en sus casos. Su vida, sus amigos; todo está en peligro y aquí difiere enormemente de los detectives hombres, quienes son fríos y distantes, como es el caso de Sam Spade y el Continental Op, quienes no son capaces de comprometerse con nada ni con nadie. Además Vic se siente mal por la violencia de que es objeto y hasta desea matar:

The sirens sounded in the distance. Novick had fainted finally, and I stood back to let the officials take over. I was dizzy and close to fainting myself. Fatigue. Nausea at the depths of my own rage. How like a mobster I had behaved- torture, threats. I don't believe the end justifies the means. I'd just been plain raving angry. (K O, p. 239)

Apenas se puede controlar en tales momentos, sobre todo cuando ha sido atacada o sus amigos han sido lastimados y/o asesinados. Esa furia, esa violencia le dejan un raro sabor amargo en la boca. Sin embargo, a Vic no le gusta comportarse como un rufián y no cree que el fin justifique los medios. Por lo que su actitud es totalmente opuesta a la del Op en Red Harvest o a la de Sam Spade en The Maltese Falcon, quienes sí llegaron incluso a actuar como criminales, justificando así los medios para regresar y/o imponer al orden y la justicia. Pero Vic siempre se detiene a tiempo y no mata, aunque mucha gente, a veces muy querida para ella, vaya muriendo a su alrededor. Estas son parte de las convenciones que Sara Paretsky maneja. Aunque ella se opone totalmente a las armas, cree que es necesario que un detective privado deba traer una, para que su personaje sea realmente creíble y por lo peligroso de su profesión.

Warshawski también necesita estar sola, pero esa soledad no sólo forma parte de las convenciones de la novela negra. Vic necesita la soledad para pensar, para planear, pero también para reencontrarse consigo misma, para reorientarse. Aunque a veces sufre por su soledad y desearía ser protegida y reconfortada por los amorosos brazos de su madre, quien murió cuando ella tenía 15 años. Así lo vemos en Burn Marks:

The hissing of water on gas startled me back to the present- the fettucini had boiled over, extinguishing the pilot. Of course I couldn't find a box of matches among the jumble of the stove. I sarted slamming doors open and shut. I just couldn't take this life anymore, living alone, no one to pet me when I came home from the wars, nothing to eat, no matches, no money in the bank. I grabbed a handful of spoons and spatulas and flung them as hard as I could at the kitchen door. (B M, p. 203)

Así pues, bajo la dura máscara de una "tough gal", y a pesar de eso, Vic es una mujer sensible y una feminista. El feminismo es la característica más importante del personaje: " And... feminism was the most important, because it was central to me [V.I.]" (D, p. 87) y, por lo tanto, de la manera en la que vive y trabaja. Asimismo, es lo que la hace diferente, interesante y lo que la convierte en un personaje tan original. Esto es lo que realmente le da credibilidad como personaje femenino: no es una caricatura o un estereotipo. El feminismo no es para ella una teoría o un dogma: es una forma de vida, su manera de vivirla, y se sentiría vacía si no fuera así. De hecho, no existiría. El lado feminista de Vic se revela también, por la manera en la que lleva a cabo la investigación y a través de los detalles de su vida diaria. Por eso, por la descripción paso a paso de los detalles de su vida privada, que transcurren durante sus pesquisas acerca del caso que está investigando, Paretsky crea un personaje muy complejo y creíble. Completamente distinto a sus célebres y populares antecesores, ya que mientras sabemos todo de Vic, no sabemos nada, o casi nada de Spade, el Continental Op, Ned Beaumont, Marlowe y Archer, lo cual también forma parte de las convenciones de la novela negra.

¿Cómo es que se transformó en detective privado? Esto viene desde su infancia, como sucede en la mayoría de las cosas. Victoria Iphigenia

Warshawski es estadounidense de segunda generación; sus padres eran emigrantes, el padre polaco y la madre italiana. En Chicago, donde creció, los extranjeros no eran muy bien aceptados. Así que aprendió a defenderse:

The law of the jungle ruled in my high school - if you couldn't swing a mean toe or fist, you might as well forget it. (IQ, p. 79)

Vic no era la única que tenía que pelear, ya que había algunas otras que lo hacían tan bien como ella, aquellas que se resistían a ser intimidadas y no tenían un novio para protegerlas: las que se valían por sí mismas. Y aunque ya ha pasado el tiempo, V. I. nos habla de algunas que tienen que habérselas con algunos rufianes, como cuando va a algún bar y algún tipo quiere propararse con ella.

El padre de Vic, fallecido ya, era un tipo apacible. Su madre, como ya lo mencioné antes, murió de cáncer cuando ella tenía solamente 15 años, pero fue el tiempo necesario para darle ánimos y enseñarle que un carácter fuerte, además de la autosuficiencia es muy importante:

'Yes, Vic, you are pretty- but pretty is no good. Any girl can be pretty- but to take care of yourself you must have brains. And you must have a job, a profession. You must work.' (IQ, p. 11)

Aunque como la propia Warshawski lo dice, tal vez su madre no hubiera estado muy de acuerdo con la profesión que finalmente escogió, por los riesgos que implica su trabajo.

De la misma manera que su creadora, Vic es una intelectual. Fue a la universidad, se convirtió en abogada y formó parte del sistema gubernamental, pero pronto dejó el trabajo, pues la justicia que allí se practicaba no iba de acuerdo con las ideas de igualdad e imparcialidad

que ella tenía. Allí había que defender lo mismo a personas que no se lo merecían, como a aquellas a quienes el propio sistema estaba destrozando. Renunció. Y satisfizo sus anhelos de Doña Quijote. Vic siente que es mejor de esa manera y que así puede llegar más fácilmente a la verdad. Por lo tanto, es importante establecer otra comparación entre Vic y los detectives hombres que le anteceden, ya que al igual que ellos, Vic también abandona el sistema de justicia gubernamental, para después ocuparse como detective privada. De lo anterior se desprende algo muy valioso y fundamental: Vic tiene antecedentes muy claros e importantes que nos hacen entender mejor al personaje; al contrario de lo que sucedía con sus inmortales predecesores hard-boiled masculinos, de los cuales casi no sabíamos nada, eran muy enigmáticos, sobre todo los detectives de Hammett: el Continental Op y Sam Spade, y en menor grado Marlowe y Lew Archer.

El matrimonio de Warshawski fracasó desde el principio. Dick Yarborough se casó con ella por su autosuficiencia y se divorció por lo mismo catorce meses después: "Some men can only admire independent women at a distance" (LO, p. 30). Dick quería que fuera una mujer tradicional y mientras V.I. se decidía a dejar el trabajo como defensora de oficio, él parecía apoyarla, pero la realidad era que quería que ella estuviera de regreso en las labores del hogar, y que permaneciera allí para que lo apoyara y lo aplaudiera mientras él seguía adelante con su profesión de abogado. Una noche, en el trabajo, Vic se olvidó de una fiesta que era muy importante para su marido y su carrera. Yarborough no la pudo perdonar y se divorciaron. Vic no se ha arrepentido. Si bien, en este aspecto encontramos una gran similitud entre Vic y Lew Archer, dado que ambos son divorciados, también existen enormes diferencias en

cuanto al sentido que cada uno le da a su divorcio. Para Vic, su separación fue algo necesario y no tiene sentimientos de culpa; para Lew sí existen tales sentimientos, ya que él de alguna manera sabe que cuando una pareja fracasa es porque ambos son corresponsables de ese desengaño, y en sus novelas, como ya lo mencioné anteriormente, Lew repetidamente habla de su complicidad en la ruptura. Pero algo que sí tienen en común es que ambos estuvieron casados con parejas sumamente demandantes. Además, Vic considera que el matrimonio y los hijos son un mito, un sueño, propaganda. Algunas veces, aunque no frecuentemente, tiene dudas y especula si habrá hecho bien o no. En Burn Marks vemos que todavía guarda algunos regalos de bodas:

I stumbled into the dining room...It had been so long since I'd written any personal letters that the box had landed behind the fondue set and silver salad servers left over from my brief marriage. I stared at the pieces in bewilderment: Why had I carried those particular items all over Chicago with me for the eleven years since my divorce? (p. 201)

Y algunas veces, incluso desearía haber tenido hijos:

Little insects hummed and jumped in the grass and birds kept up an unending medley. A woman with two young children had come into the park. The children were rooting industriously in the dirt. The woman was reading a book, looking up at them every few minutes. They had a picnic basket propped under a tree. As we walked by, the woman called, 'Matt! Eve! How about a snack?' The children came running up. I felt a small stirring of envy. On a beautiful summer day it might be nice to be having a picnic with my children instead of hiding a fugitive from the police and the mob. (IO, p. 211-212)

Pero lo que no puede soportar es que otras personas la cuestionen acerca de su decisión, siempre pensando que es una mujer incompleta por el hecho de ser soltera, "...maybe I'm not doing the best thing with my life : So if people try to suggest it, I bite their heads off." (I O, p. 162) Sin embargo, a veces, también sabe reaccionar con humor a tales comentarios: "Sorry. Guess I'm overreacting to people who think a woman without a child is like Welch's without grapes." (I O, p. 159) Victoria sabe que Bob Mallory, el policía que trabajó con su padre y que es el policía que siempre aparece en las novelas de Paretsky, desearía verla en casa y con seis niños, y de preferencia con un marido. Vic siempre le recuerda que es una detective feliz y que fue una ama de casa terrible. Y, además, en una ocasión Vic le preguntó que ¿cómo podría hacerse cargo de su familia con un hombro dislocado, debido a una pelea? Además, se enoja con Ralph en Indemnity Only cuando le pregunta si no extraña tener una familia y reconoce que ser detective no es compatible con el hecho de tener marido e hijos.

I'm a good detective, and I've got an established name now. And it's not a job that's easy to combine with marriage. It's only intermittently demanding, but when I'm hot after something, I don't want to be distracted by the thought of someone at home stewing because he doesn't know what to do about dinner. Or fussing at me because Earl Smeissen beat me up. (p. 157)

Por lo regular, un detective no se puede casar y vivir siempre feliz. Allí empezaría el fin de su profesión. Vic lo sabe. Y los detectives hombres lo saben también. Esta es otra de las convenciones de la novela negra. Consecuentemente, aquí cabría hacer una comparación entre Vic y los detectives masculinos que la preceden: Spade y el Op son incompatibles con el matrimonio, ya que ellos son seres incapaces de

comprometerse. Pero en el caso de Marlowe y Archer sabemos que ambos lo intentaron, y que los dos, por diversas razones, fracasaron. Así pues, volviendo a lo expuesto al inicio del capítulo, con respecto del "lugar propio" de la mujer y al culto a la domesticidad: una mujer puede esperar de la vida más que casarse y tener hijos. Y entonces concluiremos con una de las ideas que maneja el feminismo: la mujer es un ser individual e independiente, por propia decisión, al que no se puede definir solamente por tener marido e hijos o por la ausencia de ellos.

Así que Vic vive sola, de la misma manera en que lo hacían los detectives que la preceden, pero no porque se aísle de la sociedad en la que vive, o porque sea incapaz de establecer una relación amorosa como Spade, Marlowe o Archer; sino porque no ha encontrado a un hombre que respete su independencia e individualidad como mujer. A veces tiene affairs, uno por investigación, con un hombre diferente cada vez y ocasionalmente con Murray Ryerson, un amigo reportero, quien a veces la provee de información para la investigación de sus casos. Pero no es promiscua como algunos de los detectives hombres, como por ejemplo, Mike Hammer,⁷⁷ que saltan de la cama de una rubia espectacular al sofá de una pelirroja (quien resulta ser la criminal, en un porcentaje de nueve a diez veces). V. I. conserva la cabeza bien puesta sobre los

⁷⁷ Mike Hammer es sin duda alguna el más violento y brutal de los detectives de ficción que he mencionado. Baste decir que no captura criminales: los mata. Es un auténtico asesino que, provisto de licencia de detective privado, da rienda suelta a su odio y a sus ansias de venganza bajo la protección de su amigo el capitán de policía Pat Chambers. No es un investigador, un detective, es sólo un cazador de hombres, de aquellos hombres que él considera malos, que él piensa que merecen un castigo, erigiéndose así en legislador, jurado y juez. Los títulos de sus primeras novelas son ya elocuentes en este sentido: I, the Jury (1947), Vengeance is Mine (1950), My Gun is Quick (1951).

hombros y se mantiene lo suficientemente fría con respecto a los hombres como para poder observarlos en forma objetiva. Grandes pasiones o enamoramientos tórridos no fueron hechos para ella, como se deduce de la lectura de sus novelas.

Vic, al igual que Marlowe, pero al contrario de Spade, no mezcla los negocios con el placer, ya que nunca mantiene relaciones amorosas con sus clientes, y como frecuentemente estos hombres están involucrados en los casos para los que la han contratado, siempre sospecha de los motivos y las acciones por los cuales se acercan a ella. V. I. nunca pierde el control de las situaciones y se mantiene imparcial y objetiva con respecto a la investigación; no juega al romance ni le gusta situarse en la clásica posición de la mujer dependiente; ni material ni afectivamente. Ella sabe de los problemas que tales circunstancias le pueden acarrear y no está dispuesta a caer en ellos. Por lo tanto, debe mantenerse dentro de una actitud correcta porque, por ejemplo, después de la primera noche en el departamento de Vic, Ralph, en Indemnity Only, lava todos los trastos sucios de tres días que había en el departamento, aun antes de que ella se levante. Vic, al darse cuenta, no muestra sentimentalismo y por una suma de incidentes el romance tiene que terminar, porque aunque Ralph la necesita, no sucede lo mismo con nuestra detective y Vic no lo necesita porque no lo ama y no lo puede amar porque Ralph nunca la ha tomado en serio como detective y por lo tanto no la ha tomado en cuenta como una persona completa. Al terminar con él, Vic siente deseos de llorar, pero es lo suficientemente fuerte para no hacerlo.

El affair que Vic tiene en Deadlock (1984) cumple una función dentro de la novela muy poco importante, sólo para ir de acuerdo con la

convención de la novela policiaca de que debe haber algún tipo de interés amoroso en la narración, pero Vic no pone su corazón en tal romance. En Killing Orders es más interesante el comentario que Vic hace acerca de su relación con Murray, el reportero. La escena sexual que se desarrolla entre ellos es descrita en tan sólo unas líneas. Sara Paretsky nunca da rienda suelta a estas escenas. La siguiente es típica:

We drank a bottle of Barolo and put crime behind us for a few hours while I found out how much exercise my dislocated shoulder was up to. (p. 183)

Y un poco después, Vic explica la relación que la une al reportero:

Murray and I have been competitors on the crime scene, friends, and occasional lovers for several years. Somehow, the relationship never seems to develop. Maybe our rivalry over crime investigation gets in the way. (p. 183)

Esta es la clase de postura que sólo una feminista sería capaz de tener. Los hombres se sienten amenazados por las mujeres que son sus iguales o rivales y, por lo tanto, no pueden sostener una relación amorosa con ellas.

Un poco más serio es el affair con Roger Ferrant en Killing Orders (1985) porque éste ilustra la dificultad que existe entre las relaciones de un hombre y una mujer, sobre todo si ella es feminista. Vic conoce a Ferrant en Deadlock (1984), y éste es uno de los aspectos agradables de los libros de Paretsky, porque muchos de sus personajes siguen vigentes a lo largo de los mismos; excepto los muertos, por supuesto, aunque algunos, como sus padres y su primo Boom-Boom, el ex jugador de jockey que fue asesinado en Deadlock, siempre están muy presentes.

Ferrant es inglés, sin ataduras, bien parecido y trabajará durante algún tiempo en Chicago para la empresa Ajax, la compañía de seguros que siempre está presente en las novelas de Paretsky. Ellos se entienden bien. Aunque después Vic sospecha que Ferrant contrató a alguien para que le echara ácido en los ojos y empieza a alejarse de él: sólo por si las dudas. Warshawski es una sentimental y Ferrant se niega a ser rechazado sin que se le haya dicho el porqué del abandono. En dichas circunstancias, Vic acepta ir a la cama con él, solamente para despertar con el departamento en llamas. Con todo, ella se olvida de Ferrant, y presta más atención a la vorágine de acontecimientos que se suceden en el transcurso de los días siguientes, pero él sí se preocupa por Vic y la lleva a vivir a su departamento, para poco después recordarle la promesa que ella le hizo. Vic se enfurece:

'You don't own me, Ferrant. And if my staying here makes you think you do, I'll leave at once. I'm a detective. I'm paid to detect things.' (K O, p. 149)

A pesar de que Roger Ferrant siente que esta "Wonder Woman" (K O, p. 176) es demasiado para él, aun así, le gustaría ser capaz de protegerla cuando se encuentra en peligro. Y esto enfurece a Vic todavía más, "clenching and unclenching [her] fists, trying to keep rage under control". (p. 177) Entonces surge la feminista:

'No one protects me, Roger. I don't live in that kind of universe ... You want to talk to me about your work, I'll listen and try to make suggestions if you want them. But I won't try to protect you ... Well, give me the same respect.' (p. 177)

Protection. The middle-class dream. My father protecting Gabriella in a Milwaukee Avenue Bar. My mother giving him loyalty and channeling her

fierce creative passions into a South Chicago tenement in gratitude. (K O, p. 177)

Vic no puede aceptar esta manipulación de los sentimientos. Ella sólo puede concebir una relación amorosa en igualdad de circunstancias. Y por eso guarda su distancia con Roger, aunque sin terminar definitivamente. Cuando ya el caso ha sido solucionado, él la ayuda a mudarse a un departamento nuevo y regresa a Inglaterra. Finalmente, al irse Roger, ella se siente "empty and lonely. And scared. Roger had kept some demons away." (p. 231) Ahora, Vic tendrá que seguir adelante por sí misma, con su vida. Roger fue un intervalo. Aunque Vic no queda tan sola, su amiga Lotty regresa después de haber estado evadiéndola por algún tiempo, porque Vic había puesto en peligro la vida del tío Stefan, al involucrarlo en el caso del fraude en la iglesia donde trabajaba su tía Rosa.

El detective de la novela negra no tiene vida privada de la cual pueda hablar; irónicamente, pero en forma muy adecuada se le ha llamado private eye, el ojo de alguien más, pero no el propio, este detective existe dentro de un vacío emocional y de relaciones interpersonales. Es un solitario desesperado, como Marlowe en The Long Goodbye. No hace más que trabajar con una gran determinación, que parece ser lo más importante en su vida, como Spade y el Op, ya que no hay ninguna otra cosa que le interese más. V.I. Warshawski, por el contrario, tiene una vida normal, a la que regresa después del trabajo: cenas con sus enamorados, tardes con los amigos, paseos con su perra Peppy, comidas, juegos, películas: "I went back and watched the rest of the movie, The Guns of Navarone, with Lotty, Jill, and Paul." (K O, p. 192) y hasta tocar el piano por diversión. Vic tiene un hogar que, al contrario de Archer, sí disfruta y dice: "No place like home," (K O,

p. 168) por lo menos mientras no se lo destruyen. Así vemos que el departamento de Vic es descrito con gran detalle, de la misma manera en que Chandler describió la casa de Marlowe, aunque después se lo destrozan durante la investigación en Killing Orders. Por lo tanto, vemos que durante el transcurso de sus aventuras, V. I. se involucra emocionalmente con mucha frecuencia y esto resulta en un gran costo para ella, aunque no por ello deja de ser enriquecedor para Vic como persona y por lo tanto, como personaje.

Además, Vic resiste grandes pérdidas: ataques físicos e intentos contra su vida, el saqueo y destrucción de su departamento, la pérdida de su pistola, de su auto, la muerte de un primo muy querido y de una buena amiga y casi la muerte del tío de Lotty. Warshawski se duele y grita y solloza cuando las cosas se ponen muy difíciles. Se llega a sentir emocionalmente vacía e incapaz de darle nada a nadie y sabe que ésta no es la manera en la que a ella le gusta ser (porque ella siempre trata de ver las cosas positivamente). Simbólico de estas pérdidas y de la manera en que reacciona y actúa en su vida es la preocupación por salvar los vasos rojos venecianos, única herencia que conserva de su madre. Uno se rompe cuando su departamento es saqueado y desde entonces los mantiene escondidos en un lugar seguro "...the locked cupboard built into my closet" (D, p. 181). Esos vasos son lo primero y lo único que Vic trata de salvar de entre todas sus posesiones. Cualquier otra cosa se puede reemplazar excepto sus vasos. Ellos deben conservarse intactos a cualquier costo y bajo cualquier circunstancia, porque son su herencia, su conciencia interna, su mejor parte: la que no debe ser destruida.

Lo que mantiene a Vic sana y normal, en medio de su agitada vida, son muy en particular, como ya lo mencioné anteriormente, sus amigos y

la lealtad de Vic está del lado de las mujeres. Ella se puede relacionar mejor con ellas que con los hombres:

I have some close women friends, because I don't feel they're trying to take over my turf. But with men, it always seems, or often seems, as though I'm having to fight to maintain who I am. (Deadlock, p. 155)

Aquí nos encontramos, más bien, con el problema que existe por parte de los hombres, o de la mayoría de ellos, hacia las mujeres: es decir, obstáculos en cuanto al respeto mutuo de profesiones y valores, además del respeto a la individualidad e independencia de cada quien.

Por lo tanto, las amigas de Vic tienen una función muy importante en la vida de nuestra detective, ya que ellas le brindan ayuda moral y apoyo. Lotty Herschel es la mejor de todas: "Austrian war refugee, brilliant London University medical student, maveric doctor, warm friend." (I O, p. 138) Lotty cuida a Vic, la cura cuando es necesario, le da protección, también les da abrigo y cariño a las amigas de Vic, le da consejo, comida, medicinas y amor. Este es verdaderamente un personaje muy maternal. Lotty es también una mujer independiente, fuerte, vital con opiniones muy claras y muy bien estructuradas en un gran número de aspectos de la vida:

'You can't heal the world, Liebchen. I know you know that. You can only work with one person at a time, in a very small way. And over the individuals you help you have much effect. It's only the megalomaniacs, the Hitlers and their ilk, who think they have the answer for everyone's life. You are the world of the sane, Victoria, the world of the limited.' (B S, p. 243)

Vic, como bien lo dice Lotty, sabe que ella sola no puede arreglar al mundo, y Marlowe y Archer lo saben también, pero insisten en su

cruzada a favor de la justicia y el orden, en la medida de sus posibilidades.

Lotty es una inmigrante también, y las dos han sido amigas desde que Vic era estudiante y se involucró en un problema de aborto clandestino en el cual Lotty fue la doctora. Este es otro aspecto que el feminismo defiende. Actualmente, la Dra. Herschel se hace cargo de una clínica para personas muy pobres.

Es mucho más visible el afecto entre Vic y Lotty que entre Vic y sus enamorados, porque cuando se encuentran, se abrazan con mucho cariño. Y en su amistad no existe dependencia. Sólo afecto verdadero. Lotty es el espejo de Vic: ella se entiende mejor a sí misma cuando habla con Lotty: "Lotty is sometimes about as pleasant as a can opener, but she braces me. I know myself better when I talk to Lotty". (K.O., p. 56) En sí, Lotty funciona como el ángel guardián, la madre de Vic a quien perdió demasiado pronto y que todavía extraña:

...[Lotty] walked me to the corner of Seminary, but the street was clear. Still, Vic, be careful: you have no mother, but you are a daughter of my spirit. I should not like anything to happen to you. (L.O., p. 221)

Lotty siempre está lista para correr al lado de V. I. cuando ésta lo necesita, para reconfortarla y también para ayudar a sus amigos. Pero esta relación no está cargada sólo a favor de la detective Warshawski; por ejemplo, cuando Lotty no puede hacer alguna reparación de tipo doméstica, Vic la ayuda, ella es muy eficiente en las reparaciones de plomería, de electricidad, etc.:

I went on into the apartment. Lotty was at the back, trying to reattach a screen to the back

door....I took the hammer from her hand and quickly finished the job. (K.O., p. 219)

Además, Lotty casi siempre es la que gana cuando juegan a las cartas y a los crucigramas; aquí también encontramos una gran diferencia con respecto a los detectives hombres, quienes nunca se permiten una tarde tranquila, en compañía de los amigos, jugando. Y cuando Lotty se disgusta con Vic porque durante la investigación de un caso el tío de Lotty casi resulta muerto, Vic se siente muy mal y es mucho más difícil sobrellevar esta situación que cuando tiene algún problema con alguno de sus enamorados. Sus disgustos con Roger Ferrant no tienen ninguna importancia comparados con el rechazo de Lotty en Killing Orders:

I was used to Mallory's rage. When Roger learned I'd spent the night in a Skokie lockup, his worry turned to frustrated anger. I thought I could handle that. But Lotty. Lotty wouldn't speak to me. That hurt. (p. 143).

Vic había pensado que la amistad era algo mucho más sólido que el amor y ahora se pregunta si la amistad puede también: "evaporate in the same mist as a marriage". (p. 54) Así, la desavenencia entre Vic y Lotty dura por un buen tiempo. Lotty está enojada. El verdadero final feliz de la historia es cuando Vic y Lotty se reconcilian. Lotty se siente apenada por haberse enojado con Vic quien es "the best friend a woman could ever desire" (p. 232), algo así como una hija. Vic se siente triste por haber creado tanto caos para los otros y para ella misma. Hasta llora, algo muy raro en ella: "the tears of many years of silence". (p. 233) Sí, contrario a los detectives estudiados anteriormente, Vic es capaz de exteriorizar sus sentimientos por medio del llanto. Y todo está bien otra vez, cuando Lotty le explica a Vic que su segundo nombre, Ifigenia, significa Artemisa la cazadora: lo cual es simbólico, porque su trabajo

precisamente es el de una cazadora, pero de criminales y, las dos, felices por la reconciliación, están de acuerdo.

Otra amiga es Agnes. Aparece en Killing Orders, pero no llegamos a conocerla bien porque es asesinada; indirectamente Vic es la culpable porque fue ella quien la involucró en el caso. Pero la verdadera culpable es la propia madre de Agnes. Agnes era "a math whiz turned MBA." Ellas se conocieron en un grupo feminista durante la "Golden Age of the sixties, when we thought love and energy would end racism and sexism" (p. 71). Agnes forma parte del pasado radical de Vic y apenas puede contener el llanto, cuando le platica a Mallory, el polleía, acerca de la gran desilusión que significó para ella cuando: "the dream started falling apart" (p. 77).

We had Watergate and drugs and the deteriorating economy, and racism and sexual discrimination continued despite our enthusiasm. So we all settled down to deal with reality and earn a living. You know my story. I guess my ideals died the hardest. It's often that way with the children of immigrants. We need to buy the dream so bad we sometimes can't wake up.

En pocas ocasiones se nos da la oportunidad de entender las motivaciones del detective, sobre todo con los detectives anteriores, los cuales eran sumamente enigmáticos, baste con mencionar a Spade y al Op.

Vic tiene muchos amigos en muchos lugares, la mayoría mujeres a quienes pide ayuda cuando las necesita y ellas siempre le responden. Así vemos que muchas de estas mujeres "la han hecho", es el fruto del "viejo" trabajo feminista, como en el caso de Agnes, quien es una profesionista muy exitosa, que quiere ayudar a Vic en su investigación,

aunque poco después la maten para impedir que informe a Vic de algo muy importante que descubre. Pero Vic no solamente recibe, también da. Por ejemplo, si Vic tiene una relación de madre e hija con Lotty, donde Vic es la hija, con Jill, la adolescente de Indemnity Only, los papeles se invierten. Vic es entonces la que actúa como madre, la protectora, y en esto también una mujer detective feminista difiere totalmente de un hombre detective. En el momento en que Jill comienza a llorar, Vic la abraza y la conforta, la cubre con su chaqueta y la sigue abrazando permitiéndole llorar. No existe la distancia entre el detective y el cliente.

I'm sorry to put you through it, but I'm going to have to ask you to tell me how it happened. Just take your time, though, and don't mind crying. (I O, p. 124)

Para Vic, "sisterhood is powerful". Trabajaré para Jill en forma gratuita y hasta se la lleva a su casa o más bien hace que Lotty se la lleve a su casa y al mismo tiempo Vic se hace cargo de ella. Ahora bien, a pesar de todo lo que lloró Jill, ella también es una chica valiente que es capaz de luchar y que, por lo tanto, merece ser ayudada. Durante este proceso Vic se convierte en su consejera, al estilo americano por supuesto, con consejos prácticos de cómo "crecer" a partir de una mala experiencia:

Lots of things in this life happen to you no matter what you do, or through no fault of your own....But how you make those events part of your life is under your control. You can get bitter...or you can learn and grow from it. (I O, p. 136)

Después, Vic actúa de la misma manera con Anita, la hija del líder del sindicato y novia del muchacho asesinado, por quien Vic se esforzó tanto para conocer la verdad sobre su muerte. Y cuando pone en aprietos a Janet la secretaria que pierde su trabajo por haberle ayudado a obtener información, Vic se ofrece para conseguirle empleo en Ajax, la compañía de seguros que siempre aparece en las novelas de Warshawski. Además, ayuda a la esposa embarazada, golpeada y abandonada de Deadlock: la toma de las manos y le prepara leche caliente, Vic se sirve un poco de ginebra pero no le ofrece hospedaje:

She wasn't the kind of stray I wanted to befriend- if I did it once, she'd cling to me forever. Instead, I told her to call the fire department if she went into labor suddenly and didn't know what to do about it-they'd send paramedics over to help her out. (Q pp. 167-168)

Warshawski puede reconocer una situación desesperada desde el primer momento; y si ella no acepta ser dependiente de nadie, tampoco le gusta que dependan de ella. A Vic no le gusta estar rodeada de gente que no puede valerse por sí misma; gente que no pueda ser su igual. Esa es la diferencia entre una buena samaritana y una feminista.

Por lo tanto, encontramos una gran variedad de sorprendentes personajes femeninos en los libros de Sara Paretsky. Por ejemplo, ella puede hablar acerca de un agente de negocios y enseguida asumimos que es un hombre, pero después, por supuesto, es una ella. Sal, el cantinero, resulta ser una "six-foot tall magnificent black woman" vestida informalmente con un "silver pantsuit" o con un "shiny blue evening gown" y que puede "break up a fight with just a word and a glance - no one messes with Sal. She could teach The Chicago police a thing or two about crowd control." (LO, p. 25) Vic frecuenta el bar de Sal y ése es el

único pago que no rehúsa hacer a tiempo, cada mes. Después de todo, Sal atiende personalmente a sus clientes habituales y Vic está orgullosa de ser una de las pocas privilegiadas.

Vic quiere a las mujeres pero no todas las mujeres son buenas en sus novelas. Algunas son muy egoístas; por ejemplo, su tía Rosa, la mamá de Agnes, la mamá de Jill y su "cuñada" Paige Carrington en Deadlock y otras son despreciables como la empleada de una tintorería en Killing Orders o una secretaria chismosa en Deadlock. Por otra parte, el tío Stefan es un "lovable rogue", (K O, p. 277) porque como Vic dice: un criminal simpático es mejor que una prostituta honesta. También es agradable Murray y sus otros amantes; además de algunos otros amigos. Y dentro de sus novelas también encontramos todavía a muchos hombres "importantes", sexistas a quienes Vic goza criticando.

Ahora bien, aunque Vic quiere a las mujeres, no es lesbiana. Por lo regular, cuando alguien dice: "No soy lesbiana", suena un poco a la defensiva o pretencioso o ambas cosas. Vic no es así. Vic sólo lo ve como un hecho. No condena la homosexualidad, la toma en su justa medida; como una situación natural en este mundo y está lista para defenderla. Esta situación la vemos claramente ejemplificada en Burn Marks: aquí Vic defiende a los homosexuales en contra de cualquiera que sea poco abierto y lleno de prejuicios. Ella ridiculiza a la gente que se escandaliza de tales asuntos y se burla de sus prejuicios sociales. Y Vic es así porque le tocó vivir entre el gran debate y la escisión que se vivieron en la década de los setenta acerca de la homosexualidad y la heterosexualidad; todo esto dentro del movimiento feminista.

Al ser feminista Vic se siente bien en lugares donde se discuten temas de tal tipo y por lo tanto, en el transcurso de las novelas, Sara

Paretsky maneja temas que tienen que ver con el movimiento feminista. En Indemnity Only Vic asiste a una reunión semanal de las "University Women United". El lugar es pequeño y solamente tiene consultoría médica para mujeres, autodefensa y grupos de discusión, pero Vic dice que es "better than nothing at all, which was what we'd had in my college days when even women radicals treated women's liberation as a dirty phrase." (p. 55) Su punto de vista es claro y sabemos de qué lado está. Poco después, durante la reunión, las mujeres se embarcan en una discusión acerca de la opresión a la mujer, arguyendo que esto va más allá de ser simplemente una reflexión acerca de las costumbres sociales actuales. Luego, discuten acerca del problema de los nombres. Vic explica que ella, por lo regular, solamente usa sus iniciales porque aunque es abogada, "found it was harder for male colleagues and opponents to patronize [her] if they didn't know [her] first name". (p. 177) Existe discriminación en el uso que se le da a los nombres y explica en Deadlock: a las mujeres se les habla por su nombre en las oficinas y a los hombres se les llama por su apellido, agregándole el "Mr."

Vic no solamente es una feminista, también tiene puntos de vista muy críticos acerca de la sociedad en los Estados Unidos en general. Frecuentemente ataca el problema del servicio médico: "the best medical care today costs no more than the cheapest nuclear submarine." (K O, p. 140) y todavía hay que pagar el estacionamiento del hospital:

Ben Gurion Hospital lay close to the Edens. ...It's always struck me as the ultimate insult to pay to park at the hospitals. (p. 182)

Vic ataca a la policía por su racismo, sexismo e ineficiencia. ¡Pero eso sí! mucho teatro cuando se trata de algún delito: "They double-

parked, lights flashing, and a group of kids gathered at the end of the street, staring. Police like to create public drama- no other need for all that show." (K O, p.103) También se refiere a la Iglesia Católica con algunos comentarios sarcásticos. Vic está en contra de que la Iglesia intervenga en la política local e internacional, además le molesta que la Iglesia esté exenta del pago de impuestos, también le disgusta que la Iglesia se oponga al aborto, critica a los cristianos que se comportan en forma anticristiana, además de las cantidades impresionantes de dinero que maneja el Vaticano. Tales ataques a la Iglesia , y en general, a cualquier Iglesia, son algo con lo que no nos habíamos encontrado en la novela negra.

Algo que es muy importante en las novelas de Sara Paretsky es que ni el más mínimo detalle queda sin analizar y todos estos elementos se suman para producir un efecto en la atmósfera general de feminismo. Recordemos cuando Vic le aconseja a Jill: "Oh, just marry someone who likes to cook and iron," (I O, p. 168) en lugar del hombre convencional rico que resolvería el problema de la limpieza con dinero, los tradicionales maridos protectores.

El uso del lenguaje también es un asunto que no se debe dejar a un lado. Por ejemplo, cuando un sacerdote le expresa su molestia, al decirle que no se está comportando como una muchacha católica y Vic le contesta: "Not me, Father Pelly. I'm not a girl and I'm not a Catholic..."(K O, p. 23), además le dice que no aguantará que se le diga ni "girl" ni "broad". Y también le dice a Ralph Devereux sin darle tiempo de pronunciar la terrible palabra: "If you call me a crazy broad I will shoot you in the back." (I O, p. 218)

Vic constantemente tiene que luchar para defender su derecho a ser detective. Siempre encuentra hostilidad por las características de su trabajo, pero también desconfianza. La gente no cree que en verdad ella pueda realizar la investigación. Es entonces cuando Vic le dice a Thayer, un cliente que se niega a contratarla porque no tiene un compañero detective:

I'm a woman, Mr Thayer, and I can look out for myself. If I couldn't, I wouldn't be in this kind of business. If things get heavy, I'll figure out a way to handle them, or go down trying. That's my problem, not yours. (L O, p. 9)

Varias veces se le cuestiona por lo mismo. En algunas ocasiones puede contestar de una manera muy inteligente, en otras de una forma más seria, como la arriba citada. Por ejemplo, Ralph Devereux, bromeando cuando ella le llama por teléfono le responde: "What's up, Miss Marple" (L O, p. 23) y además le dice que ella tiene de detective lo que él tiene de una bailarina de ballet, a lo que ella responde que le gustaría verlo de mallitas y con un "tutú". Y a la vez, ella misma puede tomar a broma su papel de mujer detective dura, hablando de su "life of non-stop thrills", cuando nada sucede y de su "female - ehismo" (L O p. 113) en los momentos en que habla con rudeza y muy especialmente de su arte en la detección al compararla con el arte en la cocina:

My theory of detection resembles Julia Child's approach to cooking: Grab a lot of ingredients from the shelves, put them in a pot and stir, and see what happens. (K O, p. 46)

Como mujer de los años ochenta, contemporánea de Jane Fonda, se preocupa mucho por su salud y especialmente por lo que come. Esto enmarca profundamente el lado positivo de su carácter, que se refiere a

su amor por la vida; contrario a sus colegas y antecesores masculinos quienes, muy frecuentemente, parecen ser suicidas en potencia y, además, se encuentran muy ocupados como para comer, la mayor parte del tiempo. Las mujeres escritoras de los años ochenta devuelven a la comida la importancia que tiene en la vida, siendo la vegetariana su preferida. Sara Paretsky enfatisa este punto con comida pesada:

'Pollo in gallantina for me'...'A stein and a plate of sauerbraten helped;'...'I ate heartily...a soup of cabbage, chicken, dumplings, and apple tart' (K O, pp. 267-269)

Y después, parece obsesionarse por su peso, a veces. Aunque, Vic también es adicta al jogging y corre cinco millas diarias, cuando puede, sólo así logra mantener su talla y además se siente satisfecha con el trueque:

I'm undisciplined in a way that makes it easier to exercise than to diet, and the running helps keep my weight down: It doesn't mean I love it, though, especially on mornings like this.

Si bien en un principio se nota la preocupación de Warshawski por comer en forma equilibrada, "Back in my apartment I turned the little oven on again and started cooking mushrooms and onions in some red wine." (B M, p. 25) Esto le es casi imposible debido a lo complicado de su trabajo y su comida consiste básicamente en alimentos "chatarra":

I bought a large Hershey bar with almonds at the Jewel and stopped at Wendy's for a taco salad. Not the ideal thing to eat in a moving car, I realized as I joined the traffic on the tollway, and the salad dribbled down the front of my shirt. If Mrs. Parciorrek was planning to sic German shepherds on me they'd know where I was by the chili. (K O, p. 230)

No obstante, Vic trata de excusarse y entonces inventa un lema para la familia Warshawski: "Never skip a meal" (K.O., p.83), además enfatiza la importancia que tiene para ella la delicia de comer sobre todo la comida que empiece con "p": "pizza,pasta" (D., p.101) explicando que es para aliviar un poco el estrés de su ocupación y lo agitado de la vida que lleva.

Vic no fuma ni es "a heavy drinker". Pero cuando se siente "...restless and on the edge [she pours herself] a healthy slug." (I.O., p. 192) Es verdad que es un poco aficionada al Black Label y que detesta el Chivas Regal y que aceptaría de buen grado una botella de vino en la comida, por supuesto, vino italiano, pero cuando verdaderamente bebe es cuando está muy triste. Y en esto es muy parecida a sus antecesores masculinos Marlowe y Archer. Por ejemplo, cuando muere Agnes, o cuando está muy preocupada por un caso, un vino como el Nuit St. Georges 1962, agregado a la fatiga la hace caer profundamente dormida (Deadlock, p. 29).

Características típicas de V. I. Warshawski las encontramos en media página de la novela Deadlock y citaré en amplitud:

I put on a pair of clean jeans and a T shirt and wandered out to the kitchen. A depressing sight - pans stacked around the sink, crumbs on the table, an old piece of aluminum foil, cheese congealed on the stove from a pasta primavera I'd made a few nights ago. I set about washing up - there are days when the mess hits you so squarely that you can't add to it.

The refrigerator didn't have much of interest in it. The wooden clock by the back door said nine - too late to go out for dinner, as tired as I was, so I settled for a bowl of canned pea soup and some toast.

Over another Scotch I watched the tail end of a depressing Cubs defeat in New York-their eighth in a row.

The New Tradition takes hold. I thought gloomily, and went to bed.

I woke up around six to another cold cloudy day. The first week in May and the weather was like November. I put on my long running pants and conscientiously did five miles around Belmont Harbor and back. I'd been using Boom Boom's death as an excuse for indolence and the run left me panting more than it should have.

I drank orange juice, showered, and had some fresh-ground coffee with a hard roll and cheese. It was seven-thirty.

Ropa, comida, bebida y trotar; aquí tenemos en resumidas cuentas la vida de V. I. Warshawski, a más de su trabajo detectivesco. Y ciertamente, este énfasis en la salud y el confort forman parte de una actitud positiva femenina con respecto a la vida.

Ahora bien, los temas que Sara Paretsky maneja son: escándalos financieros dentro del mundo de los negocios, o en la Iglesia Católica, acompañados por asesinatos, aunque éstos no constituyen el punto principal de interés en las novelas. Por lo tanto, lo más importante no es si los casos son realmente misteriosos o no. Tenemos suspenso, acción y mucho humor.

Vic es honesta y justa. Buena en su trabajo y muy temeraria. Una justiciera solitaria, a veces, pero fundamentalmente humana y comprensiva: una mujer, caballero andante con su brillante armadura.

Vic es una mujer muy objetiva, a la vez que llena de sensibilidad. Así lo vemos en sus investigaciones, "...call it my woman's intuition". (I Q, p. 15) La sensibilidad de Vic es otra característica muy importante del personaje. La investigadora ve en el rostro de las mujeres involucradas en la intriga presuntas culpables, intuye lo que piensan y

sienten, presente el disimulo, el engaño o la inocencia. Lo mismo sucede con la forma de vestir, de andar, con el tono de voz o con los cambios instantáneos de gesto.

V.I. vive llena de sensaciones imprecisas por lo que sucede, ha sucedido o sucederá de un momento a otro. Las intuiciones y los presentimientos la guían a lo largo del caso que investiga. Siempre con gran certidumbre. Es decir, la extrema emotividad de la naturaleza femenina entra en acción donde el hombre sólo trabaja con la razón. Y en esto Vic no es falsa, ni fantasiosa, sino veraz, sutilmente femenina. En este aspecto la narrativa de Paretsky crece: una mujer detective que descubre la realidad secreta en las apariencias que para otros, como por ejemplo, sus brillantes antecesores hombres, son cotidianas. E igual crece en la maestría con la que describe la acción de la protagonista paso a paso, los diálogos, además de las vívidas descripciones de los personajes.

Laura Shapiro escribe acerca de la heroína de Sara Paretsky: "For feminists and fans, V. I. Washawski is the best thing that's happened to reading in years".^{215/}

En resumen, lo que hace diferente a Sara Paretsky y a sus novelas es el aspecto feminista, además del cariz político. Esto es lo que la pone aparte con respecto a otros escritores de novela negra, hombres y mujeres, y lo que hace que sus novelas sean tan enriquecedoras y originales. Paretsky explica:

"I don't think in any way you ever avoid being political. Even if you just look at one of those slam-bang murder mysteries, it's political in the sense that people

^{215/} Laura Shapiro, *op. cit.*, p. 70.

are either buying into certain attitudes toward women or helping to bail out of those attitudes. But I don't want to be on a soapbox as a writer, because I think the quickest way to ^{216/}kill your fiction is to be writing sermons with it.

La mujer detective, además de ser competente, autónoma y racional como lo indica la tradición detectivesca de la novela negra, agregó a su actuación un cambio de sensibilidad del narrador y algunos rasgos que netamente pertenecen a lo femenino. Sara Paretsky pertenece a una nueva generación de escritoras de novela policiaca feminista.

^{216/} Ibid., pp. 69-70.

CONCLUSIONES

We all came out from under Hammett's black mask.
Ross Macdonald, On Crime Writing.

Este estudio ha analizado al detective de la corriente llamada novela negra o hard-boiled con respecto a su naturaleza (código de conducta), a sus orígenes y a su contexto social. En dicho análisis se ha identificado el contexto social que pudo haber producido a cada uno de estos personajes de ficción. En Los Estados Unidos y principalmente en California, durante los años veinte y treinta se originó un estilo de novela criminal que se caracterizó por la acción, la violencia, el sexo y el suspense, todo lo cual producía una respuesta física y hasta visceral en el lector. La acción se llevaba a cabo en las grandes ciudades, con su mezcla de clases sociales y económicas, con el crimen siempre presente; además del recelo, la desconfianza y un gran pesimismo hacia las autoridades. Setenta años después se siguen produciendo novelas del mismo tipo, aunque con las diferencias obvias que marcan el distinto contexto social y económico, las cuales expresan resentimiento hacia la policía y al sistema de justicia. Además, ahora las escritoras y por lo tanto, las mujeres detectives han incursionado en el género hard-boiled, mostrando algunas diferencias en el punto de vista y en la sensibilidad. Asimismo, sigue existiendo una gran desconfianza hacia las autoridades en general.

El detective norteamericano surgió a partir de la literatura popular, que se originó en las aventuras y las leyendas acerca de los pioneros. El héroe americano del oeste era un hombre muy dinámico, de gran carácter, determinación y básicamente bueno que empuñaba una

pistola, la cual representaba la confianza en sí mismo; además de ser el vehículo ideal para expresar el conocimiento de la situación de violencia local. El salvaje oeste fue suplantado después por las ciudades estadounidenses, donde las culturas se mezclaron y las barreras se superaron por medio de la adquisición de dinero. Durante la era de la Prohibición las organizaciones criminales y la policía se oponían una a la otra debido al contrabando de licor. La mentira se hizo parte de la vida diaria en las ciudades. Esta fue la circunstancia en la cual emergió el investigador duro de la novela negra.

Ahora bien, el/la detective como personaje principal de un esquema narrativo, ve y expone lo que está oculto para poder dar conclusiones o sintetizar hechos. Su investigación presta atención especial a las condiciones sociales que el escritor quiere enfatizar. El investigador es el guía que transporta al lector a escenarios que por lo regular no frecuentaría, tales como embarcaciones que funcionan como casas de juego, en donde se reúnen los gánsters para divertirse y/o para realizar negocios ilícitos e incluso el lugar donde se cometió un crimen. La propia interpretación que el/la detective da a su medio ambiente refleja el descontento que la gente común y corriente siente. Al héroe-detective se le permite un código ético variable (las reglas las determina la situación). Puede mentir y amenazar, y hasta puede llegar a matar, todo en nombre de la verdad. Así que aunque siempre está del lado de la justicia, sus acciones pueden ser extra-legales y a veces hasta llega a perder el respeto de sus lectores, como Sam Spade en The Maltese Falcon. Por eso, sus confrontaciones con la violencia y hostilidad lo fuerzan a desarrollar un código de conducta que le permita sobrevivir. Así pues, este personaje "duro" construye un sistema ético basado en su propio conocimiento del

mundo y no acepta como buena ninguna idea de conducta simplemente porque sea popular, ni tampoco busca imponer sus propias normas de acción a nadie más.

El trabajo del/la detective es restablecer y/o crear orden, al tratar de encontrar un tipo de justicia superior a aquella de la policía u otras autoridades ("a higher law"), las cuales se encuentran llenas de corrupción. El detective tiene que ser un individuo sencillo y disciplinado, a quien sea imposible tentar con dinero; tiene que combinar cualidades ordinarias y extraordinarias, que personificarán la dualidad de la naturaleza humana. El ser humano, animal racional, es capaz de sensibilidad y de brutalidad y la literatura popular de este tipo fue la ideal para experimentar con los extremos. El/la detective debe ser una persona común y corriente, quien al exponerse a la realidad se hace moral y dura.

En la vida real los detectives privados no son respetados porque viven de descubrir, discretamente, secretos muy bien guardados. No es una profesión muy atractiva. ¿Cómo, entonces, el detective duro de la novela negra fue elevado al estatus de héroe? Porque dicho detective es un símbolo: es el restaurador del orden. Sacrifica su vida personal en la búsqueda de la verdad. En cada investigación, el trayecto del héroe/heroína se encuentra lleno de pruebas, tentaciones (en el caso de los detectives hombres) y riesgos. Su código le indica que debe adherirse a sus ideales, los que a la vez le imprimen fuerza para regresar de su viaje y brindarle un servicio a la sociedad.

De California son los tres detectives de ficción que innovaron la literatura policiaca y la convirtieron en novela negra o hard-boiled. Dashiell Hammett creó a Sam Spade, Raymond Chandler a Philip

Marlowe y Ross Macdonald a Lew Archer. Los tres son detectives duros, aunque sensibles con las mujeres, capaces de sobrevivir en su mundo, físicamente fuertes y hábiles para la ironía y las respuestas rápidas.

Así pues, estos tres héroes-detectives son duros en la superficie, al mismo tiempo que sentimentales, siempre dispuestos a ayudar a quienes lo necesitan. Sin embargo, son diferentes entre sí, dado que expresan las distintas ideas de los escritores que los crearon: el pesimismo de Hammett, la romántica cruzada por un mundo mejor de Chandler y el deseo de ayudar a sus congéneres enseñándolos a conocerse mejor de Macdonald.

Sam Spade es un hombre bueno-malo, un personaje ambiguo, que ve la corrupción debajo de aquello que parece limpio y bueno en la sociedad que lo rodea. Trata de ser racional dentro de un universo irracional gobernado por el azar. Trata de actuar éticamente en un mundo en el que la ética es opcional. El trabajo para Sam Spade hace de su vida algo más ordenado y menos confuso y reafirma su estancia dentro de un mundo caótico y desordenado. Finalmente renuncia a sus sentimientos, para volver a la dureza que ha desarrollado para protegerse y se queda solo, dejando a un lado lo que siente.

Philip Marlowe evita muy cuidadosamente el trato interpersonal y las emociones. El dinero sólo le interesa si siente que realmente lo ha ganado. Cree que la gente puede salvarse y que es lo suficientemente valiosa como para que él se involucre en graves problemas, porque la gente sería buena si la sociedad se lo hubiera permitido. Marlowe se mantiene por encima de la corrupción al seguir siendo un miembro de la clase trabajadora, alejado completamente del dinero en exceso y de la deshonestidad que muchas veces lo produce. Marlowe vive en una

sociedad de pobres y ricos y encuentra que ambos pueden ser igualmente traicioneros y que la policía, cuya función es la de proteger al ciudadano, es corrupta y brutal.

Chandler, con un estilo impecable, laborioso y muy cuidado, avanza en la evolución del detective iniciada por Hammett. El lector conoce un poco más de la vida personal de Marlowe, con respecto a lo que vió y conoció del Continental Op , de Sam Spade y de Ned Beaumont. La característica principal de Marlowe es su soledad y aislamiento. El personaje evoluciona y se vuelve más complejo a lo largo de las novelas, porque se da cuenta de que le falta algo: amor. Pero para él las mujeres son demasiado peligrosas, ya que en todos sus relatos las mujeres son las asesinas y a veces también están locas.

Cawelti comenta acerca de la mujer traicionera y nos dice que es amiga o amante del detective, alguien muy cercano al solitario investigador ^{217/} Y es ella la que amenaza el honor de éste y no al contrario. Esta visión tan negativa de las mujeres se da cuando ellas se convierten en competidoras, social y económicamente, de los hombres que trabajan. Y así al haberse convertido ya no solamente en las amantes, víctimas o villanas, tanto en la vida diaria como en la ficción, las mujeres comenzaron a verse como posibles traidoras. Por eso, al menos en la ficción, las mujeres tuvieron la opción de ser sensuales y peligrosas. De tal manera que esta mujer multifacética tiene la oportunidad de estar cerca del héroe. ^{218/}

El detective de Chandler, Philip Marlowe, difiere del de Hammett desde un punto de vista interesante. Marlowe disfruta protegiendo a

^{217/} John G. Cawelti, *op. cit.*, p. 148.

^{218/} *Ibid.*, p. 159.

mujeres en apuros y aun comparte un poco de su sufrimiento. Spade, sin embargo, no posee las mismas necesidades de caballero andante sólo porque una mujer es atractiva y necesita ayuda. Ella debe poseer las mismas cualidades del tough guy, básicamente lealtad, para ganar su admiración. De acuerdo con la opinión de Hammett, lo cual se intuye a través de la lectura de sus narraciones, una mujer no es diferente de un hombre. La única diferencia la hacen sus valores éticos y morales.

Ahora bien, aunque Kenneth Millar / Ross Macdonald tiene una pequeña deuda con Dashiell Hammett, él inició su carrera como escritor de novela policiaca siendo imitador de Raymond Chandler (The Moving Target). Pero también desde sus primeras novelas tenemos evidencia del interés del autor por la psicología, interés que perdura durante toda la serie de Lew Archer.

Lew, el detective de Macdonald, es un hombre que explora pista tras pista, visita lugares elegantes, grandes edificios con oficinas fantásticas o pequeñas viviendas en barrios muy pobres. El investigador privado descubre la fuente del mal en el egoísmo que se manifiesta a través de la ambición en algunos de sus personajes: que siempre actúan bajo una apariencia limpia y honesta. Macdonald utiliza la ciudad y su alrededores como los lugares ideales para explorar las raíces del mal (y por lo tanto del crimen) desde un punto de vista social y psicológico.

Cawelti comenta que para sobrevivir en el ambiente de la ciudad el detective privado debe estar familiarizado con la forma de actuar de la mafia. No importa qué tan simple pueda parecer el crimen que se está investigando, éste puede ser la punta de un iceberg, en el que se encuentran sumergidos contrabandistas, asesinos y todo tipo de gánsters en complicidad con gente de negocios y políticos. (p. 148)

El detective en las novelas de Macdonald es más parecido a Philip Marlowe que a cualquiera de los personajes de Hammett. Archer y Marlowe gustan de ayudar a los demás, les gusta interesarse en sus clientes. Pero la diferencia básica entre Archer y Marlowe está en que mientras al segundo le gusta ayudar a la gente sin involucrarse demasiado en sus problemas, Lew quiere ayudarla a conocerse mejor a sí misma. Uno siente, por ejemplo, que si Archer hubiera encontrado a Terry Lennox (The Long Goodbye), no se hubiera conformado con sólo llevarlo a su casa y permitirle dormir allí, como lo hizo Marlowe. Archer toma el papel del psicoanalista; escucha mientras los otros hablan y difícilmente hubiera dejado ir a Lennox sin tratar de encontrar la causa de sus problemas. De la misma manera en que el analista indaga en la vida de su paciente para encontrar la causa del conflicto, Archer busca en la historia personal de sus clientes la clave para resolver el crimen o crímenes que se están investigando, a más de ayudarlos a conocerse mejor a sí mismos. Significativamente, en muchas de las novelas de Macdonald, particularmente The Galton Case (1959) y otras que aparecieron posteriormente, se abordan los problemas psicológicos de familias rotas o disfuncionales y los efectos de tales circunstancias en los miembros de estas familias, particularmente en los niños. Otro aspecto muy importante para Macdonald es el medio ambiente y la destrucción del mismo realizada por el hombre, preocupación que comparte con la detective feminista V.I. Warshawski. Archer también es un personaje solitario, como aquellos que lo preceden, aunque él difiere en el hecho de que su soledad se agrava debido a un divorcio, hecho que también comparte con su contraparte feminista V.I. Warshawski. Igualmente, es este interés tan profundo en la psicología lo que hace diferente a Lew

Archer del Continental Op, Sam Spade, Ned Beaumont, Philip Marlowe y V.I. Warshawski. Pero al hacer esto, Macdonald sacrifica gran parte de la vitalidad en del personaje, aquélla que habíamos encontrado en el detective de Hammett, y mucho del humor de las primeras novelas de Chandler, además de la gran simpatía que encontramos en todas las narraciones de Paretsky. Esto se debe a que Lew Archer no es realmente un psiquiatra, Macdonald lo fuerza para que así lo sea y, en efecto, Archer se involucra tanto en las vidas de aquellos con quienes trata que parece no tener vida propia. En forma muy significativa, es en este aspecto en el que es totalmente opuesto a la detective Vic, ya que aunque a ella le importan los seres que la rodean, se relaciona con ellos y trata de ayudarlos, no sacrifica su vida personal y emocional por ir en busca de la verdad y es así como ella misma lo expresa en Burn Marks: "Even detectives have private lives." (p. 100)

Por otra parte, Macdonald estaba en lo correcto cuando descubrió que el detective privado mantiene una relación muy especial con sus clientes: personas que se encuentran bajo una gran tensión nerviosa, que necesitan ayuda desesperadamente y por tal motivo se muestran ante él como no lo harían en circunstancias normales con nadie (excepto, tal vez, con sus terapeutas).

Por lo tanto, con la publicación en 1949 de la primera novela de la serie de Lew Archer, Ross Macdonald llevó a la novela negra un paso adelante dado que, como lo mencioné anteriormente, Archer actúa en forma muy parecida a la de sus antecesores, pero en él encontramos un interés social, psicológico y ecológico mucho más profundo por sus congéneres.

Ahora bien, podemos decir que el estudio de las novelas de Dashiell Hammett nos revela la experimentación con la que trabajaba al ir creciendo como escritor. Su visión filosófica y moral ya estaba perfectamente establecida al escribir Red Harvest (1928) y su código no cambió cuando escribió The Thin Man (1934). Lo que cambió y evolucionó fue la habilidad técnica para incorporar tales puntos de vista en la novela negra. Hammett exploró y desarrolló la tensión por medio de una técnica altamente desarrollada del narrador objetivo. Sam Spade, como detective de novela negra, ha sido copiado y adaptado por las generaciones subsecuentes. Lo más notable es que la importancia de Hammett como escritor va más allá de todo lo anterior. Transformó la novela detectivesca tradicional dándole a las ciudades de los Estados Unidos su propia historia y su forma única de contarla. Amplió los límites del género y por lo tanto dió una aportación muy significativa a la literatura norteamericana del siglo XX.

Y lo más importante es que introdujo todos estos puntos de vista y técnicas a un público masivo a través de un medio de gran entretenimiento. Estas personas no tenían que entender, ni siquiera darse cuenta de tales ideas para disfrutar de la literatura de Hammett. De este modo, Hammett combinó profundidad filosófica e innovaciones técnicas con gran entretenimiento.

Raymond Chandler escribió acerca de Marlowe hasta el final de su carrera como escritor. Cuando creó The Long Goodbye dijo: "[I] didn't care whether the mystery was fairly obvious, but I cared about the people, about this strange corrupt world we live in, and how any man who tried to be honest looks in the end either sentimental or plain

foolish."^{219/} Cuando Chandler muere deja sin terminar The Poodle Springs Story, en la que Marlowe, de la misma manera que Nick Charles, el héroe de Hammett en The Thin Man, se casa con una rica heredera.

Obviamente, en los cuatro escritores analizados hemos podido observar una gran evolución en muchos aspectos. En Hammett encontramos que su solitario héroe está básicamente interesado en su trabajo y en su propia sobrevivencia. El héroe de Chandler sigue siendo un solitario y aunque casado en la última e inconclusa novela, sigue estando solo. Asimismo, lo primordial para Marlowe es su autorrealización al ayudar a aquellos que se encuentran en problemas. Lew Archer, el héroe de Ross Macdonald se aísla y así lo prefiere. Trata de ayudar a quienes tienen problemas y busca adicionalmente el darles autoconocimiento, pero es incapaz, al igual que sus antecesores, de entregarse emocionalmente. V.I. Warshawski, la heroína feminista de Sara Paretsky, no se aparta, ni evita relacionarse con sus congéneres, al contrario sabe establecer relaciones afectivas y amorosas con los demás y los ayuda a encontrar la verdad, al mismo tiempo que restablece el orden y la justicia. Los cuatro escritores reflejan por medio de sus detectives un tema tan importante como el del ser humano tratando de sobrevivir en una sociedad inmersa en un mundo absurdo y corrupto.

Por eso, a partir del duro y sarcástico detective de Hammett, Sam Spade, Hammett cambió el curso de la ficción detectivesca mediante el énfasis en el personaje. Hammett dejó atrás el prototipo del hombre que toma decisiones racionales, que conserva su honor y que imparte justicia

^{219/} Dorothy Gardiner and Katherine Sorley Walker, Raymond Chandler Speaking, Boston, Houghton Mifflin Company, 1962, p. 233.

a quien se lo merece. Hammett nos hizo darnos cuenta del "falling beam" que amenaza a todos. En conclusión, él describe al mundo tal y como lo ve: absurdo, caótico, corrupto y básicamente regido por el azar. Chandler, al igual que Macdonald, para contar sus historias utiliza una voz homodiegética, llena de ansiedad, de un hombre soltero, de mediana edad en una profesión solitaria y amenazante.

Ahora bien, en las últimas dos décadas el detective americano se ha convertido, progresivamente, en un ser menos duro y menos aislado que sus predecesores de los años treinta y cuarenta (aquí se incluiría a Archer, de hecho). En tales circunstancias, surge la escritora feminista: Sara Paretsky quien refleja a los Estados Unidos después de los años setenta y ochenta. Su detective V.I. Warshawski es una detective feminista hard-boiled, quien de la misma manera que los detectives hombres, que son su contraparte, es pobre, dura, honesta y llena de un espíritu de combate en contra del mal del siglo XX: los fraudes financieros, los rompe huelgas, las injusticias en contra de las minorías, etc. Pero como mujer y feminista valora a la vida y a sus amigos, su independencia e individualidad, las relaciones equitativas y la solidaridad con las mujeres. Su trato con los hombres es difícil, el cual se agrava por su visión feminista de la vida. Vic es una heroína positiva, llena de humor y de amor, a más de ser muy vivaz e inteligente.

Vic al igual que sus famosos antecesores hombres, es muy objetiva, pero a la vez vive plena de sensibilidad. Así lo demuestran las narraciones de sus pesquisas. Para Paretsky la sociedad está compuesta por las clases marginadas y oprimidas por la sociedad, que en su mayoría viven en la miseria; por la clase media a la cual pertenece su heroína y la mayor parte de sus personajes; y por los ricos, que aparecen

con mucha frecuencia en sus narraciones. V.I. lucha contra los adinerados y poderosos, pero no en contra de todos ellos sino en contra de aquellos amorales y corruptos con los que se va encontrando a lo largo de sus investigaciones.

Paretsky avanza un paso hacia adelante en cuanto a la evolución del detective. El lector/a conoce todo de la vida personal de la investigadora, al contrario de lo que vió y conoció de sus brillantes antecesores, los detectives hombres de la novela negra o hard-boiled e incluso de las detectives mujeres de la novela policiaca tradicional, como Miss Marple, de quien no sabíamos casi nada, excepto que era una solterona rica. Ahora bien, la característica principal de V.I. Warshawski, como ya lo mencioné anteriormente, es que puede relacionarse afectivamente y establecer relaciones verdaderas y profundas, amorosas y de amistad. Al contrario de sus antecesores hombres tiene amigos y hace una vida social bastante activa, a pesar de su azarosa profesión. Así pues, la investigadora evoluciona y se vuelve más compleja a lo largo de sus investigaciones, a veces más consciente y preocupada por la falta de un compañero estable, pero siempre obsesionada por aspectos de tipo social, que de una u otra forma, muy frecuentemente, se encuentran ligados con asuntos de corte feminista. Para Vic el amor es importante y lo disfruta sin buscarlo compulsivamente. Siempre objetiva y con los pies bien puestos sobre la tierra, el dinero sólo le interesa desde el punto de vista práctico y trata de ganarlo honradamente. Paretsky condena a la sociedad que la rodea e introduce el tema de la Iglesia, criticándola duramente.

V.I. Warshawski, de la misma manera que Archer, el detective de Macdonald, explora pista tras pista e incluso sigue varias líneas de

investigación durante un mismo caso. También, al igual que Archer, viaja incesantemente en su auto, moviéndose de un lado a otro, desde los barrios más pobres de la ciudad hasta los suburbios más opulentos; incluso de la misma manera que Archer y Marlowe, rebasa los confines de la urbe para trasladarse al campo o a alguna otra metrópoli hasta que de alguna manera, a veces fortuita, a más de su tremenda agilidad mental, descubre la verdad.

Warshawski es la justiciera y vengadora de los oprimidos y de las minorías: los negros, los chicanos, los homosexuales, las lesbianas, los viejos, los adolescentes, las mujeres y los inmigrantes y está en lucha constante en contra de los corruptos y amorales, casi siempre poderosos. Comparte con Archer una característica muy importante: su divorcio, y también el hecho de que las parejas de ambos detectives eran muy demandantes. Y también a Vic, al igual que a Archer, le preocupan los jóvenes y los adolescentes y siempre trata de ayudarlos. Tal aspecto se encuentra claramente ejemplificado en Indemnity Only y en Killing Orders, aunque independientemente de estas dos novelas, en las cuales dicha preocupación se encuentra plasmada muy claramente, en todas sus narraciones se observa constantemente su interés por ayudar a los adolescentes. Asimismo, introduce el tema de otro tipo de marginados: los viejos, el cual se encuentra finamente explorado en su novela Burn Marks. En dicha narración se observa también que, al igual que Archer, Vic detesta a los adictos y a los alcohólicos, aunque de la misma manera que Marlowe y Archer, de una u otra forma siempre trata de ayudarlos.

Por lo tanto, podemos decir que esta mujer detective agresiva, luchadora incansable, incisiva y dinámica como contraparte y a diferencia de los hombres detectives, ha evolucionado y se ha convertido

en un ser más capaz de relacionarse con otros y en formas más significativas, más domésticas, más unida a sus seres queridos y amigos (que en muchas ocasiones cumplen la función de una familia), además de ser capaz de enamorarse. De tal modo que, a partir del "wild and unpredictable" detective de Hammett, Sam Spade, quien fue uno de los primeros ejemplos del género, el investigador americano se ha transformado y ahora nos hemos encontrado con mujeres detectives, sensibles pero a la vez valerosas, que no sienten temor de unirse emocionalmente con otros seres humanos.

Finalmente, y a modo de conclusión, me gustaría ofrecer un comentario de Joseph Hansen, escritor de novela negra:

I think the mystery's proper place is in the mainstream of English department programs. If Raymond Chandler's work cannot stand up as literature against, say, that of Wright Morris, then let comparisons and judgements be made in a classroom where both receive fair and thorough treatment...Scholarship in the detective novel has really only begun... The form has tremendous potential to widen and deepen our understanding of ourselves and our times, if only we take it seriously.^{220/}

De este modo la novela negra o hard-boiled ha pasado de ser testimonio de una época, a ser un testimonio crítico muchas veces, pero también testimonio integrado, en otras ocasiones, a una realidad que acepta, según la ideología del autor, pero que en cualquier caso es un testimonio angustioso de una angustiosa realidad.

^{220/} Robin W. Winks, (ed.) Colloquium on Crime, New York, Charles Scribner's Sons, 1986, pp. 125-126.

BIBLIOGRAFIA

- Abrahams, Etta "Where Have All The Values Gone? The Private Eye's Vision of America in the Novels of Raymond Chandler and Ross Macdonald", Armchair Detective, No. 9, 1975.
- Aisenberg, Nadja A Common Spring: Crime Novels and Classic, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1980.
- Allan Poe, Edgar Selected Writings, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, England, 1977.
- Babener, Liahna K. "Raymond Chandler's City of Lies." Los Angeles in Fiction: A Collection of Critical Essays, (ed.) David Fine, Albuquerque, University of New Mexico, 1984.
- Babener, Liahna K. "California Babylon: The World of Detective Fiction", Clues, Vol. 1, No. 2, 1980.
- Baker A. Robert y Nietzel T. Michael Private Eyes: One Hundred And One Knights, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1985.
- Barthes, Roland et. al., Análisis estructural del relato, México, Premia editora, S. A., 1982.
- Binyon, T. J. "Murder Will Out"; The Detective in Fiction, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Brown, Russel "Ross Macdonald as Canadian Mystery Writer", Seasoned Authors for a New Season: The Search for Standards in Popular Writing, (ed.) Louis Filler, Bowling Green, Ohio, University Popular Press, 1980.
- Brucoli, Mattew J. Ross Macdonald, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

- Cawelti, John G. Adventure Mystery and Romance, Formula Stories as Art and Popular Culture, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.
- Chandler, Raymond The Big Sleep, Harmondsworth, Penguin Books, 1953.
- Chandler, Raymond The Big Sleep, New York, Vintage, 1988.
- Chandler, Raymond Farewell, My Lovely, Harmondsworth, Penguin Books, 1959.
- Chandler, Raymond Farewell, My Lovely, New York, Vintage, 1988.
- Chandler, Raymond The High Window, New York, Pocket Books, Inc., 1942.
- Chandler, Raymond The Lady in the Lake, New York, Vintage, 1988.
- Chandler, Raymond The Lady in the Lake, Harmondsworth, Penguin Books, 1961.
- Chandler, Raymond The Little Sister, London, Hamish Hamilton, 1949.
- Chandler, Raymond The Little Sister, New York, Vintage, 1988.
- Chandler, Raymond The Long Good-Bye, Harmondsworth, Penguin Books, 1953.
- Chandler, Raymond The Long Goodbye, New York, Vintage, 1988.
- Chandler, Raymond Playblack, New York, Vintage, 1988.
- Chandler, Raymond and Parker, Robert B. Poodle Springs, New York, G. P. Putnam's Sons, 1989.
- Chandler, Raymond "Red Wind", Anthology of American Literature, (ed.) George McMichael, et. al. Vol. 2, New York, Macmillan, 1985.
- Chandler, Raymond Selected Letters of Raymond Chandler, (ed.) Frank MacShane, New York, Columbia University Press, 1981.

- Chandler, Raymond The Simple Art of Murder, New York, Ballantine Books, 1977.
- Chandler, Raymond The Simple Art of Murder, New York, Vintage, 1988.
- Chandler Raymond "The Simple Art of Murder", Pearls are a Nuisance, London, Penguin, 1964.
- Chandler, Raymond "The Simple Art of Murder", The Simple Art of Murder, New York, Houghton Mifflin, 1950.
- Christie, Agatha An Autobiography, New York, Ballantine Books, 1977.
- Christie, Agatha Obras Completas, Barcelona, Orbis, S. A. 1983.
- Dooley, Dennis Dashiell Hammett, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1984.
- Doyle, Conan Obras Maestras, Barcelona, Orbis, S. A. 1983.
- Edenbaum, Robert I. "The Poetics of the Private Eye: The Novels of Dashiell Hammett", Though Guy Writers of the Thirties, (ed.) David Madden, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968.
- Finch, G. A. "From Spade to Marlowe", Armchair Detective, No. 4, 1970.
- Flint, R. W. "A Cato of the Cruelties", Partisan Review 14, 1947.
- Fontana, Ernest "Chivalry and Modernity in Raymond Chandler's The Big Sleep", Western American Literature 19, 1984.
- Geherin, David "Archer in Hollywood: The Barbarous Coast of Ross Macdonald", Armchair Detective, No. 9, 1975.
- Geherin, David Sons of Sam Spade, New York, Frederick Ungar, Publishing Company, 1980.

- Goulart, Ron Cheap Thrills: An Informal History of the Pulp Magazines, New York, Arlington, 1972.
- Genette, Gérard Narrative Discourse, New York, Cornell University Press, 1980.
- Giardinelli, Mempo El género negro, Col. Molinos de Viento 28, México, U.A.M., 1984.
- Grafton, Sue "A" is for Alibi, Boston, Massachusetts, G. K. Hall and Co., 1991.
- Grafton, Sue "E" is for Evidence, New York, Bantam Books, 1988.
- Grafton, Sue "H" is for Homicide, New York, Fawcett Crest, 1992.
- Gregory, Sinda Private Investigations: The Novels of Dashiell Hammett, Carbondale, Southern University Press, 1985.
- Grella, George "The Hard-Boiled Detective Novel." Detective Fiction: A Collection of Critical Essays, (ed.) Robin W. Winks, Woodstock, Foul Play Press, 1988.
- Gubern, Roman, et. al. La novela criminal, 2a. ed. Cuadernos Infimos No. 10, Barcelona, Tusquets, 1982.
- Hammett, Dashiell The Continental Op., New York, Random House Inc., 1974.
- Hammett, Dashiell The Glass Key, New York, Vintage Books, 1931.
- Hammett, Dashiell The Glass Key, New York, Vintage Books, 1972.
- Hammett, Dashiell The Maltese Falcon, New York, Vintage Books, 1972.
- Hammett, Dashiell Red Harvest, London, Pan Books Ltd., 1975.

- Hamilton, Cynthia Western and Hard-Boiled Detective Novels, Iowa, Iowa University Press, 1987.
- Holman, Hugh A Handbook to Literature, 3rd. (ed.) Indianapolis, Bobbs-Merril, 1972.
- Hoveyda, Fereydoun Historia de la novela policiaca, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- James, P. D. The Children of Men, Warner Books, New York, 1992.
- Jameson, Frederic "On Raymond Chandler", The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory, (eds.) Glenn W. Most and William W. Stowe, San Diego, Harcourt, 1983.
- Kessler-Harris Alice Out to Work, New York, Prentice-Hall, 1982.
- Knight, Stephen Form and Ideology in Crime Fiction, London, Macmillan, 1980.
- Landrum, Larry "Detective and Mystery Novels", Handbook of Popular Culture, Vol. 1, (ed.) Thomas Inge, Westport, Greenwood Press, 1978.
- Macdonald, Ross Sleeping Beauty, New York, Bantam Books, 1974.
- Macdonald, Ross The Barbarous Coast, Great Britain, Fontana/Collins, 1972.
- Macdonald, Ross The Barbarous Coast, New York, Bantam Books, 1957.
- Macdonald, Ross Black Money, New York, Bantam Books, 1974.
- Macdonald, Ross The Blue Hammer, New York, Bantam Books, 1977.
- Macdonald, Ross The Doomsters, Great Britain, Fontana/Collins, 1971.
- Macdonald, Ross The Galton Case, New York, Bantam Books, 1959.

- Macdonald, Ross The Goodbye Look, New York, Bantam Books, 1970.
- Macdonald, Ross The Underground Man, New York, Bantam Books, 1972.
- Macdonald, Ross The Instant Enemy, New York, Bantam Books, 1969.
- Macdonald, Ross Interview, Dimensions of Detective Fiction, with Sam Grogg, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1977.
- Macdonald, Ross The Moving Target, New York, Bantam Books, 1970.
- Macdonald, Ross On Crime Writing, Santa Barbara, California, Capra Press, 1973.
- Macdonald, Ross Self - Portrait, Santa Barbara, Capra Press, 1981.
- Macdonald, Ross The Way Some People Die, New York, Bantam Books, 1971.
- Macdonald, Ross The Zebra-Striped Hearse, New York, Bantam Books, 1974.
- MacShane, Frank The Life of Raymond Chandler, New York, Dutton, 1976.
- Mandel, Ernest Crimen delicioso, traducción de Pura López Colomé, Textos de Ciencias Sociales, Coordinación de Difusión Cultural, México, U.N.A.M., 1986.
- Mira, Juan José Biografía de la novela policiaca, Barcelona, AHR, 1982.
- Monsiváis, Carlos "Ustedes que jamás han sido asesinados", Revista de la Universidad de México, Vol. 27, No. 7, 1973.
- Morgan, Susan "Female Dick", (interview), Interview, Vol. 20, May, 1990.
- Narceyac, Thomas La novela policiaca, traducción de Basilia Papastamatin, Buenos Aires, Paidós, 1972.

- Narceyac, Thomas Una máquina de leer: La novela policiaca, traducción de Jorge Ferreiro, México, F.C.E., 1986.
- Naremore, James "Dashiell Hammett and the Poetics of Hard-Boiled Detection", Art in Crime Writing: Essays on Detective Fiction, (ed.) Bernard Benstock, New York, St. Martin's Press, 1983.
- Nolan, William Dashiell Hammett, Santa Barbara, California, McNally & Loftin, 1969.
- Palmer, Jerry Thrillers, traducción de Mariluz Caso, col. Popular, no. 231, México, F.C.E., 1983.
- Paretsky, Sara Deadlock, New York, Ballantine Books, 1984.
- Paretsky, Sara Deadlock, London, Penguin, 1984.
- Paretsky, Sara Indemnity Only, London, Penguin, 1982.
- Paretsky, Sara Killing Orders, New York, Ballantine Books, 1985.
- Paretsky, Sara Killing Orders, London, Penguin, 1985.
- Parker, Robert B. The Violent Hero, Boston, Boston University Press, 1971.
- Pry, Elmer "Lew Archer's 'Moral Landscape'", Dimensions of Detective Fiction, (eds.), Larry N. Landrum, Pat Browne and Ray B. Browne, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1976.
- Rothman, Sheila Women's Proper Place, Boston, Boston University Press, 1980.
- Ruchlmann, William Saint With a Gun: The Unlawful American Private Eye, New York, New York University Press, 1974.
- Sayers, Dorothy Detective Fiction: A Collection of Critical Essays, (ed.) Robin M. Winks, Woodstock, Foul Play Press, 1988.

- Schopen, Bernard "From Puzzles to People: The Development of The American Detective Novel", *Studies in American Fiction* 7, 1979.
- Schopen, Bernard Ross Macdonald, Boston, Twayne, 1990.
- Seymour Smith, Martin Who's Who in Twentieth Century Literature, New York, McGraw Hill, 1977.
- Shapiro, Laura "Sara Paretsky (Ms Magazine Woman of the year)", *Ms Magazine*, Vol. 16, Núm. 7, 1988.
- Skenazy, Paul The New Wild West: The Urban Mysteries of Dashiell Hammett and Raymond Chandler, Boise, Idaho, Boise State University Press, Western Series, 1982.
- Snodgrass, Richard "Down These Streets, I Mean, A Man Must Go", *South Dakota Review*, No. 24, 1986.
- Speir, Jerry Los Angeles in History: A Collection of Original Essays, Ed. David Fine, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1984.
- Speir, Jerry Raymond Chandler, New York, Ungar, 1981.
- Speir, Jerry Ross Macdonald, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1978.
- Spender, Natasha "His Own Long Goodbye", *The World of Raymond Chandler*, (ed.) Miriam Gross, New York, A & W, 1977.
- Sturak, Thomas Mystery and Detection Annual, (ed.) Donald Adams, Beverly Hills, California, Donald Adams, 1972.
- Symons, Julian Bloody Murder, London, Penguin, 1972.
- Symons, Julian Historia del relato policial, Barcelona, Bruguera, 1982.
- Symons, Julian Historia del relato policial, Madrid, Bruguera, 1982.

- Symons, Julian Mortal Consequences, New York, Schocken Books, 1973.
- Tate, J. O. "The Longest Goodbye: Raymond Chandler and the Poetry of Alcohol" Armchair Detective, Vol. 18, No. 4, 1985.
- Thompson, Josiah Gumshoe: Reflections in a Private Eye, Boston, Little Brown and Company, 1988.
- Warner, Nicholas "City of Illusions: The Role of Hollywood, in California Detective Fiction", Armchair Detective, Vol. 16, No. 1, 1983.
- White, Jean "Going for the Freudian Vein", "Book World", Washington Post, May 20, 1973.
- Winks, Robin W. Ed. Colloquium on Crime, New York, Charles Scribner's Sons, 1986.
- Wolfe, Peter Beams Falling: The Art of Dashiell Hammett, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1980.
- Wolfe, Peter Dreamers Who Live Their Dreams: The World of Ross Macdonald's Novels, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1980.
- Wolfe, Peter Something More Than Night: The Case of Raymond Chandler, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1985.