

DASHIELL HAMMETT



*ELECTRIZANTES RESEÑAS!!!
EMOCIONANTES ARTÍCULOS!!!*

1007
factor crítico
revista de cultura

Este número está dedicado
a la memoria de
Samuel Dashiell Hammett.
Escritor.

(1894-1951)



Editor: Miguel Carreira

Ciudad: Madrid, España

Abril, 2012

Equipo editorial: Jorge de Barnola, Roberto Bartual, Miguel Carreira, Miguel Ángel Mala, David Sánchez.

Han colaborado en este número: Jorge de Barnola, Roberto Bartual, Miguel Carreira, David García, Frédéric Kaplan, Miguel Ángel Mala, Paz Olivares, David Sánchez y Stefano Scalich

Contenido

Tensión crítica: Dashiell Hammett	5
Malas Pulgas: La novela negra o la dejación de funciones del escritor	12
Hammett en Hollywood	15
Dashiell Hammett: Redactor publicitario	41
Claves del origen de la novela policial	75
Sólo te ahorcan una vez, de Dashiell Hammett	101
Dando tumbos	112
Crónica de un desengaño	121
La persistencia del género	141
La ética del presente	145
Panorama digital: Cómo los libros se convertirán en máquinas	186

Dashiell Hammett

Miguel Carreira



Como este es el primer número de Factor Crítico parece conveniente empezar por un saludo que valga, a la vez, como justificación. Como vivimos en un mundo saturado de información no está de más justificar, tanto para nosotros mismos como para los demás, la aparición de una nueva publicación en medio de un incendio de opiniones, páginas, revistas, blogs, etc... que crece cada día, quizás no siempre con el orden o el valor que a todos nos gustaría.

Hay dos justificaciones para que estemos hoy aquí, una de corto alcance y otra algo más ambiciosa, al menos en lo temporal. Empezaremos por aquella, porque no necesita demasiado espacio y porque es muy simple: Samuel Dashiell Hammett.

A corto plazo, este número de Hammett con el que saludamos la llegada de Factor Crítico nos parece que justifica de por sí el trabajo que implica poner en marcha una nueva cabecera, porque con él colaboramos a la hora de rendir un homenaje a una de las figuras más destacables de la literatura del S XX. Samuel

Dashiell Hammett fue un escritor del que, como escribió Chandler, importa sobre todo su capacidad de escribir páginas memorables. Eso es lo que cuenta de Hammett, lo que quedará para siempre: sus libros, los diálogos brillantes y ásperos entre tipos que no duermen, ni comen, salvo circunstancias excepcionales, la invención de un nuevo tipo de novela.

Los libros se defienden solos, no necesitan de nuestra ayuda. Aquí lo que haremos será añadir nuestro aporte en su difusión y en su defensa. La crítica intenta acercarse al objeto, pero siempre lo hace desde una posición de inferioridad, hablando de todo aquello que nunca llegará a ser tan importante como la propia obra, pero puede ayudar a entenderla, a reivindicarla, a leerla de formas distintas y hasta a descolgarse en un discurso propio que, con un pie en el sólido continente del elemento a tratar (sea un libro, una película o una fotografía), se asome a la libertad de un texto independiente.

Dashiell Hammett murió en 1961. En el año 2011 se cumplieron cincuenta años de su muerte. Sin embar-

go, el aniversario de su fallecimiento no sirvió para reivindicar su figura ni para acercarse de nuevo a sus libros. No tenemos noticia de ningún esfuerzo crítico sobre la obra de Hammett en lengua castellana como el que ponemos aquí a disposición del público. Por eso Factor Crítico queda justificado, al menos para nosotros y esperamos que también para el público, como el homenaje justo a un escritor que no solo puso la primera piedra -quizás también la más importante- del género más representativo del S XX, sino que, a lo largo de su vida, mantuvo una actitud íntegra que resulta reconfortante.

Cualquiera que se haya asomado a la historia de la literatura sabrá que los grandes escritores no tienen por qué ser ejemplos morales válidos, es más, a menudo sucede justo lo contrario. No vamos a trazar aquí una hagiografía de Hammett. No tendría sentido, ni sería coherente con lo que nos interesa del discurso crítico. Pero supone una alegría -que no tiene nada que ver con lo literario, y seguramente sea mucho más importante que eso- escribir sobre quien, con todas sus sombras, supuso un modelo de rectitud

y fidelidad a sus propias creencias. Hammett creía en la igualdad de los hombres, y luchó por los derechos civiles y la igualdad racial. Creía posible una sociedad más igualitaria, y eso lo llevó a militar en el partido comunista y a entregar su dinero a una causa, incluso cuando, en la época de la caza de brujas, su coherencia lo arrastró a una guerra que sabía que no podía ganar. Hammett participó en dos Guerras Mundiales por convicción; entró y salió de la cárcel por convicción y escribió con la convicción de quien no solo cree en las causas que cree justas, sino que ha luchado por ellas.

Entonces, es por esto, por el hombre y por el literato, que es justo recordar a Samuel Dashiell Hammett, y es por esto que haber podido escribir este número que lo recuerda nos parece, de por sí, una justificación para la existencia de Factor crítico.

Pero hay otra razón, una razón, digamos, de alcance más largo, aunque tal vez no sea la expresión adecuada. Se trata de una razón que quiere justificar la revista más allá de uno, dos, tres números, la justifi-

cación transversal. A la postre, el esqueleto que soporta nuestra nueva existencia. Creemos que hay una forma de hacer crítica que no está siendo suficientemente explotada. Una forma de hacer crítica que anticipábamos antes, pero que ahora vamos a intentar definir más claramente, aunque a veces tengamos que caer en la definición por negación, porque esa forma de crítica es, y quién sabe por cuánto tiempo seguirá siéndolo, un horizonte que no presumiremos de haber alcanzado, pero que sí presumimos de perseguirlo y de creerlo necesario.

Hay una forma de crítica que no se enreda en los vicios académicos y no intenta transformar la crítica en un juego de correspondencias que ajuste los textos a formas preconcebidas y ajenas. Leer un texto no implica resolver una ecuación cuyo resultado se conoce de antemano y criticar un texto no supone desplegar un catálogo de recursos, más o menos ingeniosos, para desvelar el valor de las incógnitas de esa ecuación. La crítica no debe ser ajena al texto, y tampoco su remedo.

Si la crítica olvida al texto, no es crítica, si no es capaz de desprenderse de él, tampoco lo es. Hay una crítica que no es un mero resumen de libros ni una recopilación de datos o anécdotas sobre el autor. Hay una crítica que no es servil. Que desconfía de aquella opinión de Lázaro de Tormes de que en todos los libros hay algo bueno. Hay una crítica que no es política, que no se utiliza como peana para las opiniones propias, pero que tampoco renuncia del todo a serlo, que no se esconde de la responsabilidad que debería haber en cada palabra escrita.

Hay una crítica que no se puede definir con exactitud, porque definir es limitar y, entre sus atributos esenciales, se cuenta el de la exploración de sus propios límites. El día que el dibujo de esos límites esté acabado la crítica no tendrá sentido, pero tampoco el dibujo que ha alcanzado, que no será el de su propio rostro, sino el del objeto que la ocasiona. El camino a esa crítica es lo que pretendemos, es lo que nos justifica y es a donde viajamos desde este mismo momento.

Para conseguir este objetivo Factor Crítico se organiza según el esquema que creemos más adecuado. Factor Crítico es un proyecto doble. Por una parte es una publicación bimensual que estará dedicada de forma mayoritaria -aunque no absoluta– a un tema concreto. Por otra parte es una página web, en la que se tratan, de forma más ágil aquello que nos parece más relevante de la actualidad cultural en cada momento.

Para terminar, queremos agradecer al lector que haya llegado hasta aquí e invitarlo a acompañarnos. Para nosotros es un privilegio poder estar dedicados a este proyecto y saludar su nacimiento de la mano de Samuel Dashiell Hammett. Escritor y padre de la novela negra.

Bienvenidos.

La novela negra o la dejación de funciones del es- critor

El amante de la cafeína



No tengo nada en contra de la novela negra. Lo único que a veces me molesta es la defensa a ultranza de su solidez. Parece que no se pueda hablar mal de la novela negra. Bueno, sí. Amparándonos en una mezcla de esnobismo y elitismo cultural puede que estemos autorizados a criticar a Stieg Larsson o a todo ese tropel escandinavo. Son más o menos contemporáneos y están de moda: no pueden ser cultura.

Pero a mí hoy no me interesa reprobar a éstos (quizá otro día, cuando los haya leído). Lo que considero que hay que hacer es desmontar la mitología que acompaña a los supuestamente grandes del asunto, los llamados clásicos. De Dashiell Hammett a Raymond Chandler, de Jim Thompson a James Ellroy o Patricia Highsmith, y me vale también el dichoso Camilleri. No son para tanto. Las descripciones suelen ser, en el mejor de los casos, correctas y hay cierto abuso del diálogo. Botellas vacías junto a camas desechas y despaños que huelen a humo. Lo que ocurre con la novela negra es que es demasiado fácil. Como toda manifestación de un género, la receta está servida: dosis de

Hipótesis de lectura: los diálogos de la novela negra tienen mucho de comedia de situación. Así nos va.

Lo diré de un modo más simple: la novela negra es un género adolescente, próximo a la literatura infantil.

sexo, violencia y misoginia. Coqueteos con lo bajo de la condición humana y el sempiterno diagnóstico que habla de la fatalidad que preside el funcionamiento del mundo. Esos son sus mimbres. Pero es que esos llevan siendo los materiales de los que se ha nutrido la literatura desde su origen. La gracia consiste en ir más allá. He aquí la pobreza: la novela negra renuncia a ir más allá. Plantea situaciones muy cinematográficas pero absolutamente inverosímiles, frases cortantes que buscan más ser citadas que formar parte de algo parecido a una conversación. Hipótesis de lectura: los diálogos de la novela negra tienen mucho de comedia de situación. Así nos va.

Lo diré de un modo más simple: la novela negra es un género adolescente, próximo a la literatura infantil. Como AC/DC en la música, vamos. No hay problema, muchos empezamos en esto del rock and roll con AC/DC. Pero se trata de eso, de un comienzo, de un punto desde el que empezar y del que alejarse. Porque si no todo acaba siendo un poco patético.

Lo difícil de novelar es lo cotidiano, lo que hay detrás de trabajar de nueve a siete, coger el metro y sumer-

Hablar de héroes es hacer literatura para niños (casi no debería ser necesario señalar que el anti-héroe, una de las máscaras más frecuentes del protagonista del género que nos ocupa, es también una de las figuras del héroe).

girise en esa procesión de almas fúnebres, sacar adelante días sin gloria, sobrevivir a la absoluta falta de genio y tener un superior manifiestamente más tonto que tú. Ahí es donde reside el mérito. Hablar de héroes es hacer literatura para niños (casi no debería ser necesario señalar que el anti-héroe, una de las máscaras más frecuentes del protagonista del género que nos ocupa, es también una de las figuras del héroe). Ojo, que tiene que haber de todo. Pero llamemos a las cosas por su nombre. Apostar por esta literatura de evasión, de fórmula rígida y cuyas vivencias jamás serán las de los lectores se parece mucho a escribir —o consumir— libros de caballerías. Y eso tiene sus peligros: lastra la memoria, enturbia el entendimiento y confunde la voluntad. El Quijote, ya saben. (Otro día habría que hablar también de Cervantes y de por qué demonios su obra magna debería haberse quedado en ciento cincuenta páginas.)

Hammett en Hollywood

Roberto Bartual

Jason Robards interpretando a Dashiell Hammett



Se podría decir que el cine se ha portado especialmente bien con Dashiell Hammett, o por lo menos mucho mejor que con contemporáneos suyos como Ernest Hemingway o William Faulkner, cuyos nombres eran considerados por los productores de su momento como una garantía de prestigio literario muy superior a la que ofrecía el escritor de Baltimore. Las excepcionales *El halcón maltés* y *El hombre delgado* podrían haber bastado para dejar a Hammett satisfecho; aunque tampoco le hubiera molestado saber que, bastantes años más tarde, los hermanos Coen firmarían otra de las obras cumbres del cine negro, *Miller's Crossing*, utilizando elementos de dos de sus novelas; o que su primera obra, *Cosecha roja*, sería la fuente de inspiración de dos tótems del western y del cine de samuráis: *La muerte tenía un precio* y *Yojimbo*.

Pero tal vez la mejor manera de empezar este recorrido por el legado cinematográfico de Hammett sea abordar directamente su novela más conocida, *El halcón maltés*, cuya tremenda popularidad le valió ser adaptada nada menos que dos veces antes de que John Huston filmara su versión definitiva en 1941. La

segunda versión, filmada en 1935, recibió el título de *Satan Met a Lady* en un intento de colarle de matute al espectador otra vez la misma historia. Su co-protagonista, Bette Davis, la calificó como “el mayor bodrio que he hecho en mi vida”. El primer *Halcón maltés* fue dirigido por Roy de Ruth en 1931 poco después de publicarse la novela, y aunque su calidad es mucho mayor que la de la segunda versión, al ser vista hoy en día, provoca un considerable efecto de extrañeza, tal vez porque es inevitable comparar la manera de entender los personajes que tiene De Ruth con la de Huston.

Sam Spade es el detective *hardboiled* por excelencia, lo que se dice un tipo duro; sin embargo, en esta primera versión, al Spade que interpreta Ricardo Cortez, le faltan unos cuantos de esos hervores que dan nombre al género literario que institucionalizó Hammett. Cortez parece poco más que un maniquí con una perpetua y luciferina sonrisa grapada a la cara, una manera de advertir al espectador en contra de su moral, una moral de cuya ambigüedad Bogart supo hacer dudar a sus contemporáneos con signos mucho

más sutiles como ese pasarse el dedo por los labios o por su manera de fumar un cigarrillo. No hay que reprochárselo demasiado a De Ruth: eran los comienzos del cine sonoro y algunos de los gestos estandarizados del cine mudo aún sobrevivían en la pantalla aunque hubieran dejado de ser necesarios. Quizá hoy el único interés que conserva el *Halcón* del 31 son sus inocentes picardías eróticas. Al ser anterior al código Hays, De Ruth se pudo permitir en este sentido una libertad típica de las portadas de las revistas *pulp* donde Hammett publicaba sus relatos. Mientras que la Bridig O'Shaugnessy de Huston extrae un fajo de dólares del bolsillo de una recatadísima bata, en la versión de De Ruth, Brigid no tiene reparos en levantarse la falda para mostrarnos cómo guarda sus billetes prendidos bajo la liga.

Resulta un ejercicio provechoso comparar la película de Huston con esta primera versión pues se pueden extraer lecciones interesantes sobre el buen hacer cinematográfico. El primer *Halcón* resulta a ratos exasperante por esa tendencia a lo teatral que tenían muchas de las primeras películas del sonoro; no sólo

Ricardo Cortez (arriba) y Humphrey Bogart (debajo), dos estilos diametralmente opuestos



porque la mayoría de sus encuadres sean frontales y simétricos (es decir, el encuadre de visión típico de un espectador centrado en el patio de butacas), sino también porque De Ruth no se molesta en cortar esos tiempos muertos inútiles que en teatro son siempre inevitables. Sam Spade llama por teléfono a su secretaria, vemos cómo ésta cuelga el auricular y se levanta de su silla, se dirige hacia el despacho de Sam, llama a la puerta, éste le dice que entre, ella entra, camina parsimoniosamente hacia el escritorio de Spade y le pregunta qué se le ofrece. Quizá todo esto tenga sentido en una película de Antonioni, pero no en una de Hammett. Huston lo supo comprender a la perfección y en su *Halcón maltés* va al grano desde la primera línea de diálogo. Un plano del Golden Gate y otros de la ciudad de San Francisco sitúan rápidamente la acción, una ventana con el rótulo "Spade y Archer, Detectives" nos colocan en el género apropiado, la imagen de Humphrey Bogart liándose un cigarrillo presenta al personaje principal, y cuando oímos el sonido de una puerta que se abre y escuchamos a Bogart decir: "¿Qué hay nena?", no nos queda duda de que va a hacer sufrir a más de una mujer a lo largo

Aunque a primera vista pueda pasar desapercibido, las novelas de Hammett están llenas de sentido del humor, aunque éste sea sumario como una sentencia y casi siempre subterráneo

de toda la película. A Huston le han bastado cuatro o cinco planos para reducir el metraje de la escena descrita anteriormente, presentar a los dos personajes que dan comienzo al relato, e incluso se las ha ingeniado para hacer una breve descripción del carácter de Spade. En este sentido, *El halcón maltés* es sin duda la adaptación más fiel al estilo de Hammett, un autor que no escribía ni una sola línea que no contuviera información útil.

Si hay algo que caracteriza a los protagonistas del escritor de Baltimore es que saben cómo ocultarle al lector sus pensamientos (y no digamos ya sus sentimientos). Y nadie mejor que Bogart en eso de esconder lo que le ronda a uno por la cabeza. Su único problema era que tenía el formidable talento de interpretar a un único personaje: a sí mismo, lo cual marcó para siempre la percepción que tenemos no sólo del héroe hammetiano, sino también la del propio Hammett. En la magnífica *Julia* de Fred Zinnermann, adaptación de una falsa auto-biografía de Lillian Hellman, la compañera de Hammett, es fácil identificar algunos bogarismos en la interpretación que Jason Robards



hace del escritor: su manera de apoyarse en una faro-
la, de fumar un cigarrillo e incluso su lacónica forma
de criticar el libreto que acaba de escribir su amante
Hellmann, recuerdan poderosamente las maneras del
protagonista de *El halcón maltés*. Y sin embargo la in-
fluencia de Bogart sobre Hammett dista mucho de ser
perjudicial porque, si algo supieron entender el actor
protagonista y el director de *El halcón maltés*, fue su
sentido del humor, totalmente ausente de ese fiasco
cinematográfico que fue el *Hammett* de Wim Wenders.

Aunque a primera vista pueda pasar desapercibido,
las novelas de Hammett están llenas de sentido del
humor, aunque éste sea sumario como una sentencia
y casi siempre subterráneo. Tiene que ver con lo que
los anglosajones llaman *tongue-in-cheek*, reírse con la
boca cerrada y la lengua apretada contra el carrillo.
Es el sentido del humor del que sabe que es gracioso
pero finge no serlo, no exento de una cierta chulería
y de un elegante desdén por la existencia y que ha-
cía que los protagonistas de Hammett se levantaran
“a abrir la puerta sólo por mover las piernas”, conso-
lar a una mujer rodeándola con el brazo y “haciendo

La Cena de los Acusados, cuando el cine negro se convierte en screwball.



sonidos, con un poco de suerte reconfortantes”, o a afirmar que tanto trabajo para resolver un crimen les hace “retrasarse en sus planes con el alcohol”. Algo que encajaba a la perfección con el carácter del equipo de *El halcón maltés*, haciendo que Huston rodara con ceremoniosa seriedad escenas como aquélla en la que Spade le parte la cara, desarma e inmoviliza a Joel Cairo sin derramar una sola ceniza del cigarrillo que se está fumando; algo que sólo un héroe de Hammett podría hacer sin resultar ridículo, o quizá también el Marlowe de Chandler si alguna vez hubiese podido dejar de hablar cuando pegaba una paliza a alguien o cuando se la pegaban a él.

Este sentido del humor está muy presente, aunque de una manera muy distinta, en la adaptación que W. S. Van Dyke hizo de *The Thin Man*, que en España se estrenó con el título de *La cena de los acusados* (esta versión, de 1934, parte de una idea a primera vista bastante absurda pero cuyo resultado final fue sorprendentemente eficaz: convertir una novela negra en una comedia *screwball*). En realidad la decisión del director, o de los productores, no andaba

demasiado desencaminada. *El hombre delgado* es probablemente la novela más peculiar de Dashiell Hammett por varios motivos. Aunque todas sus novelas tienen elementos autobiográficos (el escritor de Baltimore trabajó como detective para la infame agencia Pinkerton antes de dedicarse a las letras), Hammett evitaba deliberadamente describir el pasado o el carácter de sus personajes para evitar algo que siempre odió en la literatura: la interpretación biográfico-psicoanalítica. Sin embargo, los modelos en los que está basada la pareja protagonista de *El hombre delgado* son muy fácilmente identificables.

Nick Charles, el protagonista de *El hombre delgado*, es un detective retirado que se dedica a vivir la buena vida después de haber contraído matrimonio con la incomparable Nora, una adinerada mujer bastante más joven que él, perteneciente a la alta burguesía. Hammett se encontraba entonces en una situación comparable. No sólo había empezado a disfrutar de los pingües beneficios que los derechos de sus novelas estaban dando, sino que también, igual que Nick, estaba a punto de abrazar

el retiro, abandonando la escritura, o al menos la publicación. Lo que es más, desde hacía algunos años Hammett vivía con Lillian Hellmann, una escritora en ciernes acostumbrada a vivir, precisamente, en los mismos círculos que Nora. Al retratarse de manera menos elíptica a sí mismo, a su compañera y a los círculos sociales en los que se estaba empezando a mover, Hammett recurre más abiertamente que en el resto de sus novelas a su sentido del humor e incluso, en muchos momentos, a una ligera autoparodia, moderándola siempre, eso sí, con su lacónico estilo.

Lo que hizo Van Dyke fue hacer más evidente el humor que, ya de por sí, latía visiblemente en el texto de Hammett. De hecho, parte de la comicidad del texto reside en que los personajes femeninos parecen haberse confundido de novela, lo cual tiene efectos hilarantes, ya que su excéntrico carácter consigue reventar los clichés del género. Por ejemplo, Mimi Jorgensen, la mujer del acusado, es una mujer fatal no demasiado inteligente cuyas argucias nunca funcionan: es tan absolutamente previsible que los hombres a los

que intenta engatusar siempre andan varios pasos por delante de ella; su hija, Dorothy Wynant es una muchacha alocada que irrumpe en escena siempre en el momento menos indicado, por lo general en uno de esos instantes en que el detective está explicando sus teorías sobre el caso, haciendo que el lector pierda el hilo de la trama. Nora Charles, quizá el mejor personaje femenino de Hammett, resulta ser el alma y motor secreto de la función: es ella quien, con su entusiasmo, anima a su marido a involucrarse en la investigación del crimen, haciéndole recordar sus viejos tiempos de detective. Años más tarde, Woody Allen homenajearía a Hammett con aquella burguesa aletargada que interpretaba Diane Keaton en *Misterioso asesinato en Manhattan*, que de repente recupera su vitalidad y su entusiasmo al producirse un asesinato en su vecindario.

Las extravagancias de la novela están también presentes en la película de Van Dyke, si bien quedan más centradas en la pareja protagonista, los eléctricos William Powell y Myrna Loy (la única pega que se le puede poner a la película es que los estrambóticos caracteres



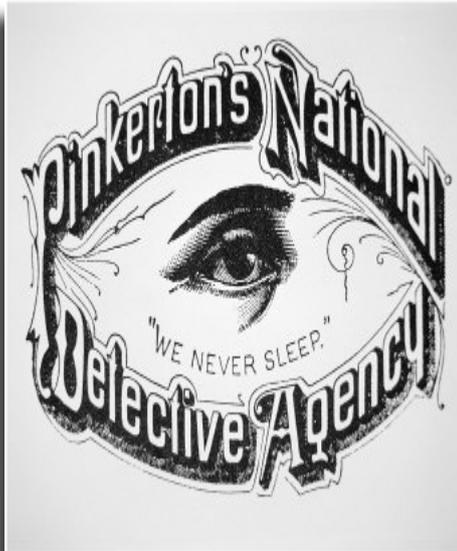
de Mimi y Dorothy fueron demasiado aligerados en el guión). Uno de los grandes aciertos de *La cena de los acusados* es su final, totalmente diferente al de la novela, y que en manos de otro director y otros guionistas hubiera resultado un auténtico desastre. La identidad del asesino, como revela imprudentemente el título español, se descubre en la película durante una de esas clásicas escenas popularizadas por Agatha Christie en las que el detective reúne a los sospechosos en torno a una mesa para emplear con ellos su poder deductivo y hacer que el culpable confiese. Fueron este tipo de escenas las que llevaron a Raymond Chandler a escribir el célebre ensayo *El simple arte del asesinato* en el que atacó furibundamente a Christie por la artificiosidad de sus tramas, mientras que alababa a Hammett por “devolver el asesinato a sus legítimos dueños; el tipo de personas que lo cometen por un motivo real, y no por el simple deseo de proporcionar un cadáver”. Los asesinos no suelen pertenecer a la alta sociedad, no matan con curare ni con venenos extraídos de peces tropicales; y, desde luego, nunca, nunca son invitados a cenar por los detectives. Sin embargo, dentro de la chifladura generalizada de *La cena de los acusados*,

esta escena se convierte en una brillante parodia del cliché usado por Agatha Christie. Al contrario que un Poirot o una Miss Marple, el detective Nick Charles no tiene ni idea de quién ha cometido el asesinato y, en lugar de someter a los sospechosos a un agudo interrogatorio, lo único que hace es cenar tranquilamente, mientras que sus comensales, dejándose llevar por sus rencillas, se enfrentan unos con otros hasta que el asesino confiesa espontáneamente. Un burlón *deus ex machina* que acaba tirando por los suelos el absurdo concepto que la señora Christie tenía de la literatura policial.

Mientras el éxito de *La cena de los acusados* daba lugar a una larguísima saga con los mismos protagonistas pero con historias totalmente ajenas a Hammett, siguieron produciéndose en Hollywood nuevas adaptaciones de sus obras no demasiado memorables: una versión de *La llave de cristal* (1935) con George Raft de protagonista (quien, por cierto, estuvo a punto de interpretar a Sam Spade en lugar de Bogart); dos adaptaciones un cómic escrito por Hammett para los periódicos de William Randolph Hearst, *Agente secre-*

to X-9 (en 1937 y, luego, en forma de serial, en 1945); y alguna que otra película basada en sus relatos como *Woman in the Dark* (1934) y *Mister Dynamite* (1935). Durante este periodo, Hammett trabajaría en los libretos de numerosas películas, aunque su nombre sólo llegaría a aparecer en los créditos de *Watch on the Rhine* (1943), adaptación de una obra teatral de Lillian Hellmann.

Watch on the Rhine es un interesante ejemplo del cine de propaganda antinazi que Hollywood hizo en aquella época. El argumento es sencillo, pero efectivo. Un líder de la resistencia en el exilio se refugia en Estados Unidos, acompañado de su esposa y de sus hijos. Son acogidos por su suegra, pero al llegar a la casa se encuentran con una sorpresa: la madre también ha proporcionado alojamiento a otro exiliado alemán, un oscuro hombre de negocios que, al averiguar la identidad del resistente, trata de congraciarse con el partido nazi denunciando su presencia. Tal vez el aspecto mejor tratado de la película sea la progresiva toma de conciencia de la dueña de la casa sobre lo que es el nazismo al irse dando cuenta poco a poco de la



naturaleza de las actividades de su yerno y cuñado, y de las intenciones de su pérfido invitado. Sin embargo, *Watch on the Rhine* cuenta con algunos de los diálogos menos característicos de Hammett, forzados por las necesidades retóricas de la película; la naturalidad del lenguaje oral típica de sus novelas desaparece a favor de otro tipo de lenguaje, más directo y persuasivo. Al fin y al cabo se trataba de convencer al espectador de la necesidad de entrar en guerra con Alemania, algo en lo que Hammett creía firmemente y, además, llegó a respaldarlo con hechos: un año antes del estreno de la película, el escritor, con 48 años, había falsificado sus informes médicos para ocultar su tuberculosis y poder alistarse en el ejército.

Lo de Hammett no fue un acceso emocional de patriotismo, sino una decisión fruto de largos años de compromiso político. Hammett sabía muy bien cómo funcionaba el mundo; lo descubrió cuando trabajaba como detective para la Pinkerton, agencia especializada en desmantelar sindicatos y actividades huelguistas, ya famosa desde finales del siglo XIX por su papel protagonista en la represión de los movimientos

El triángulo amoroso de *La llave de cristal*



sociales mineros. Trabajar como revientahuelgas para la Pinkerton, como hizo Hammett, era una de las mejores maneras de tomar conciencia de los métodos utilizados por la gente que maneja los hilos del poder para mantener al trabajador en su sitio. Y sabiendo que abandonó la Pinkerton para dedicarse a la escritura e ingresar en el Partido Comunista, no hace falta echarle mucha imaginación para adivinar la cantidad de barbaridades que debieron obligarle a hacer a Hammett cuando se infiltraba en una huelga. Según James Ellroy, mientras trabajaba para la Pinkerton, uno de sus clientes, la compañía minera Anaconda Copper, llegó a ofrecer a Hammett 5.000 dólares por liquidar a un líder sindical, un encargo que él, evidentemente, rechazó. Orson Welles dijo en cierta ocasión que el fascismo es simplemente lo que ocurre cuando la burguesía asume métodos gansteriles, y eso era precisamente lo que Hammett había visto en la Pinkerton, y lo que estaba viendo entonces en Alemania. Si se tiene en cuenta la trayectoria vital y moral de nuestro escritor, *Watch on the Rhine* adquiere la fuerza que tienen las palabras, aunque torpes, del que dice exactamente lo que hace. Cuando sus protagonistas

hablan de la necesidad de luchar hasta la muerte si es necesario, no suena al tópico que habitualmente es, sino a algo dicho por una persona que estaba precisamente dispuesta a ello.

La última adaptación importante de una novela de Hammett es *La llave de cristal* en su versión de 1942, que sería llevada de nuevo a la pantalla por los hermanos Coen en una película, *Miller's Crossing* (1990) o *Muerte entre las flores* en España, en la que a pesar de que el nombre de Hammett no figura en los créditos, resulta ser una de las adaptaciones más fieles de su obra, por lo menos en lo que respecta a su estilo y a su ética. *La llave de cristal* nos presenta a Paul Madvig, un gánster con aspiraciones políticas y una alta respetabilidad social que, un buen día, se convierte en el principal sospechoso del asesinato del hijo de un senador. La mano derecha de Paul, Ned Beaumont, se involucra en la investigación del crimen con el fin de probar la inocencia de su jefe. Sin embargo, en el transcurso de las pesquisas descubrirá que las cosas no están tan claras, pues los móviles del asesinato parecen apuntar justamente hacia Paul. Íntimo amigo del

Gabriel Byrne y Albert Finney en
Muerte entre las flores



senador, Paul acaricia el deseo de casarse con su hija Janet, pero el hermano de ésta, al enterarse, se opone firmemente a la relación; y para complicar aún más las cosas, resulta que el hijo del senador está además liado con la hija adolescente de Paul, la cual cree firmemente en la culpabilidad de su padre. A esto hay que sumar que la hija del senador acaba enamorándose de Beaumont, y éste de ella, por lo que la mayor parte de las veces es difícil saber si Beaumont está actuando en beneficio de Paul o en el suyo propio. Pese a lo complejo de su argumento, *La llave de cristal* se basa en una premisa sencilla: retratar la amistad existente entre Paul y Ned, con toda la ambigüedad que una relación humana puede tener, sobre todo si ésta está basada en el dinero y en poder.

Aunque la película del 42, dirigida por Stuart Heisler y protagonizada por Alan Ladd y Veronica Lake, es un film excelente si lo tomamos en sus propios términos, cierto es también que plantea ciertos problemas en cuanto que adaptación de la novela de Hammett. De entre todas sus obras, *La llave de cristal* era la preferida de Hammett y no es difícil adivinar por qué. En

ella no solo alcanza la máxima expresión formal de su estilo, basado en una objetividad descriptiva totalmente espartana, sino que es además una de las novelas estadounidenses que se ajustan con mayor perfección al modelo narrativo que por aquella época estaba empezando a hacer famoso a Hemingway, el del *narrador cero*. Al contrario de lo que ocurre en una novela tradicional, el *narrador cero* nunca permite que sus opiniones y sus juicios se inmiscuyan en la historia que está contando; el lector sólo puede saber lo que piensan el narrador y el resto de personajes por lo que dicen o por lo que hacen, es decir, por los rasgos superficiales de la acción. La psicología de los personajes queda totalmente fuera de la narración, escondida bajo las palabras y los gestos con los que enmascaran sus deseos y emociones. Para ello, Hammett asume en *La llave de cristal*, como en todas sus novelas, un punto de vista fijo, el del investigador; en este caso, el matón Ned Beaumont. Sin embargo, en lugar de respetar esta regla, a la que sí se atuvo firmemente John Huston, Stuart Heisler rompe con frecuencia la perspectiva fija de la narración, haciendo que el espectador contemple escenas en las que no está presente Beaumont.

A pesar de que el argumento de *Muerte entre las flores* es muy distinto del de la novela y la película de Heisler, mantiene la premisa principal de la relación entre gánster y matón, patrón y empleado, interpretados aquí por Albert Finney y Gabriel Byrne. La película de los Coen se separa de *La llave de cristal* en dos puntos. En primer lugar, no muere el hijo de ningún político; y en segundo, a mitad de la película Byrne se pasa al bando contrario a su jefe, adoptando el mismo rol que tiene el agente de la Continental en *Cosecha roja* como instigador de una guerra entre bandas. Al contrario que Heisler, los Coen siguen a Byrne con la cámara durante todo el metraje de la película, haciendo que el espectador sea consciente de que todo lo que está viendo es a través de los ojos de Byrne, y de que las imágenes, cuando provienen desde una única fuente, pueden mentir tanto como las palabras que son pronunciadas por una sola boca. El personaje de Byrne en *Muerte entre las flores* tiene toda la ambigüedad que posee Ned Beaumont en la novela: nunca sabemos cuáles son sus verdaderas intenciones. ¿Está traicionando Byrne a su jefe cuando

se pasa al bando contrario, o lo hace precisamente para acabar con la competencia desde dentro? Cuando perdona la vida a John Turturro, el hermano de la novia del jefe, ¿lo hace porque está enamorado de ella, o porque en ese momento le resulta conveniente desde un punto de vista estratégico? Aquí los Coen están siguiendo a Hammett al pie de la letra: no es sólo que al espectador le sea imposible dar respuesta a estas preguntas, es que ni siquiera el protagonista puede. En una escena de la película, la novia del jefe y amante del protagonista, le reprocha: "Siempre tienes que tomar el camino más largo para conseguir lo que quieres". Él le contesta: "¿Y qué es lo que quiero?". "Me quieres a mí", dice ella, dando tono de afirmación a algo que es en realidad una pregunta. Byrne le escucha mientras contempla el suelo vacío. No tiene respuesta para eso.

El protagonista de *Muerte entre las flores* representa, aunque a su modo, tan bien como Bogart la ética de los personajes de Hammett, a la que Miguel Carreira ha denominado una *ética del presente*, pues muy a menudo no tiene en consideración las consecuencias

futuras que podrán tener sus actos. Al carecer de deseos, el “querer algo o a alguien” no se manifiesta como un proyecto, y por lo tanto, el futuro deja de tener peso para el personaje. Beaumont y Spade simplemente reaccionan a los acontecimientos que se producen a su alrededor, en ocasiones tratando de sacar beneficio de ello, cierto es, pero respondiendo también otras veces en función de ciertos principios morales que se manifiestan de manera repentina, cosa que suele ocurrir cuando el protagonista pierde la paciencia, harto de que la gente que le rodea, gánsters, policías o ricachones, le utilice de una manera u otra. Más o menos lo mismo que le ocurrió a Hammett con la Pinkerton. La literatura de Hammett es, ante todo, pesimista. Parece como si lo único a lo que sus protagonistas pueden agarrarse es a esos ocasionales principios morales. Y sin embargo, en obras como *La llave de cristal*, circula una corriente subterránea profundamente humana. En la última escena de la novela, después de haber probado la inocencia de su jefe, Beaumont le confiesa que está enamorado de su chica, allí presente. Con el rostro lívido y casi sin poder articular palabra, Madvig sale de la habitación deseándoles

suerte con un murmullo apenas audible. Cuando Janet y Ned se quedan solos éste se le queda mirando, pero Ned no le devuelve la mirada: no puede separar sus ojos del quicio de la puerta entreabierta por la que acaba de salir para siempre su mejor amigo.

Para Slavoj Žižek este gesto final de Ned con el que se cierra el libro es síntoma de una característica fundamental de los protagonistas de Hammett: su condición de sujetos vacíos o, como él lo denomina, “sujetos en blanco”. Al traicionar el mandato del padre (aquí, Paul; en el caso de Hammett, la Pinkerton), Ned renuncia al mundo simbólico que hasta ese momento había dado sentido a su vida (las reglas de la mafia y los juegos de poder), perdiendo asimismo el sostén de su personalidad, convirtiéndose en una pizarra en blanco a la espera de que nuevos códigos de conducta, nuevos deseos y mandatos simbólicos sean inscritos en ella. ¿Pero cuáles? Difícilmente los de la alta burguesía a la que pertenece Janet, como prueba el hecho de que no le devuelva la mirada. La búsqueda a la que están entregados los protagonistas de Hammett no es solo la del asesino, sino la de unos valores morales propios

que puedan sustituir los impuestos desde fuera. En esta búsqueda reside la profunda aunque soterrada humanidad de las novelas de Hammett y quizá constituya también el único punto en que *Muerte entre las flores* se separa considerablemente de *La llave de cristal*. En la última escena de la película de los Coen, Gabriel Byrne pierde a la chica, pero aún así renuncia igual que Ned a seguir trabajando para su jefe. Se produce entonces el mismo juego de miradas que en la novela. Albert Finney se marcha dando la espalda a Byrne, éste se baja el ala del sombrero con uno de esos gestos simbólicos típicos de los Coen que en realidad no significan nada, y levanta el mentón para mirar cómo Finney desaparece a lo lejos, su mirada fija en los árboles que su antiguo jefe va dejando atrás. Su mirada está tan vacía como la que tenía cuando ella le preguntó si le quería. Lo que encierra dicha mirada, como el gesto del sombrero, es inescrutable. He aquí la diferencia fundamental entre Hammett y los Coen, entre el humanismo cínico del primero, y el profundo nihilismo de los segundos. La mirada que Ned lanza hacia la puerta, al contrario que la de Byrne, está preñada de significado. Aunque es también la mira-



da un hombre vacío, el hecho de que Ned, en lugar de mirarla a ella, se quede mirando la ausencia que ha dejado su amigo, constituye por lo menos la expresión de un preferencia. Efectivamente, Ned se ha convertido en un hombre sin deseo y sin referentes, y sin embargo es consciente de que el recuerdo de ese amigo tiene mucho más sentido que todo aquello que Janet pueda darle en un futuro. Aun los hombres vacíos de Hammett son capaces de albergar algún rastro de sentimiento en su interior.

Hammett, sin embargo, no fue tanto ese hombre que se queda mirando el vacío que deja aquello que ha perdido, sino más bien ese otro hombre que se marcha dándole la espalda a algo que ya no tiene sentido: su trabajo como matón a sueldo, la escritura, el cine... Esa imagen de Albert Finney alejándose de la cámara es una buena imagen para cerrar cualquier historia, incluida la de Hammett en Hollywood. Cansado, enfermo y después de veinte años sin haber publicado nada nuevo, Hammett fue convocado por el senador McCarthy para aclarar su relación con el Partido Comunista, debido a la cual había pasado varios meses

en prisión algunos años atrás. McCarthy le expresa su inquietud. Las bibliotecas estadounidenses están llenas de sus novelas, ¿qué clase de cultura les estamos enseñando a nuestros hijos si ponemos a su alcance libros escritos por un comunista? McCarthy intenta hacer que el interrogado razone: “Señor Hammett, si estuviera usted gastando, como estamos haciendo nosotros, más de cien millones de dólares al año en un programa de información con la supuesta finalidad de combatir el comunismo y si usted estuviera a cargo de ese programa, ¿compraría las obras de unos setenta y cinco autores comunistas, y las distribuiría por todo el mundo con nuestro sello oficial de aprobación estampado en esas obras?”.

No importaba la respuesta. Hammett sabía que su nombre, como el de tantos otros, ya estaba incluido en la lista negra de todos aquellos escritores y guionistas que nunca volverían a trabajar en Hollywood. Pero eso tampoco le importaba. Hacía mucho tiempo que le había dado la espalda a las editoriales, a las productoras y a todas las estructuras de poder que mueven la maquinaria de la cultura.

“Bueno, creo que, si estuviera combatiendo el comunismo, no creo que dejara que la gente leyese libro alguno”, fue la respuesta de Hammett. Y poniendo fin a su declaración se levantó para dejar atrás a los cazadores de brujas y se dirigió hacia la puerta sólo por mover un poco las piernas.

DASHIELL HAM- METT, REDAC- TOR PUBLICITA- RIO

Por Stefano Scalich

Traducción: Roberto Bartual

*Puede consultar la versión original
del artículo en www.factorcritico.es

“Eres un gran conversador”, dijo él. “Vaya si lo eres. Usas las palabras como si fueran puños, maldito seas. Pero, aparte de eso, ¿qué más tienes? ¿Tienes agallas para respaldar la bilis que sueltas por la boca? ¿O son sólo palabras lo que tienes?”.

(El viejo Elihu Wilson al agente de la Continental, *Cosecha roja*)

Traigo buenas y malas noticias. Las buenas noticias son que la publicidad es literatura. Un enigmático escritor de novelas de misterio así lo afirmó hace exactamente ochenta y cinco años. Fue en 1926, en octubre de 1926. El lugar, San Francisco. Lejos quedaban los días de la fiebre del oro, el angustioso terremoto presenciado por Jack London a comienzos de siglo todavía estaba en el recuerdo y la Gran Depresión quedaba a la vuelta de la esquina, a punto de llamar a la puerta. San Francisco era el lugar en el que Harry Houdini ha-

bía llegado, al menos en dos ocasiones, a la cumbre de su carrera. Y, desde luego, era también la ciudad de las novelas de Dashiell Hammett, el escenario de su particular magia. Aunque no era nativo de la ciudad, sabía hacer temblar a sus lectores como un terremoto. Resumió su vida así:

Nací en Maryland, entre los ríos Potomac y Patuxent, el 27 de mayo de 1894, y crecí en la ciudad de Baltimore. Después de algo menos de un año de educación secundaria en el Instituto Politécnico de Baltimore, me convertí en un insatisfactorio e insatisfecho empleado de varias líneas de ferrocarril, corredurías de bolsa, fabricantes de maquinaria, plantas enlatadoras y otras cosas por el estilo. Por lo general me despedían.

Un misterioso anuncio me hizo solicitar empleo en la Agencia Nacional de Detectives Pinkerton, donde estuve hasta que la mandé al cuerno en 1922 para ver lo que podía hacer escribiendo ficción.

Antes de eso había pasado un tiempo más bien ocioso en el ejército durante la guerra. Incluso llegué a sargento. Me casé y tuve una hija.

Por lo demás, soy alto, delgado, tengo el pelo gris y soy

muy vago. No tengo ningún tipo de ambición en el sentido habitual de la palabra. Me gusta vivir tan cerca del centro de las ciudades como me es posible y no tengo hobbies ni aficiones.

(Carta al Editor, *Black Mask*, noviembre de 1924)

Como buen exdetective, Hammett sabía que hay muchas mujeres hermosas que parecen “un montón de dinero envuelto en un enorme abrigo de pieles”. Conocía bien a la gente, por fuera y por dentro. Sus pendencieros personajes suelen usar la palabra “hombre” [hombre] para dirigirse a sus compañeros, aunque el término más frecuente es “pájaro” [bozo]. Llamar “espagueti” [wop] a un italiano también es un clásico, así como “sudaca” [dago] a un mexicano. E incluso en ocasiones, llegan a utilizar el término “bujarrón” [big boy], arriesgando su integridad física. A esos mismos personajes, cuando les entra pánico, les “da un amarillo” [to have the heebie-jeebies]; se quedan en casa para “ponerse hasta arriba” [make pow-wow]; cuando quieren que alguien se calle hacen “ish!” o “sssssh” (gran diferencia entre ambos), oscilan entre un “ajá”

y un “hum” cuando escuchan las respuestas que les dan, o entre un “psé” y un “mmh” cuando responden afirmativamente. Y cuando tienen ganas de burlarse de alguien o de tomarle el pelo se despiden de él diciendo “hasta luegoito”.

El mayor deseo de cualquier miembro de este panteón es ser considerado un maromazo [hot stuff] o un bombón [broad].

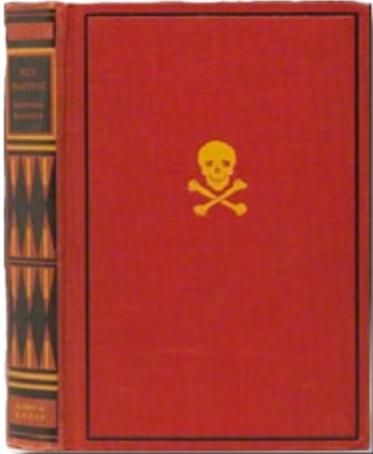
Sus personajes viven en tiempos difíciles. “Si andas enredando con el asesinato durante suficiente tiempo, al final acaba por afectarte de dos posibles maneras. O te asquea, o empiezas a cogerle el gustillo”. Así le hablaba a Dinah, la alcohólica *femme fatale* de *Cosecha roja*, el agente de la Continental, el primero de un nutrido repertorio de tipos duros que pasarían a ser la marca de fábrica de Hammett. Dinah también sabía dos o tres cosas sobre figuras retóricas: “Hablar da sed”, dice en un momento de la novela. Los hombres y mujeres que pueblan el universo de Hammett son unos auténticos hijos de perra cuando están en plena posesión de sus facultades, pero cuando caen en desgracia se convierten en unos deshechos. El mayor deseo de cualquier miembro de este panteón es ser considerado un maromazo [hot stuff] o un bombón [broad].

Independientemente de lo que lleven en sus genes, a estos tipos sólo les interesan dos cosas, la “priva” [booze] y las “faldas” [hooch], aunque casi todo el tiempo tienen sus radares orientados hacia la “pasta” [dough], contante o en cheques, en billetes de cien o de “los grandes”.

Un personaje de Hammett no se preocupa en pulir su lenguaje. Más bien, lo contrario. Son la clase de gente que critica a otros diciendo que “son un grano en el culo” [*kick in the pants*]; o, por el contrario, expresan sus simpatías diciendo que “ese tipo no da el tufo” [*is no hanky-panky*]. Si tienen suerte con una chica, a lo mejor “se la aprietan” [*nail that baby*] y hasta es posible que se echen unas risas si a su hermano se lo dan de comer a los cerdos. Por no decir que es bastante probable que anden “encocados” [*coked*], “hasta las cejas” [*coked to the edges*] y “sin un chavo” [*busted flat*]. Pero eso no es lo peor. Ni de lejos.

Los personajes de Hammett dicen conocer bien la mierda en la que se mueve su ciudad, y no mienten. Puede que antes fueran policías o agentes privados, o quizá sea simplemente su naturaleza curiosa lo que les lleva a alcanzar tal conocimiento. Independientemente de lo que lleven en sus genes, a estos tipos sólo les interesan dos cosas, la “priva” [booze] y las “faldas” [hooch], aunque casi todo el tiempo tienen sus radares orientados hacia la “pasta” [dough], contante o en cheques, en billetes de cien o de “los grandes”. ¿El

nombre del juego? Dinero [*dinero*]. Así como suena. Claro como el agua. O por usar el argot utilizado en *Cosecha roja*: “Tan claro como una escalera de color” [*Straight as ace-deuce-trey-four-five*].



Qué terremoto literario, *Cosecha roja*. La primera novela de Hammett está tan llena de habla callejera y de diálogos concisos (incluidos insultos), que el símbolo que aparece impreso en la roja cubierta de su primera edición en tapa dura resulta apropiado en un 101 por ciento. Una ominosa calavera amarilla con sus huesos cruzados, tapada por una sobrecubierta en la que figuran las siguientes palabras:

Había tanta, tanta maldad en Personville que sus habitantes la llamaban de forma abierta Poisonville. Un nombre pegadizo, ya que el jefe de policía y sus secuaces eran incluso peores que las bandas que habían convertido la ciudad en un pozo de odio y avaricia. En un momento de pánico, el jefazo de la ciudad contrata a un agente de la Continental para librarse de los delincuentes. [...] Con ayuda de una mujer que conoce los entresijos de los bajos fondos de Poisonville y cuya palabra favorita es “dame”, el

agente de la Continental consigue hacer que ambos bandos se enfrenten, partiendo en dos la ciudad y provocando una oleada de muertes y asesinatos, para al final volver a ponerla en manos del jefe, apenas un rescoldo apagado de lo que era antes.

Como decía, Dashiell Hammett afirmó que la publicidad era literatura. De hecho, su vida y sus obras están muy relacionadas con la publicidad. Hammett respondió a un anuncio de la agencia Pinkerton en el que se ofrecía trabajo como agente, un anuncio que ha pasado a la historia de la literatura; la advertencia que figuraba en él es puro *hard-boiled*: “SE PREFIEREN CANDIDATOS HUÉRFANOS”. Después de la Pinkerton, el joven Dashiell trabajaría como redactor publicitario para la cadena de joyerías Albert Samuels, y apenas diez años más tarde, sus creaciones literarias serían promovidas con la frase “Recomendado por el Club del Libro del Mes”.

Publicidad, publicidad, publicidad.

Y, por si todavía queda alguna duda acerca de la relación entre Hammett y la publicidad, aquí van unas cuantas pistas más: *Black Mask*, Lillian Hellman, Blanche Knopf... En su debido momento profundizaremos en ellas. Mientras tanto, tomemos esas tres pistas como una evidencia. *Ergo it is not so colateral that "Two diamond rings were on her fingers" becomes the last we know of the aforementioned Dinah.* Y para aquéllos que todavía no estén convencidos, he aquí unas cuantas citas más:

Hice publicidad de la noticia [...] Reno había mandado a Lew Yard al otro barrio.

–El agente de la Continental a Dinah.

Vigila tu bolsa y no subas al hotel. Habitación 537. No anunciéis vuestra visita en los periódicos.

–El agente de la Continental a Mickey Linehan.

La única idea que se me ocurre es ponerme a escarbar

y sacar a luz toda la mierda que pueda para implicarlos.
También podría poner un anuncio que diga: “Se buscan
criminales”.

–El agente de la Continental.

*“la publicidad es el ruido de
un palo dentro de un cubo
lleno de desperdicios”*

George Orwell

Y ahora, la mala noticia. La mala noticia es que la literatura no es publicidad. O por lo menos, no siempre. La mayoría de los escritores contemporáneos a Hammett estaban en la órbita de George Orwell. En 1936, un año después de que Dashiell se afiliara al Partido Comunista Americano, el padre de *Rebelión en la granja* escribió que “la publicidad es el ruido de un palo dentro de un cubo lleno de desperdicios”. En cualquier caso, por cada George Orwell siempre hay alguien como el futuro funcionario de la Librería del Congreso, Joseph Boorstin, quien afirmó que “la fuerza de la palabra y la imagen publicitaria hace palidecer a la literatura del siglo XX”.

Tres pistas más para los que estén de acuerdo con el señor

Boorstin: Francis Scott Fitzgerald, redactor publicitario; Salman Rushdie, redactor publicitario; Don DeLillo, redactor publicitario. ¿Y saben qué? También Raymond Chandler estaba en la misma longitud de onda cuando publicó su famoso ensayo titulado *El simple arte de matar*. Fue en 1944, dentro de la publicación *The Atlantic Monthly*. En dicho ensayo, el padre de Philip Marlowe hizo un repaso de las peculiares contribuciones que el padre de Sam Spade aportó a la ficción criminal estadounidense. Chandler hizo hincapié en el atractivo que tenían los textos de Hammett para la “gente con una actitud incisiva y agresiva hacia la vida”, para la gente a la que no le da miedo “la cara más sórdida de las cosas”, para la gente que “vive ahí, donde ocurren las cosas de verdad”. El mismo mundo en el que Hammett tuvo que vivir para poder “devolver el asesinato a la clase de gente que lo comete por motivos verdaderos, y no sólo como pretexto para proporcionar un cadáver”. Gente como estibadores, culos de carga, mensajeros, vendedores ambulantes de periódicos, capataces, operarios de pistolas de clavos en fábricas de cajas de madera... trabajos que el propio Hammett había desempeñado en un momento u otro de su vida.

A Hammett le gustaba permanecer fiel a los hechos de

...la advertencia número 10 decía: "Es imposible que el fogonazo de una pistola te ilumine nada al disparar, aunque es muy fácil imaginar que has visto algo."

la vida real. Tanto, que se preocupó en confeccionar una lista de 24 errores comunes que con frecuencia socavan la verosimilitud de las novelas de crímenes, e incluso llegó a publicarla en 1930 en las páginas del New York Post. El texto se titulaba "Sugerencias para los escritores de novelas de detectives", y sus advertencias tenían que ver con temas diversos como armas, revólveres automáticos, balas, silenciadores, cuchillos y todo tipo de heridas. Sin embargo, algunas de las sugerencias y trucos de Hammett iban más allá del mero apunte técnico. Por ejemplo, la advertencia número 10 decía: "Es imposible que el fogonazo de una pistola te ilumine nada al disparar, aunque es muy fácil imaginar que has visto algo."

En resumidas cuentas, "a la gente le gustan los detalles reales", como decía el agente de la Continental. *Cosecha roja* atesora un buen número de ejemplos al respecto:

Es imposible mantener el pulso firme al disparar mientras estás agarrando a un tipo contra el pecho, otro te tiene zafado por el hombro y un tercero dispara detrás de ti a

una pulgada escasa de tu oreja.

No recuerdo haber disparado. Quiero decir que no sé si apunté y después apreté el gatillo deliberadamente. Sólo me acuerdo del sonido de los disparos y de que ese sonido venía de la pistola que tenía en la mano.

El destello de mi pistola no alumbró nada. Nunca lo hace, aunque es muy fácil imaginar que has visto algo.

“Dashiell Hammett escribe novelas de misterio desde su propia experiencia”, dice una frase promocional en la sobrecubierta de *Cosecha roja*. Y Chandler afirma en *El simple arte de matar* que Hammett:

Escribió sobre esa gente tal y como en realidad es, y les hizo hablar y pensar en el lenguaje que normalmente utilizan para sus propósitos [criminales].

Hablemos ahora de David Ogilvy. Según un artículo publicado en el Time en 1962, Ogilvy era “el mago de la industria publicitaria más cotizado de nuestros tiempos”. Su agencia epónima publicó duran-



*No aburras nunca. La gente
aburrida no compra*

te los años 60 y 70 una página con consejos publicitarios cuyo titular prometía “Cómo crear publicidad exitosa”, seguido de una lista de 38 artículos, cada uno de ellos tan útil como las 24 sugerencias de Dashiell Hammett. A todo aquel que coincida con Chandler y Hammett en su opinión de que un escritor de novelas de crímenes debe hacer que sus personajes “hablen y piensen en el lenguaje que normalmente utilizan para sus propósitos criminales”, el sexto artículo del menú de Ogilvy le resultará bastante apetecible como entrante:

No aburras nunca. La gente aburrida no compra. Y a pesar de esto, la mayor parte de la publicidad es impersonal, distante, fría... y aburrida. Merece la pena involucrar al cliente. Háblale como se habla a los seres humanos. Sedúcelo. Despiértale el apetito. Haz que participe.

¿Pero en qué se basa uno para decir que la publicidad puede ser también literatura? En el ensayo que publicó en octubre de 1926, Hammett decía:

Es posible leer toneladas de libros y de revistas sin encontrar ni un solo intento de reproducir el habla cotidiana que tenga éxito, ni siquiera en los diálogos de la literatura de ficción. Hay escritores que se proponen hacerlo, pero rara vez lo consiguen. Hasta un especialista en la lengua vernácula como Ring Lardner se vale de trucos de edición, distorsión, simplificación, y de dar toques de color a la prosa para conseguir su famoso efecto de naturalidad. Sin embargo, no intentan reproducir literalmente el lenguaje de la calle.

No le falta razón. En *Cosecha roja*, Hammett hace justo lo contrario, una y otra vez. A todos los niveles. Tanto los protagonistas como los personajes secundarios, rufianes de poca monta y peces gordos por igual, todos ellos son prueba de algo que tan cierto para los seres humanos como para las marcas comerciales: es la voz lo que hace al personaje. Al narrar un robo reciente, no es probable que el vigilante de un banco hable igual que un abogado con estudios. Lo más seguro es que diga algo así como "En menos que canta un gallo, se habían colado dentro. Así que me

dije: ‘vamos allá’”, y entonces empieza a disparar. “Me juego un ojo de la cara”, continúa el vigilante, “a que me llevo a unos cuantos más por delante a nada que hubiese tenido una poca más de munición”. Hay quien dice que la prosa de Hammett se reduce a esto y poco más. A su “estilo crudo”, como lo definió el *American Public Broadcasting Service*. Se equivocan. Hay que ponerse el lugar del agente de la Continental cuando, a través del teléfono, escucha al abogado Charles Proctor Dawn decir:

Ah, mi queridísimo señor. Me felicito al comprobar que ha tenido el buen juicio de reconocer el valor de mi consejo.

La voz lo es todo. Y “*Vestido*” de diamantes, un anuncio que Dashiell escribió para las joyerías Albert Samuels, prueba que el futuro escritor era ya un aventajado aprendiz que se movía entre las palabras como pez en el agua:

Ninguna prenda puede mejorar tanto tu apariencia como una buena joya. Elegida con gusto y bien combinada puede hacer por tu vestido lo mismo que los ojos hacen por tu

cara: darle vida con destellos de fuego y color. Ninguna prenda es tan económica como un buen diamante. Una vez lo compras, lo compras para siempre. Hasta el mejor vestido se desgasta o pasa de moda. Sin embargo, el diamante más modesto tiene una belleza eterna y es eternamente valioso. Y ni siquiera la eternidad hará que pase de moda. Comprararlo no tiene por qué suponer una carga. Considérelo como parte del presupuesto que dedica para ropa, eligiendo usted misma un plan de pago personalizado. No le cargaremos ni un solo centavo en intereses o gastos extra de ningún tipo.

Hacernos un pedido por correo es tan fácil como comprarlo en persona. Indíquenos qué producto le interesa y cuál es su presupuesto. Nuestro distribuidor le enviará una muestra para que pueda examinarla en casa.

Es el momento de que entre en escena Claude C. Hopkins. Algunos dicen que es uno de los padres de la publicidad moderna (el otro sería Albert Davis Lasker, pero ya llegaremos a él). Eso sí, Hopkins nada tenía que ver Lasker. Escribió un libro que fue considerado la biblia de su profesión por los contemporáneos de Hammett, *Publicidad científica*. Llamémoslo coinci-

dencia o no, la verdad es que *Publicidad científica* fue publicado en 1923, el mismo año en que la revista Black Mask publicó "Arson Plus", el primer relato de Hammett protagonizado por el agente de la Continental.

Parece como si Hammett y Hopkins se hubieran puesto de acuerdo. La prueba está en los capítulos 3, 5 y 19 de *Publicidad científica*, los cuales parecen casi una versión teórica de lo que Hammett estaba poniendo en práctica.

En el tercer capítulo de *Publicidad científica*, Hopkins mantiene que los mejores anuncios son aquellos en los que "no se pide que se compre", sino que más bien están enfocados a la "oferta de un servicio". "El buen vendedor no se limita a [...] decir: 'Compra este artículo'", señala Hopkins, "sino que se pone en el lugar del cliente hasta que consigue que la compra surja como respuesta natural". La otra cara de esta moneda, la de un mal intento de venta, podemos encontrarla en esta conversación entre el agente de la Continental y Dinah:

Si quieres que haga el trabajo que me has encargado tendrás que poner sobre la mesa el dinero suficiente para pagar por un trabajo completo. Y lo que sobre, te lo devolveré. Pero si no quieres un trabajo completo, no trabajaré para ti. Así es como van a ser las cosas.

—¿Sabes dónde está Max ahora?

—No.

—¿Y cuánto crees que valdría esa información si te lo dijera?

—Nada.

—Por cien pavos te diría donde está.

—No querría aprovecharme de ti de esa manera.

—Te lo digo por cincuenta.

Negué con la cabeza.

—Veinticinco.

—No me interesa —le dije—. No me importa dónde está.

¿Por qué no le vas a otro con ese cuento? A Noonan, por ejemplo.

—Él nunca paga.

Pero si lo que queremos es ver a un vendedor de primera clase, fijémonos en lo que le dice el agente de la Continental al viejo Elihu Wilson:

Esto es lo que buscabas y esto es lo que vas a obtener. No voy a jugar a la diplomacia por ti. No voy a dejar que me pagues para ayudarte a poner las cosas en su sitio y, luego, no seguir hasta el final. Si quieres que haga el

trabajo que me has encargado tendrás que poner sobre la mesa el dinero suficiente para pagar por un trabajo completo. Y lo que sobre, te lo devolveré. Pero si no quieres un trabajo completo, no trabajaré para ti. Así es como van a ser las cosas.

Y ahora esto es lo que vas a hacer [...] Puedes hacerlo y lo harás [...] Y entonces, tendrás otra vez la ciudad en tus manos, bien limpita y aseada.

El capítulo quinto de *Publicidad científica* aborda otro de los pilares de una buena técnica de ventas, los titulares, y Co-secha roja abunda en ejemplos de ese tipo. Los títulos de cada capítulo van desde lo enigmático hasta el comentario irónico sobre personas y lugares: “Una mujer de verde y un hombre vestido de gris”, “El zar de Poisonville”, “Una pista sobre Kid Cooper”, “Hurricane Street”, “Whyskeytown”; por no mencionar micro-ejemplos de prosa diseñada para atraer la atención del lector: “Un nuevo trato”, “200 dólares y 10 centavos”, “Chantaje” y “Por eso te até las manos”. Sin embargo, los mejores titulares de Hammett son los que están escondidos, los que no han llegado a convertirse en títulos de capítulo, buenos candidatos a descubrir entre líneas: “No es fácil entenderlo hasta que no lo entiendes”, “Si ganas esta noche, es bastante posible que no vuelvas a

verme”, “O lo tomas o lo dejas”.

La biblia de Hopkins también tiene un dato para los que estén interesados en los titulares:

Claude Hopkins



Un mismo anuncio con diferentes titulares produce resultados totalmente diversos. Es muy común que un cambio de titular se traduzca en un aumento de ventas del 500 o del 1000%

“Los asesinatos de Poisonville”, “El decimoséptimo asesinato”, “Asesinato a raudales”, “El asunto de Willsson”, “La ciudad de la muerte”, “La limpieza de Poisonville” y “La ciudad negra” fueron algunos de los títulos que Hammett barajó para su primera novela. Y entonces se le ocurrió “Cosecha roja” (Blanche Knopf fue quién eligió este título entre todos). Pasado el ecuador de la novela, el agente de la Continental recibe un telegrama del jefe de la sucursal de San Francisco:

ENVÍE DE INMEDIATO EXPLICACIÓN COMPLETA ACTUAL OPERACIÓN, CIRCUNSTANCIAS EN QUE FUE ACEPTADA, INFORMES DIARIOS HASTA AHORA.

Se lo guarda en el bolsillo esperando que ocurra algo pronto, porque enviarle lo que le pide supondría el despido inmediato. Aparentemente el agente de la Continental está actuando sin prestar atención a lo que dice el capítulo 19 de *Publicidad científica*:

Haz lo que puedas para que el cliente actúe de inmediato. Ofrece algún incentivo, o bien adviértele del coste que supondría posponer la compra. Nótese cómo las ofertas de muchas cartas comerciales son de duración limitada. Esto se hace para promover las decisiones rápidas, para evitar la tendencia a posponer las cosas.

Y sin embargo, hay muchas otras ocasiones en que Hammett parece estar de acuerdo con otra de las cosas que se dicen en ese mismo capítulo 19: "Escribir una carta tiene mucho que ver con la publicidad". Porque hay un Hammett secreto, el Hammett escritor de cartas, en el más puro sentido de la palabra. Un marido, amante y padre en cuya correspondencia privada (recientemente publicada bajo el título de *Selected Letters. 1921-1960*) brillaba con maestría la

retórica de la redacción publicitaria, tanto en el saludo y en el texto, como en la despedida de las cartas.

A Lillian Hellmann, el amor de su vida y frecuente destinataria de sus misivas, rara vez la llamaba de la misma forma. Sus saludos oscilaban entre un común "Querida" y el tono confidencial de "Querida compinche." También usaba el falso tono formal de un "Querida jefa", "Mi querida señora" o "Querida señorita"; mientras que, cuando se ponía romántico, la llamaba "Mi ángel" o recurría al trópico "Cariño/Cariñito/Mi cariñérrima". Su creatividad se la guardaba para los muchos apodosos que le daba: "Querida Lili" o "Querida Lilushka", "Lilishka", "Querida Li-li", "Lilibell", o "Lilísima querida".

¿Qué tiene esto que ver con la redacción publicitaria? Mucho: pensemos en una sesión de *brainstorming* para nombres de marcas. ¿Más pistas? Veamos lo que dice otro grande de la redacción publicitaria, Bill Bernbach, conocido en todo el mundo por ser el creador del lema "Think Small" para los anuncios del *Escarabajo* de Volkswagen. "La verdad no es verdad hasta

La novela con la que debutó Dashiell Hammett es un catálogo de los diferentes ángulos desde los que se puede mirar nuestro viejo mundo manteniendo una nueva perspectiva. Sobre todo cuando en medio de la maldad de ese mundo se escucha “un coro de pistolas cantando bang, bang, bang”.

que consigues que la gente te crea”, dice una famosa cita de Bernbach, “y nadie podrá creerte si no entiende lo que dices, y nadie podrá entenderte si no te escucha antes, y nadie te escuchará si no resultas interesante, y no podrás resultar interesante a no ser que digas cosas imaginativas, originales y frescas”.

¿Qué es la imaginación, la originalidad y la frescura? Es el agente de la Continental llamando a Elihu Wilson “un gallito pendenciero” mientras poco después su secretaria se refiere a él como “un hombre de personalidad vitalista”; es el agente de la Continental adentrándose en un callejón “mirando en las sombras con mis ojos, mis orejas y mi nariz”; también es Dinah, una de esas “mujeres jóvenes que parecen sacadas de un texto mitológico”. La novela con la que debutó Dashiell Hammett es un catálogo de los diferentes ángulos desde los que se puede mirar nuestro viejo mundo manteniendo una nueva perspectiva. Sobre todo cuando en medio de la maldad de ese mundo se escucha “un coro de pistolas cantando bang, bang, bang”.

Las pistolas nunca son solo pistolas en *Cosecha roja*.

“Besan con una bala el marco de la puerta”, dicen “algo, la misma cosa cuatro veces seguidas”, convierten el tráfico en una manada de “ponis asustados”. Lo mismo puede decirse de las balas: son píldoras o salvas de plomo. Ejemplos como estos tienen bastante que ver con el estilo de redacción publicitaria. Y también podemos encontrar muchos otros en las frases de despedida de las cartas de Hammett:

Te quiero con los puños llenos de amor.

Suciamente tuyo.

Te quiero, animal mío.

Te quiero con lascivia.

T.Q.M.

Te quiero y te añoro y te quiero y te añoro y poco más.

Te quiero, como recordarás.

Te quiero, por si no lo sabías.

Te quiero y tal.

Joder, cómo te quiero.

Paletadas de amor.

Montañas de amor.

Todo mi amor y unas palmaditas en la espalda.

Mientras tanto, abrázate fuerte a mi amor.

*Y eso es todo por ahora, chata, aparte de que te quiero.
Te quiero bastante.*

*Te quiero en considerable cuantía.
Pero si yo te quiero...
Te quiero... y gracias.
Te quiero y te quiero y te quiero.
La quiero a usted, señora, y confío en que sea merecedora
de ello.
Seguiré queriéndote; como ahora, por ejemplo.
Y eso es todo por ahora, chata, aparte de que te quiero.
Te quiero bastante.
Con todo mi amor y alguna que otra queja.
Con todo mi amor y todas esas cosas que lo acompañan...
Con mucho amor, mi cariñito.
Buenas noches, guapa; con todo mi amor y muchos besos.
De todas formas, te quiero.
Con mucho amor del que no se ve en las películas de
Hollywood.*

Las figuras retóricas eran una de las especialidades de Hammett; incluso llegó a titular su penúltima novela con una de ellas. Una "llave de cristal", en argot, es una invitación oportunista. El libro fue publicado por entregas en la revista *Black Mask*, que incluía un anuncio acompañando la foto del autor con el siguiente

gancho:

¿CONOCE UD. A ESTE HOMBRE?

Es el más grande escritor de novelas de detectives del mundo. Sus tres últimas narraciones han sido publicadas por una de las editoriales más grandes de nuestro país obteniendo inmejorables críticas. ¡Es un verdadero genio! Sus historias no tienen parangón, son un género en sí mismo.

Su nombre es Dashiell Hammett y su última creación se llama:

LA LLAVE DE CRISTAL.

Una realista y tremebunda historia ambientada en el mundo de la política y el crimen organizado, fiel a la vida real en todos sus detalles; la más potente y sensacional de las novelas que se hayan escrito sobre este tema. Su tensión te enganchará sin remedio y te hará vibrar de emoción haciendo que te olvides de lo que tienes alrededor, desde el principio hasta el final. Podrás encontrarla en el número

*de marzo de
BLACK MASK.*

“Dime una cosa, Nick. Dime la verdad: cuando estabas

forcejeando con Mimi, ¿no tuviste una erección?”.

Todo el mundo sabe quién habla. Todo el mundo sabe cuándo y dónde también. Es Nora quien le pregunta a Nick, es 1934, es la última novela de Hammett, El Hombre Delgado.

La infame “pregunta de cuatro palabras” ha puesto el mercado editorial patas arriba; los lectores se vuelven locos, algunos se han quedado balbuceando; ya nada será lo mismo. Alfred Knopf lo sabe. Y también sabe que puede volver las tornas a su favor, cómo no, tratándose de Hammett, publicando un anuncio en el New York Times:

No creo que la pregunta que figura en la página 192 de la novela de Dashiell Hammett, El hombre delgado, haya tenido la menor influencia en las ventas del libro. Se necesita mucho más que eso para conseguir un best-seller en estos días. Veinte mil personas no compran un libro en tres semanas para leer una pregunta de cuatro palabras.

Bill Bernbach hubiera estado de acuerdo:

Mirna Loy (primera por la derecha) junto a Maureen O'Sullivan y William Povell en la adaptación de *El hombre delgado* de W.S. van Dyke (1934). En España la película apareció con el título *La cena de los acusados*



“siempre estamos buscando qué es lo que queremos decir”. En eso consiste el trabajo del redactor publicitario. Una vez lo encuentras “es mejor decirlo de forma memorable y con arte y de forma persuasiva para que sea recordado y que se actúe en consecuencia”, dijo Bernbach.

¿No es esto mismo lo que hace Nora?

Y hablando de Nora, Myrna Loy, la actriz que la encarnó en la versión cinematográfica de la novela, fue contratada para ser la imagen de Maybelline. Se parecía a las chicas de los anuncios de Lucky Strike. “La más elegante y encantadora de las mujeres del teatro moderno”, así la definió el pionero de la publicidad Albert Davis Lasker.

Es de nuevo la punta del iceberg en lo que se refiere a la relación entre la publicidad y la obra de Hammett. De acuerdo con la lista de David Ogilvy, hay tres puntos esenciales que ningún anuncio publicitario puede olvidar: la imagen de marca, la promesa al cliente y algo misterioso llamado “la decisión más

importante". Pero vayamos por partes.

La imagen de marca [*brand image*] sería... Dinah Brand. No puede haber mejor personaje que ejemplifique el espíritu publicitario. Además de tener una personalidad construida en torno a una sola idea (lo único que le importa es el dinero), Dinah se comporta como una marca publicitaria y, además, le encanta repetir eslóganes: "Crees que lo sabes todo, pero lo único que pasa es que eres insoportable" (le dice al agente de la Continental). Dinah es la otra cara del agente de la Continental. Mientras que ella es una máquina de fabricar eslóganes atascada en el modo automático, nuestro héroe representa el triunfo de la variedad... un nuevo tipo de marca.

Dinah le llama por teléfono; un chico anuncia su nombre y le dice que tiene una conferencia; él mismo escribe su nombre en un papel; o se le dice al abogado Charles Proctor Dawn... y sin embargo, el nombre del agente nunca le es desvelado al lector. Solo conocemos una larga lista de apodos: una tarjeta roja le identifica como "Henry F. Neill, marinero, miembro

de la asociación Industrial Workers of the World”; o alguien se refiere a él como “Hunter o Hunt o Huntington, o un nombre de esos”; se registra en el hotel Shannon con el nombre de J.W. Clark y en el Roosevelt como P.F. King. En pocas ocasiones se presenta a sí mismo como lo que realmente es:

*A la publicidad, a la buena
publicidad, solo le importa la
verdad; aunque se trate de un
tipo especial de verdad*

Soy un agente de la Agencia Continental de Detectives, sucursal de San Francisco [...] Hace un par de días recibimos un cheque de su hijo y una carta pidiendo que enviáramos un hombre para realizar un trabajo. Yo soy ese hombre.

Hay quien dice que la publicidad es un trabajo de mentirosos, pero esa afirmación es en sí misma una mentira. A la publicidad, a la buena publicidad, solo le importa la verdad; aunque se trate de un tipo especial de verdad. Solo la verdad que tanto emisor como receptor estén dispuestos a compartir. La publicidad es un mundo en sí mismo, independientemente de las muchas ridiculeces que la rodean. Lo mismo podemos decir del agente de la Continental y de su creador. Al firmar sus cartas, rara vez es Dashiell Hammett quien lo hace. Suele llamarse a sí mismo Dash, D. H., H.;

también Hammett *el esquimal*, hermano mayor de Nannook; L.L., Nicky, el agente D. H. Firma como “papá”, pero también como Pío XIII, soldado raso S.D.H. o Sam; a veces en las transcripciones de sus cartas es solo una “firma ilegible”, un “Sinceramente, Dashiell Hammett”, el “Hombre delgado”, “Ése hombre de edad mediana”, “Blanquito” o “El depravado Dash”.

No se puede decir que este último seudónimo sorprenda demasiado, si se considera que su dueño escribió una “Defensa de la narración erótica” en 1924. También puede ser un buen ejemplo de lo que David Ogilvy llamaba “la promesa al cliente”: es decir, “un beneficio para el comprador”. También el agente de la Continental sabe a veces ofrecer una promesa, como por ejemplo, en su confrontación final con Elihu Wilson:

No ha conseguido engatusarme, viejo. Le he ganado. Me vino llorando porque unos chicos malos le habían arrebatado la ciudad de las manos. Pete el finlandés, Lew Yard, ‘Susurros’ Thaler y Noonan. ¿Y dónde están ahora? Yard murió el martes por la mañana, Noonan esa misma

noche, 'Susurros' el miércoles por la mañana y el finlandés hace solo un rato. Voy a devolverle la ciudad lo quiera o no.

¿Misión cumplida? Todavía no. Aún queda por tomar la que para Ogilvy es "la decisión más importante". Se trata de la técnica de posicionamiento:

¿Cómo debemos posicionar nuestro producto? ¿Schweppes debería posicionarse como un refresco o como una bebida para hacer combinados? ¿Habría que posicionar a Dove como un producto para la piel seca o como un producto para limpiarse las manos? Los resultados de una campaña no dependen tanto de la forma en que esté escrita la publicidad como del posicionamiento del producto. Lo cual implica que dicho posicionamiento habría de elegirse antes de crear el anuncio.

Antes he hecho trampa. Quité un par de líneas del texto de la sobrecubierta de *Cosecha roja*. Es ahora cuando vuelvo a ponerlas en su lugar:

Cuando el agente llega, Poisonville está madura para la cosecha. Ésta es la historia de un hombre que va a hacer limpieza.

Quizá haya una manera de satisfacer a Orwell, conciliando así los mundos de la redacción publicitaria y la redacción literaria. En su ensayo "Por qué escribo", Orwell afirmó que "escribir supone una lucha horrible y agotadora, como cuando uno pasa por una larga enfermedad". Pero no hay que desesperar, aún es posible superar la enfermedad si encontráramos un anuncio como éste:

SI YO FUERA UN ESCRITOR DE FICCIÓN QUE TODAVÍA NO HA OBTENIDO BUENAS VENTAS, trataría de buscar cuáles son los fallos que hay en lo que escribo.

Y si mi propio juicio no fuera lo suficientemente objetivo o no tuviese demasiada experiencia, buscaría también algún tipo de ayuda, preferiblemente la de alguien que escriba ficción de éxito comercial.

Ofrezco consejos de redacción para historias cortas, a

razón de un dólar por cada mil palabras. Tarifa negociable para obras de mayor extensión.

Efectivamente, el autor del anuncio es Dashiell Hammett, el redactor publicitario. Y es que redactar un texto publicitario es lo mismo que redactar un texto literario. Se trata de la misma magia. “Indíquenos qué producto le interesa y cuál es su presupuesto. Nuestro distribuidor le enviará una muestra para que pueda examinarla en casa”.

CLAVES DEL ORIGEN DE LA NOVELA POLI- CIAL

La llave de cristal en el contrapunto del género

por Jorge de Barnola

El culpable

Uno tiene que retrotraerse a los clásicos para encontrar el germen de la actual novela policiaca, los resortes que la mueven, sus intenciones. Porque al igual que el criminal tiene su “modus operandi”, el brazo ejecutor de la Ley tiene el suyo, y del mismo modo el propio género literario.

En el proceso intervienen niveles de conocimiento, “pruebas”, “pistas”, con el significado que tienen estas palabras, ya sea en el plano de la superación por alcanzar un objetivo, ya sea por los caminos intrincados que llevan a la verdad, a la resolución del “caso”.

En *Edipo Rey*, Sófocles daba inicio al género con la conversación entre Edipo y Creonte, el criado de Layo (y uno tiende a recordar los interrogatorios que Poirot hacía a la servidumbre):

EDIPO:

Pero ¿dónde están? Dónde podemos encontrar la pista tan difícil de un crimen tan antiguo?

CREONTE:

El dios asegura que los matadores están en el país. Lo que se busca, se encuentra; lo que se descuida, se pierde.

EDIPO (Reflexionando un instante.):

¿Fue en su palacio, en nuestros campos o en tierra extranjera donde tuvo efecto el crimen que costó la vida a Layo?

CREONTE:

Salió del país, según se dijo, para ir a consultar al oráculo y no volvió al seno de su hogar desde que de él partió.

EDIPO:

¿Y no envió ningún mensajero ni ningún compañero de viaje, nada que nos pudiera ser útil para nuestra información?

CREONTE:

Todos murieron, excepto uno solo, a quien el miedo hizo huir, que de todo lo que vio pudo decir más que una sola cosa segura.

EDIPO:

¿Cuál? Un solo dato podría ser una gran ayuda para descubrir muchos otros si nos proporcionara un rayo de esperanza.

CREONTE:

Lo que declaró el testigo fue que, sorprendido Layo por unos bandidos, fue asesinado, no por la fuerza de un único brazo, sino con la de gran número de manos.

(Pausa.)



EDIPO:

*¿Cómo, pues, un bandido pudiera haber urdido su crimen y
llegado a tal colmo de audacia si el dinero no le hubiese incitado
desde aquí mismo?*

CREONTE:

*Esta sospecha tuvimos; pero nuestros males eran tales, que la
muerte de Layo no tuvo vengador.*

EDIPO:

*¿Y cuál fue el mal más urgente que después de la muerte del rey
os ha impedido enteraros de lo que pasó?*

CREONTE:

*La Esfinge, con sus capciosos enigmas, nos hizo descuidar los
hechos inciertos, para no pensar más que en los males
presentes.*

En cuanto a las “pruebas”, la literatura clásica está llena de ellas. Pensemos en *La Odisea*, en donde Ulises tiene que superar la distancia geográfica y temporal, superando niveles de tensión en lo que se ha llamado novela bizantina, en un viaje lleno de guerras, aventuras y, finalmente, los propios candidatos de Penélope. O bien en las pruebas que también habrá de superar Heracles en su penitencia impuesta por Euristeo.

La novela de caballería rescata estos elementos de tensión, los convierte en *leit motiv* en la recuperación del honor del héroe: es el siguiente paso de la novela bizantina y en la supervivencia del género se llegará a explorar nuevos caminos entrelazando géneros que eran independientes. Esta experimentación dará lugar a la base de la novela moderna, y el autor capital es por todos conocido: Cervantes.

Pero un siglo antes de la aparición de ese experimento llamado *Don Quijote de la Mancha* ya se había producido un vuelco en esos ideales de "honor" que parecían llenar todos los *romances*, cuando la realidad se imponga y el "ideal" se estrelle contra la pared de la "racionalidad". De ahí surgirá el "antihéroe", el pícaro, en donde vemos el mismo engranaje mecánico a la hora de reconstruir la acción, con sus niveles de superación vital, sus propias pruebas o los distintos tramos de tensión que atraviesa el personaje para llegar a convertirse en un hombre de provecho en un escenario lleno de rufianes. Sin haber llegado aún a la novela policial, ni mucho menos, sí vemos que se hace paten-

te el “lumpen”, las clases bajas empiezan a hablar, la miseria cobra vida en las páginas, ya sea a través de *La Celestina*, *La Lozana andaluza*, *Lazarillo de Tormes* o ese magnífico estudio del hampa sevillano que supone *Rinconete y Cortadillo*.

Uno suma a Alonso Quijano, a Sancho y a los truhanes de Sevilla, y ya tiene una novela digna del género detectivesco.

La sospecha

Al tiempo que todo esto sucede la humanidad da su siguiente paso hacia el conocimiento. La Edad Moderna deja atrás al Renacimiento y traerá dos modelos de conocimiento científico, el racional, liderado por René Descartes, y el empírico, por Francis Bacon.

Descartes en su *Discurso del método* llama a desechar prejuicios, dividir el problema en partes más fáciles para su posterior resolución y a profundizar en cada parte para ir llegando a la verdad.

Pero Descartes acusa aún de un fuerte sentimiento medieval que le lleva a negarse mediante la duda de lo extraño, del llamado "genio maligno". Y al igual que existe este demiurgo, existe una idea innata e inherente en el ser humano, mediante el cual aplicará el modelo deductivo matemático.

Bacon, por el contrario, propone un conocimiento partiendo de la observación, la experiencia. Las ideas innatas de los racionalistas son descartadas y todo se tiene que aprender, aprehender por la inducción y el estudio de los hechos.

Será el llamado "método científico", cuyos puntos se resumen en "observación", "inducción", "hipótesis", "experimentación", "demostración" y las conclusiones que resulten al final del estudio, la "tesis".

Sin lugar a dudas se trataba de un choque de ideas e interpretaciones de la realidad partiendo del legado de la lucha de religiones: los católicos por un lado, y los protestantes por otro.

La Ilustración supone a todas luces un triunfo del protestantismo, de ahí que las ideas de Bacon sean más afines a los nuevos tiempos de conocimiento.



Las pruebas o pistas

Cuando más arriba hablamos de “pista”, hay que entenderla como una senda por la que se ha de transitar, un paso seguro al siguiente nivel. Y cuando utilizamos la palabra “prueba”, nos estamos refiriendo a un nivel más que se tiene que superar para que la acción continúe. Todo esto nos tiene que llevar a la resolución del “misterio”, y nunca se hace por adivinación, sino que el escenario y los personajes nos tienen que ir dando las pautas para ir avanzando.

Hay un hecho incontestable, y es que, si no hubiera delito, no habría novela policíaca.

Uno de los más célebres retratistas del crimen podría ser Thomas de Quincey, como nos lo demostró en su

Del asesinato considerado como una de las bellas artes, que vio la luz en distintas fechas, ya que consta de tres partes: en 1827, en 1839 y en 1854. En la primera parte nos deja joyas como ésta:

Todos ustedes conocen a fondo el primer asesinato. En tanto que inventor del asesinato y padre del arte, Caín debió de ser un hombre de genio extraordinario. Todos los Caínes fueron hombres de genio.

Y poco después nos brinda páginas magistrales sobre el “arte” del crimen en Shakespeare, citando incluso un pasaje de Enrique VI en donde se llega a la conclusión de que el duque de Gloucester ha sido asesinado a juzgar por las “pruebas” evidentes:

¿Qué razones tengo para afirmar que Gloucester murió a manos de asesinos? Pues la siguiente relación de cambios atroces que afectaron a la cabeza, la cara, la nariz, los ojos, las manos, etc., y que no corresponden de manera indistinta a cualquier clase de muerte sino exclusivamente a la muerte por violencia.

El análisis de los crímenes que hace De Quincey es tal vez la piedra angular del género que se empezaría a desarrollar en los años siguientes, comenzando por Los asesinatos de la Rue Morgue, de 1841, de Edgar Allan Poe.

Lo que movía a De Quincey era su humor negro y la crítica rabiosa que infiere al opio. El análisis de los crímenes que hace De Quincey es tal vez la piedra angular del género que se empezaría a desarrollar en los años siguientes, comenzando por Los asesinatos de la Rue Morgue, de 1841, de Edgar Allan Poe. A ésta seguirían El escarabajo de oro y El misterio de Marie Rogêt, fechados en 1843, y La carta robada, de 1844.

Con el desembarco de Conan Doyle en el género, tras pasar sin éxito por la novela histórica, se inicia el llamado "género policial". El caballero y el escudero (su sparring) por antonomasia dentro del género policíaco son Sherlock Holmes y el doctor Watson. Son, más que ningún otro, lo más parecido que hay al vuelco que supuso El Quijote, y la evolución que sufre el género es muy semejante al que provocó la aparición de la obra de Cervantes.

Con los citados arriba tendríamos a los precursores del género, y luego vendría la Edad Dorada: Agatha Christie, G.K. Chesterton, Maurice Leblanc...

Pero la evolución se vuelve a constatar con el choque con la realidad, con el descenso más brutal a los bajos fondos. La forma cambia, el escenario, y las maneras. Las altas clases retratadas por los predecesores no tiene futuro en el nuevo escenario planteado: los Estados Unidos de América... un laboratorio en ebullición de culturas, de altos rascacielos, de una sociedad que ha pasado de la conquista de un territorio que se extendía hacia el Oeste al establecimiento del orden, un orden impuesto por el hampa y sus señas de identidad. Es el forajido que se ha vuelto sedentario, que ha encontrado un campo de acción mucho más interesante que el mundo fronterizo que poseían sus ancestros.

La obra que mejor refleja lo que habría de venir es *Gags de Nueva York*. Bandas y bandidos en la Gran Manzana (1800-1925), de Herbert Asbury, publicada en 1928.

El delito

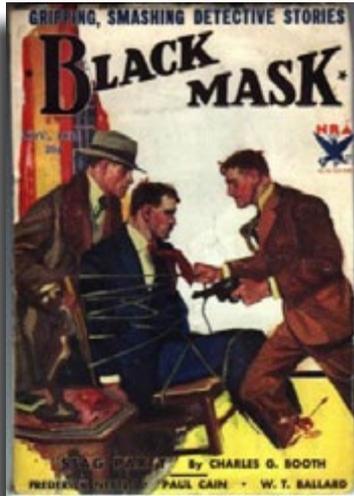
Decía Raimond Chandler en su *El simple arte de matar* que el detective es un hombre “común” y “de honor”. En este ensayo, Chandler nos da sus claves sobre

cómo se debe manejar el héroe:

El relato es la aventura de este hombre en busca de una verdad oculta, y no sería una aventura si no le ocurriera a un hombre adecuado para las aventuras. Tiene una amplitud de conciencia que le asombra a uno, pero que le pertenece por derecho propio, porque pertenece al mundo en que vive.

Fue publicado en 1950 y en él se define al género como “relato policial” o “de detectives”. Todavía se buscaba un adjetivo adecuado, distinguir a los pioneros del siglo XIX (con unas historias que se podrían denominar “novela problema” o “novela misterio”) de la nueva literatura que se estaba haciendo, marcada por un cariz más existencial, a juzgar por el momento en que nace, en un periodo que va del final de la Primera Guerra Mundial al Crack del 29.

Tampoco se podía llamar “novela negra” porque la colección *Serie Noire* de Marcel Duhamel (que daría el nombre al género) aparecería en 1948.



Sí se empezaba a usar *hard boiled* para definir el nuevo tipo de estilo narrativo que plagaba las revistas de kiosco, las llamadas Pulp, muy en la línea de los folletines o dramas populares que pudieran escribir un Eugène Sue o un Xavier de Montépin de turno.

Las publicaciones que más eco tuvieron en el género venían del patronazgo de *Black Mask*, una revista que empezó a ver la luz en 1920.

El primero de la larga lista de autores que pasaron por la revista fue Carrol John Daly, y después llegó Dashiell Hammett, que publicó en 1922 *El camino a casa*, con el seudónimo de Peter Collison.

Dashiell Hammett era, *per se*, un hombre peculiar. Había sido agente en la poco honorable Pinkerton National Detective Agency, participó en la Primera Guerra Mundial, fue publicista, alcoholíco y un escritor relámpago cuya carrera duró prácticamente diez años (cinco novelas y un buen puñado de relatos que, aún hoy, sigue aumentando en cantidad

gracias al último hallazgo en los archivos del Centro Harry Ransom de la Universidad de Texas). Uno no puede dejar de pensar en que Hammett cayó en el bartlebysmo, del mismo modo que lo hizo Melville. Tras este paso por la literatura se dedicó al activismo político y a luchar contra el fascismo, lo que le ocasionaría serios problemas durante el macarthismo

Su personaje estrella será el Agente de la Continental, que aparecerá en *Cosecha roja*, en *La maldición de los Dain* y en veintisiete relatos más.

Hammett compone sus historias desde la propia experiencia. El trabajo que realizó en la Agencia de Pinkerton le permitió conocer los engranajes del poder y la represión que ésta ejerce sobre los más débiles.

Sus “héroes” son tipos duros, llenos de contradicciones, humanos hasta el extremo de que son “anti-héroes”.

El cuerpo

Se viene considerando *La llave de cristal*, publicada en 1931, como la obra más perfecta de Hammett.

No es una novela al uso (entiéndase “al uso” como un eufemismo para referirnos al género a tratar).

Se podría decir que es una “novela de gánsters” o una “novela política”. De hecho, todo transcurre durante las elecciones a Senador de la ciudad, y aquí es donde interviene el elemento oscuro del hampa, porque son dos bandas rivales las que van a apoyar a sus respectivos “Senadores” para que lleguen al poder y así tener carta blanca en los trapicheos de la ciudad. Por un lado está Paul Madvig, y por el otro, Shad O’Rory.

Estos dos manejan el cotarro de la delincuencia, y quieren tener el absoluto control colocando a sus títeres-senadores a la cabeza del poder.

Añadiríamos de él, [Ned Beaumont] empleando las palabras de Blaise Pascal, que “el azar le favorece porque es un espíritu preparado”.

Paul Madvig apoya al senador Ralph Bancroft Henry. Tienen una relación cordial y al senador le interesa muy mucho que Paul le vaya allanando el camino.

Desde el principio vemos que los engranajes de la novela funcionan con independencia, no se ajustan en una mecánica perfecta de reloj suizo, sino que cada manecilla se mueve por su cuenta y si en algún momento coinciden es por simple azar.

El escudero de Paul es un personaje muy curioso: Ned Beaumont, un antihéroe con todas las letras. Es un jugador impenitente, bebedor (su bebida es el whisky escocés doble), fumador, y se podría decir que su estrella es la del perdedor.

Aun así, es agudo, predice los acontecimientos. Añadiríamos de él, empleando las palabras de Blaise Pascal, que “el azar le favorece porque es un espíritu preparado”. Aunque no en el juego, o por lo menos al principio de la novela. De hecho está atravesando una mala racha y es consciente de que para volver al camino del éxito tiene que tomar el timón a la fuerza y marcar una nueva derrota para navegar directo a la victoria.

¿De qué sirvo si se me acaba la suerte? Y ahora voy y gano, o creía que había ganado. Ya puedo sacar el rabo de entre las piernas y sentirme persona una vez más, y no un no sé qué que recibe puntapiés. El dinero tiene poca importancia, pero no es la cuestión esencial. Es el efecto que tiene sobre mí esto de perder, y perder, y perder.

Hablábamos de la independencia de los engranajes porque Hammett intenta hacer un tipo de novela realista que va desde el planteamiento de la acción a la psicología de los personajes, y para eso se sirve de secuencias cortas, a veces casi flashes, trenzando con un estilo seco, con diálogos fluidos y descripciones impresionistas, todo un microuniverso de emociones en donde cabe prácticamente de todo.

Aunque los engranajes referidos se mueven cada uno por un lado, sí hay un eje central en la novela: el asesinato del hijo del Senador, Taylor Henry.

A partir de aquí las ruedas se ponen en funcionamiento y empezaría la “novela de detectives”. Lo curioso es que el “detective” será el escudero de Paul, Ned Beaumont (a la sazón, su mejor amigo, su guardaespaldas o un matón sin más), y será el encargado de averiguar quién asesinó a Taylor Henry.

A Ned le hacen investigador especial agregado a la oficina del fiscal, un tal Michael Joseph Farr, que intenta hacer su trabajo lo mejor que puede aunque esté atrapado en la sumisión del hampa, que le dice lo que debe hacer en cada momento, de lo contrario su vida correría peligro.

Ned, todo hay que decirlo, no tiene ni idea sobre el procedimiento tradicional de las investigaciones. Él tiene suposiciones, sospechas, y a partir de aquí construye el escenario propicio para que esas teorías que maquina vayan encajando. Si uno de los pilares fundamentales de la novela policíaca es la prueba (que pondría en marcha el procedimiento empírico-deductivo), Ned se lo carga de un plumazo. Él es un jugador, y no duda en recurrir a la trampa para que la rueda de la

fortuna, del destino, vuelva a su posición. De ahí que amañe una prueba para acusar a uno de sus sospechosos del crimen de Taylor (aunque le mueve más bien el interés por recuperar el dinero que un corredor de apuestas le ha estafado).

[...] Soy..., espera, vamos a ver —sacó del bolsillo interior de la chaqueta un papel, lo desdobló, lo miró y dijo—: Sí. Estoy aquí como investigador especial del fiscal del distrito.

El lector nunca sabe qué es realmente lo que está pensando Ned. Todo es acción, sentimientos guardados en una coraza de gestos contradictorios. Y la acción se mueve como una veleta al son de un viento que sacude la novela a ráfagas.

La otra parte de la maquinaria funciona como una novela de amor, o de ausencia de él. Paul Madvig está enamorado de Janet Henry, la hija del Senador y la hermana del finado. Pero también lo está Ned (que se lo guarda todo, incluso para el lector, aunque la sospecha de que algo hay es constante). Estaríamos ante un vuelco del concepto del escudero como consejero

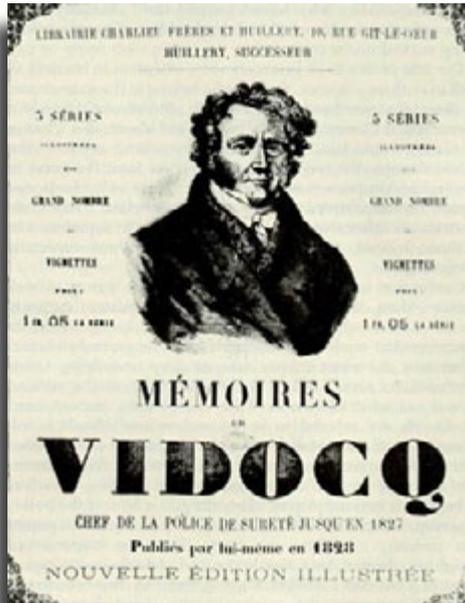
sentimental del caballero. Es algo así como si Sancho también estuviera enamorado de Dulcinea y se reconcomiera por dentro.

La fidelidad de Ned hacia Paul es ejemplar. No sólo lo protege, sino que acepta su condición de perdedor en esa historia amorosa a tres bandas.

El ejercicio de detective por parte de Ned resulta bastante chocante. Está lleno de mediocridad, y va dando tumbos hasta resolver los misterios planteados casi sin darse él mismo cuenta. Sospechosos que luego resultan no serlos, anónimos que llegan a unas manos y otras, confesiones que más tarde se desmienten porque los personajes sólo pretendían proteger a alguien más... Y al final, una conclusión aleatoria que resuelve el misterio de todo.

Dashiell Hammett tiene intenciones que van más allá de componer un cuadro perfecto de novela de detectives. Lo que está haciendo es retratar una sociedad, denunciando el comportamiento de fraude y corrupción existente en la política. El género sólo es una excusa, o

el vehículo necesario para explicar el funcionamiento de las instituciones, cómo el poder y el crimen van de la mano ascendiendo en la escala social (o implantado ya en esas esferas desde generaciones) hasta que alcanza el poder.



El modelo real de esa comunión entre la delincuencia y la policía se ha dado desde muy antiguo. Pensemos en el astrónomo Musa ibn Shakir que en su juventud era salteador de caminos y se convirtió en jefe de la policía del califa al-Mamún; o en Eugène-François Vidocq, bandido que acabó siendo director de la Policía Nacional francesa y que en 1833 abrió la primera agencia de detectives de la que se tiene noticia, La Oficina de Información (las memorias del propio Vidocq fueron la piedra angular para una novela muy en el género detectivesco que suele pasar a hurtadillas cuando se habla de novela policial, Los miserables de Victor Hugo).

Señalar, tan sólo, un detalle sobre la plasmación de La llave de cristal en formatos distintos o en artes diferentes pero que, en este caso, beben uno del otro.

La novela de Hammett está diseñada como un artefacto a medio camino entre la literatura y el cine. Las secuencias son completamente cinematográficas, y el estilo es ágil, con diálogos que se salen de toda floritura literaria. Ya lo dijimos, impresionista. Pero al mismo tiempo la intención es literaria, y esta intención (con su resolución final) no encajaría en absoluto a la hora de llevarla a la gran pantalla. Sencillamente, no hubiera funcionado.

En la novela de Hammett, después de varios giros rocambolescos, Ned resuelve el misterio del asesinato de Taylor Henry acusando al padre de éste:

—*Usted asesinó a su hijo.*

Es una acusación fortuita y que no encaja con los parámetros de la “novela misterio”. Ned parte de pruebas bastante absurdas: un sombrero que ha desaparecido y un posible bastón que ha propiciado la muerte de Taylor (con el que fue golpeado y, al caer al suelo, se desnucó en la acera).

La forma de resolución del caso es chocante, y cuando vemos las versiones cinematográficas de 1935 y la de 1942, observamos que han optado por algo más creíble, algo que el público aceptaría sin problemas,

Es interesante ver las dos películas. Ambas son muy fieles a la novela (ya destacamos la naturaleza fílmica de *La llave de cristal*), aunque, quizás, la más exacta por la plasmación de los personajes sea la primera (basta comparar a los dos Ned de las cintas; en la primera versión, nos las vemos con un Ned resentido, herido por las contradicciones, mientras que en la segunda versión es más un galán impasible y carente de sentimientos).

Cuando decíamos que en las películas se había optado “por algo más creíble”, nos referíamos a la ejecución final. Se intenta buscar la coherencia. En la primera versión salvan el escollo con una prueba que en la novela no existe (Ned encuentra la caperuza del bastón que golpeó a Taylor). Por el contrario, en la segunda versión, Ned acusa a Janet Henry del asesinato de su hermano con la intención de provocar que el padre

se declare culpable (aunque aquí Ned tampoco tenga pruebas reales, sólo una sospecha que el espectador es incapaz de ver).

Son variantes para una misma historia, y poseen un “modis operandi” más coherente para rematar una historia que desde el principio tenía una tara extraña que rompe con los esquemas fundamentales de la “novela misterio”.

Post Scriptum a la manera de De Quincey

La novela “problema”, o *whodunit* (Who done [did] it?) supone un ejercicio de deducción para el escritor y el lector. Un juego matemático transformado en género literario. Por el contrario, la metamorfosis que sufrirá el género a partir de los años 20 es un contrapunto a todo lo que hubo antes, del mismo modo que la novela picaresca lo fue para la creación de una novela social y realista.

William Huntington, crítico de arte estadounidense, publicó en 1928 unas pautas a seguir para la novela policiaca, y bajo el seudónimo de S. S. Van Dine se inventó a un detective erudito llamado Philo Vance, más ligado a la escuela anglosajona y a la francesa que a lo que iba a venir en los años siguientes.

Huntington señaló veinte reglas fundamentales, pero también le excluía de forma irreversible del nuevo género que se implantaría. A la vista del argumento de La llave de cristal, Hammett se saltaría por la torera tres puntos de las reglas referidas:

3) La verdadera novela policial debe estar exenta de intriga amorosa. Si se introdujera el amor, se perturbaría el mecanismo intelectual del problema.

5) El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea.

13) Las sociedades secretas, las mafias, no pueden tener cabida en una novela policial. El autor que las incluye pasa

al terreno de la novela de aventuras o de la novela de espionaje.

Otro autor que intentó implantar un *Decálogo* fue Ronald Knox, en 1929, aunque a veces uno tenga la impresión de que lo que quiere hacer Knox es tomarnos el pelo o explicitar mediante estas reglas que, tal vez, no existan:

4. No pueden usarse venenos que no hayan sido descubiertos hasta la fecha, ni ningún aparato que necesitaría una larga explicación científica al final.

8. El detective no puede presentar pruebas que no se produzcan para la inspección del lector.

9. El amigo "estúpido" del detective, el Watson, no puede ocultar los pensamientos que pasan por su mente; su inteligencia debe ser un poco, pero muy poco, ligeramente por debajo del lector medio.

Pero el que dio las claves definitivas fue Duhamel, anunciando su colección de este modo:

Que el lector no prevenido desconfíe: los libros de la "serie negra" no pueden caer sin riesgo en todas las manos. Al amante de enigmas, al estilo de Sherlock Holmes, no siempre le saldrán las cuentas. Tampoco al optimista sistemático. La inmoralidad se admite, en general, en este tipo de obras sólo para servir de contraste a la moral convencional, está en ella tanto como los bellos sentimientos, es decir, la amoralidad a secas. La mentalidad raramente es conformista. Vemos a policías más corruptos que los malhechores que ellos mismos persiguen. El simpático detective no siempre resuelve el misterio. A veces, ni tan siquiera hay detective. ¿Qué queda entonces? Queda la acción, la angustia, la violencia -bajo todas sus formas y, sobre todo, las más ultrajantes-, las palizas y las masacres. Como en las buenas películas, el estado de las almas se traduce en gestos, así que los lectores voraces de literatura introspectiva deberán realizar el ejercicio inverso. También hay amor, preferiblemente bestial, pasión desordenada, odio sin gracia. En resumen, nuestro objetivo es sencillo: impedirles dormir.

Sólo te ahorcan una vez, de Dashiell Hammett

por Paz Olivares Carrasco



Esta recopilación de Seix Barral, muy interesante para todo aquel que desee conocer la gestación del *Hard-boiled* y más concretamente, el nacimiento del imaginario de Dashiell Hammett, comete un error imperdonable para el lector al que va dirigido: su índice. En él sólo aparecen los títulos de los relatos. Lo lógico habría sido acompañarlos de la fecha y título de la publicación en la que se editaron por primera vez. Esos datos bibliográficos son los que justifican el motivo de la recopilación. No se entiende que se hayan omitido.

Y es que *Sólo te ahorcan una vez* es un homenaje a la Pulp-Fiction, las revistas en las que Hammett creó los famosos detectives que después situaría de manera definitiva en sus novelas; los personajes que terminarían haciéndose dueños del cine negro americano y por ende, se interpretarían como ejemplo de la sociedad estadounidense. En el libro se recogen 19 relatos que aparecieron en *Argosy*, *Collier's*, *Sunset Magazine*, *True Detective Stories*, *American Magazine*, *Ellery Queen's Mystery Magazine* y fundamentalmente, en *The Black Mask*. De hecho, 10 de los relatos del volumen se publicaron en la última de las citadas, la más

célebre revista *Pulp* y en la que también se paseó el Philip Marlowe de Chandler.

The Black Mask fue creada en 1920 con fines únicamente comerciales. La idea fue de H.L. Mencken, editor de *Smart Set*, una prestigiosa revista literaria que acarreaba pérdidas desde hacía tiempo. *The Black Mask* fue la solución al problema. En sus páginas se ofrecía una extraña mezcla de historias de aventuras, romance, esoterismo, misterio y detectives. Su fin: venderse para obtener beneficios que salvaran a *Smart Set*. Así que las historias que Hammett publicó en esos primeros años de la década de los 20 no las leyeron intelectuales, ni mucho menos. El público al que iba dirigido *The Black Mask* era de clase trabajadora. Su precio era popular (en los inicios no alcanzaba los 15 centavos) y su producción muy barata (característico el color amarillo del papel de mala calidad). El editor pagaba por palabras, de modo que el escritor estaba obligado a ir al grano. El estilo debía ser conciso, la prosa ágil. Nada de adornos superfluos, apenas descripciones. Se trataba de entretener al lector, de hacerle disfrutar, de tentarle lo suficiente como para

obligarle a que comprara el siguiente número.

En 1926 Joseph Shaw tomó el control de la revista. Fue él quien le dio el giro definitivo a la publicación y la convirtió en el objeto de culto que es hoy (y si no que se lo pregunten a Tarantino).

Shaw creía en la responsabilidad moral de la ficción criminal en favor del ideal de Justicia. En unos años en los que la corrupción de las instituciones era moneda de cambio, el género de detectives se convirtió en el favorito del lector medio. Los relatos de Hammett resultaban tremendamente atractivos. Sam Spade o el detective de la agencia Continental permitían al lector norteamericano mantener la esperanza. Todo a su alrededor podía estar podrido, pero mientras los héroes de Hammett, sin más ayuda que su intuición y sus puños, encerraran a los corruptos y a los poderosos, podía creer que el orden moral se restablecía. No es extraño el éxito del que *The Black Mask* disfrutó durante décadas. Shaw transformó la revista en una publicación especializada en historias de detectives y no sólo porque fueran las más rentables. Desde el principio,

*Ahora no había un malvado,
un perturbado que atacaba a
la sociedad, sino que era la
sociedad misma la que ataca-
ba al individuo*

Shaw tenía las ideas muy claras al respecto. En una editorial publicada en 1927 explicó:

“La ficción detectivesca, tal como la vemos, tan solo ha comenzado a desarrollarse. Todos los demás campos han sido ya trabajados y sobreexplotados, pero la ficción detectivesca apenas se ha tocado aún”.

Shaw tenía olfato.

Las historias clásicas de detectives de la escuela inglesa, con Conan Doyle y Agatha Christie como mejores exponentes del género, resultaban ajenas al lector norteamericano. La Primera Guerra Mundial había demolido los principios victorianos que defendían detectives como Sherlock Holmes. Los locos años 20 exigían, no sabios iluminados, sino hombres de carne y hueso, valientes y conocedores de la realidad social en la que se movían y contra la que luchaban. Ahora no había un malvado, un perturbado que atacaba a la sociedad, sino que era la sociedad misma la que atacaba al individuo: policías comprados, jueces corruptos, sindicalistas mafiosos, especuladores sin es-

crúpulos... a los que se añadirían, después del Crack del 29, maleantes, jugadores, prostitutas, timadores, buscavidas, sicarios, contrabandistas y todo tipo de individuos cuyo fin primero era sobrevivir. La ambición por más fortuna, más poder, más dólares o más horas de vida. La ambición frente al hombre, frente al lector. Un escenario demasiado salvaje, demasiado descarnado para Holmes o Poirot.

Hammett desecha el método hipotético-deductivo de los británicos y se atreve con un tipo nuevo, el curtido del *Hard-boiled* capaz de enfrentarse a lo que sea. Sam Spade o el agente de la Continental resuelven los casos actuando. Son cínicos porque conocen a fondo el bien y el mal y por eso suelen reconocer al villano a primera vista. Están desencantados, pero cumplen con su oficio. Resuelven los casos de manera eficaz. Con dureza. Con violencia. Sin los miramientos corteses de Scotland Yard. Y la cualidad que mejor les define es su capacidad de observación.

Con estos primeros relatos, Hammett desvía la atención hacia las causas que llevan a un ser humano a

cometer un delito. Ya no importa tanto saber quién es el asesino. Sam Spade en *Demasiados* han vivido dice: “Alguna vez alguien debería escribir un libro sobre la gente... Es tan rara”. Justamente eso hace Hammett. Escribir sobre la gente. Le da protagonismo a la acción para explicar a través de la violencia la intención del criminal. El lector vive esa acción a través de los ojos del detective. El final, que suele llegar tras el tiroteo o la pelea de rigor, lo clarifica todo. Detective y lector respiran aliviados aunque saben que no hay final definitivo. Eso es *Hard-boiled*.

Leemos en “*Traiciones en zigzag*” en boca del Agente de la Continental: “No me gusta la elocuencia; si no es lo suficientemente efectiva como para conmoverte, es agotadora; y si lo es, sólo sirve para liarle las ideas.” Voy acabando.

En *Sólo te ahorcan una vez* se disfruta del Hammett del inicio, el que tenía aún frescas las experiencias como detective de la Agencia Nacional de detectives Pinkerton. Se asiste a la lectura del primer relato donde aparece el agente de la Continental, El sabueso

del hotel, con entusiasmo infantil. También se disfruta al leer la primera descripción del color gris amarillento de los ojos de Sam Spade. Pero lo más interesante de este volumen es que se puede acceder a otros relatos menos conocidos como Un hombre llamado Thin (que a pesar de formar parte de la famosa serie de El hombre delgado no se publicó hasta meses después de la muerte del autor); La mujer del rufián (de trasfondo psicológico brillante); El guardián de su hermano (hermosa historia de boxeo y fraternidad); El ángel del segundo piso (descripción interesantísima del escritor de las Pulp-Fiction) o Miedo a una pistola (moderno análisis del trauma, casi borgiano).

Tras la publicación de los relatos, y una vez asentado el nuevo género, llegarían las grandes novelas del escritor. Llegaría la fama, el prestigio, el glamour de Hollywood, el dinero y las mujeres. Llegaría el éxito. Sin embargo, en 1961 Hammett murió arruinado e ignorado por casi todos. No escribía desde los años 40. Afiliado al partido comunista desde 1937 fue víctima de la ola de puritanismo e histeria colectiva de los años 50. McCarthy le incluyó en su famosa lista

negra como sospechoso de actividades antiamericanas en 1951. A su historial marxista se le añadía entonces su oposición a delatar a sus compañeros. Según Diane Jonson en la biografía del autor, antes de entrar a prisión para cumplir los seis meses de condena se despidió diciendo: "Un hombre debe mantener su palabra". Le imagino irónico, como un Spade cualquiera. Lo más honesto fue guardar silencio aún sabiendo que aquello le iba a costar su carrera.

Todas sus publicaciones, relatos y novelas, sus guiones e incluso sus comics se retiraron de librerías y bibliotecas. Al escritor que mejor supo retratar una sociedad se le penó precisamente por ello. Se le robó el lugar que siempre fue suyo: el del creador del Hard-boiled. Como prueba irrefutable, como una huella dactilar, un rastro de sangre o el cuerpo del delito quedan las historias de las Pulp-Fiction.

Aquí, los datos bibliográficos que cierran el caso:

ÍNDICE

Ciudad de pesadilla Nightmare Town.
(Argosy All-Story Weekly, diciembre 1924)

El sabueso del hotel. Bodies Piled Up.
(The Black Mask, noviembre 1923)

La mujer del rufián. Ruffian's Wife.
(Sunset Magazine, octubre 1925)

El hombre que mató a Dan Odams. The Man Who
Killed Dan Odams.
(The Black Mask, enero 1924)

Disparos en la noche. Night Shots.
(The Black Mask, febrero 1924)

Traiciones en zigzag. Zigzags of Treachery.
(The Black Mask, marzo 1924)

El ayudante del asesino. The Assistant Murderer.
(The Black Mask, febrero 1926)

El guardián de su hermano. His Brother's Beeper.
(Collier's, febrero 1934)

Dos clavos con mucha punta. Two Sharp Knives.
(Collier's, enero 1934)

Muerte en Pine Street. Death on Pine Street.
(The Black Mask, septiembre 1924)

El ángel del segundo piso. The Second-Story Angel.
(The Black Mask, noviembre 1923)

Miedo a una pistola. Afraid of a Gun.
(The Black Mask, marzo 1924)

Tom, Dick o Harry. Tom, Dick or Harry.
(The Black Mask, enero 1925)

Una hora. One Hour.
(The Black Mask, abril 1924)

¿Quién mató a Bob Teal? Who Killed Bob Teal?

(True Detective Stories, noviembre 1924)

Un hombre llamado Spade. A Man Called Spade.
(American Magazine, julio 1932)

Demasiados han vivido. Too Many Have Lived.
(American Magazine, octubre 1932)

Sólo te ahorcan una vez. They Can Only Hang You
Once.
(Collier's, noviembre 1932)

Un hombre llamado Thin. A Man Called Thin.
(Ellery Queen's Mystery Magazine, marzo 1961)

Dando tumbos

A propósito de *La llave de cristal*, de Dashiell Hammett

Por David Sánchez
Usanos

“Prueba con *La llave de cristal*” dijo mientras apagaba la colilla aplastándola contra el cenicero. El sol se estaba retirando y comenzaba a hacer algo de frío. Bebí un poco más de café. No tenía un sabor que me gustase especialmente. Pero sabía distinto, y era fuerte. Y eso sí me agradaba. Estábamos en una mesa en la calle. Era la primera vez que me sentaba allí. Cuando iba solo, cosa que sucedía con cierta frecuencia, prefería quedarme dentro. Pero aquel día había acudido con mi editor. Hacía tiempo que no le veía, pero no tanto como para olvidar que fumaba. Él estaba muy ilusionado con el proyecto y yo estaba muy ilusionado con escribir. Debía de ser esa hora en la que se sale del trabajo, pues recuerdo que la gente pasaba a nuestro lado con cierta prisa y, al fondo, las farolas comenzaban a encenderse bajo un cielo que aún era rojizo. Tenía en mente un volumen conmemorativo a propósito de Dashiell Hammett y quería que me ocupase de alguna de sus novelas. Yo entonces era más joven, pero desde luego conocía —como debe conocer cualquiera que se dedique a este negocio— los nombres sagrados. Ésos que todo el mundo cita de vez en cuando y a propósito de los que nadie dice una mala

palabra. Hammett era (es) uno de esos nombres. Una de las pocas concesiones que hace la academia, o la crítica, a lo popular. Pero en aquel momento Hammett no era una de mis prioridades (de hecho, no estaba demasiado seguro de distinguirlo de Raymond Chandler), y la verdad es que no tenía mucha idea de por dónde empezar. “Vale, me fío de ti”, le dije. Y era verdad que me fiaba. No me terminaba de hacer gracia, pero el caso es que a ratos parecía conocerme —o, al menos, conocer mis gustos— mejor que yo mismo. Esbozó media sonrisa, se metió la mano bajo el abrigo y lanzó el libro sobre la mesa con gesto teatral.

Mal cuerpo. No hace falta una paliza, ni siquiera una borrachera. Basta el que produce una mala noche, una noche en blanco, una noche cualquiera. El estómago —su contenido o sus jugos— demasiado cerca de la boca, el paladar seco y los ojos hinchados. Comenzar así la jornada, tratando de estar lúcido en la ciudad, en el cosmos propio en que consiste la metrópoli. Amanecer cansado y saber que queda todo el día por delante. Ésa es la disposición, ése es el clima, que transmite *La llave de cristal*.

La llave de cristal no necesita de ningún aparato crítico para sostenerse, no requiere del lector esa clase de esfuerzo suplementario que se nutre del prestigio o de la sensación de estar consumiendo «alta cultura»; La llave de cristal funciona por sí sola, se lee por el placer de leer.

Dicen que es la obra de la que el propio Hammett se sentía más orgulloso. La trama, al menos la trama aparente, es todo lo genuina que cabe esperar del que pasa por ser uno de los inventores del género. Ése, el de lo genuino, es el peso de la «marca Hammett». Un asesinato por resolver, un proceso electoral en marcha y dos bandas rivales disputándose el dominio de la ciudad. Clubs donde se bebe clandestinamente, palizas en habitaciones lúgubres y tres clases de mujeres (las madres-hermanas, las que pululan por los bares y las que son dignas de algo parecido a un romance). Lo esperado, vamos. No obstante, conviene señalar un aspecto importante: *La llave de cristal* no necesita de ningún aparato crítico para sostenerse, no requiere del lector esa clase de esfuerzo suplementario que se nutre del prestigio o de la sensación de estar consumiendo «alta cultura»; *La llave de cristal* funciona por sí sola, se lee por el placer de leer.

Pero lo absolutamente hipnótico de este libro no es esa trama aparente. Lo que atrapa desde el principio es algo tan elemental como el ritmo. Uno entra en esta obra de Hammett como se entra en una fiesta en la

que hay varios grupos de personas. Y, antes de que dé tiempo a dejar el abrigo, una sensación se apodera del recién llegado: aquí está pasando algo, y está pasando muy deprisa.

Hammett nos va presentando situaciones entre las que no hay una continuidad absoluta. Hay cortes, hay saltos. Cambios de plano, eso es, lo que hay son cambios de plano. Casi en cada capítulo (casi en cada escena, porque esta novela se entiende mejor como una sucesión trepidante de escenas), hay algo que no encaja, algo que no entendemos, algo para cuya comprensión nos faltan datos. O perspectiva. O, sencillamente, se trata de algo incomprensible desde cualquier punto de vista. Y en esto consiste uno de los grandes aciertos de *La llave de cristal*. Esas dosis de absurdo aquí y allá aportan una inquietante verosimilitud. La vida, sobre todo la vida nocturna, está salpicada de incoherencias, de cabos sueltos, de constantes digresiones, de atención extrema a lo anecdótico, de falta de cuidado para con lo verdaderamente importante que, como en *La llave de cristal*, parece suceder —o peor, haber sucedido— en otro lugar. (En relación con eso de «lo

verdaderamente importante», no puedo dejar de pensar en ese fabuloso título de Schopenhauer: *El amor, las mujeres y la muerte.*)

Lo que me fascina de este libro es el modelo de existencia cotidiana que plantea. Una vida en la que apenas distinguimos el día de la noche. En la que se come y se duerme a deshora, en la que siempre se está en movimiento. Cogiendo un taxi a alguna parte, preguntando al encargado del garaje cuál es el camino óptimo para llegar a determinada casa en medio de una noche infernal o aguardando una llamada. Conversaciones entrecortadas, tensión constante en cada diálogo y lo inesperado acechando en cualquier bar. Acostarse vestido, entrar en el despacho de un alto cargo ignorando la obligada etiqueta, perder mil quinientos dólares a los dados y ganar cuatrocientos al póquer. A ratos pienso que ésta, la de *La llave de cristal*, es la historia de una mala racha. Y no, o no sólo, la de Ned o la de Paul, sino la nuestra.

Las descripciones de Hammet no son perfectas. Y no es algo achacable a la traducción, pues también re-

No sólo se prescinde de toda alusión al interior de los personajes en beneficio de su descripción externa, física; es que, a menudo, no se habla de hombres o de mujeres, sino de dedos —qué digo dedos, uñas— que se atusan el bigote o de caras que se turban.

sulta apreciable en el original inglés. Más allá de que estén o no completamente logradas, lo que sí es cierto es que llevan un sello, una firma, muy particular. La prosopografía está llevada hasta el límite. No sólo se prescinde de toda alusión al interior de los personajes en beneficio de su descripción externa, física; es que, a menudo, no se habla de hombres o de mujeres, sino de dedos —qué digo dedos, uñas— que se atusan el bigote o de caras que se turban. Hasta ahí llega la fragmentación que aplica Hammett en su montaje: por momentos no nos dibuja personas con algo parecido a un alma o un carácter que las unifique, sino cuerpos —o partes de cuerpos— en movimiento. No interesa la psicología sino la cinemática. Además de esta intensificación extrema, observamos algo ciertamente extraño en la manera en que trata a los protagonistas de sus retratos. No hay una pauta constante: personajes que ya han sido presentados al lector con anterioridad son descritos en capítulos posteriores como si se tratase de desconocidos. En efecto, hay algo oscilante en el modo en que Hammett se aproxima a sus criaturas, es como si la distancia desde la que lo hace variase constantemente. Y como si dicha variación se produje-

se, además, sin un patrón reconocible, como los cambios de iluminación que genera la llama de una vela a merced de una corriente de aire.

En el caso de Hammett la llama nunca llega a apagarse, pero su magisterio, que lo tiene, hay que buscarlo en otro sitio, no en las descripciones que construye. Sí podemos encontrarlo en el hechizante ritmo del que hablábamos y también en el asunto, que no argumento, de la obra. En la exactitud con la que presenta —esta vez sí— la red de conexiones en la que se ha convertido la vida contemporánea, un tejido imposible de recorrer y comprender, una malla que, si bien no lo relativiza todo, sí lo vuelve más confuso. Un sistema que amortigua la recepción de lo acontecimientos —*La llave de cristal* puede leerse como una novela acerca del control de las emociones— y que, a pesar de lo paradigmático de la trama que proponíamos más arriba, diluye las categorías habituales. Lo fácil sería hablar ahora de la transvaloración de todos los valores, del *Más allá del bien y del mal* nietzscheano. Pero no lo haremos.

No, porque en el personaje principal hay un fondo clásico, un deseo de huida a un mundo más limpio, una decidida voluntad de ser protagonista, quizá, de una novela de amor cortés. Y ello a pesar de su dureza y de su virilidad emblemáticas, de un tránsito por la sordidez en el que se desenvuelve no sólo con naturalidad, sino con verdadera gracia. Ned no es un superhombre —ni desde luego un superhéroe—, es un hombre que parece obedecer a un designio. Podríamos decir que es un trasunto de Ulises y su astucia en un mundo descoyuntado, pero tampoco nos parece lo más adecuado (además, esto de las referencias a los clásicos es otro de los trucos habituales de la crítica). Pero en lo que Ned resulta ser sin duda superior a todo aquello que le rodea es en inteligencia. Entendida ésta en uno de sus sentidos más altos: como capacidad de comprensión del orden, de la implacable legalidad, que todo lo gobierna. En algún momento esta inteligencia se ve acompañada de algún destello de amor pero, en general, a lo largo de *La llave de cristal* parece estar al servicio de otra cosa. Y no parece tratarse de la ética sino del honor. O mejor, de la fidelidad a un código. No a nadie en particular —ésta no es, en

cambio, una novela acerca de la amistad— sino a una letra escrita Dios sabe dónde. Bueno sí, en el alma. Porque, a pesar de todo, a pesar incluso de esas pinturas desmembradas de Hammett, estos tipos —este tipo— tienen alma. Algo que inferimos a partir de un sentido de la rectitud enfrentado a todo: a la moralidad al uso de cualquier sociedad pero también al más elemental sentido de supervivencia.

Y hay más, hay un final que no desmerece. Hammett, en un arrebato genial, vincula la clave del título, la clave quizá del verdadero motor de esta historia, con el reino de lo onírico. No me parece tanto una metáfora cuanto un ambivalente símbolo de la condición humana, la misma que redime su crimen y su castigo por medio del amor. Ésta es la verdadera novela realista: la que refleja con precisión milimétrica el movimiento del mundo —que es un movimiento automático— y sin embargo abre una puerta por la que salir corriendo. Una puerta que nos lleve a otro lugar, una puerta que, como en aquella canción de Eric Burdon, nos saque de este lugar. Aunque sea lo último que hagamos.

Crónica de un desengaño

Tras las huellas de un personaje

por Miguel Ángel Mala

En este artículo trato de seguir el rastro del personaje *hard boiled* que surgió de la pluma de autores como Hammet y Chandler durante los años treinta, cuarenta y cincuenta en Estados Unidos hasta la reciente y actual narrativa policíaca hispánica. Para ello, he tomado las figuras de Sam Spade y de Philip Marlowe como canónica y me he centrado en un rasgo peculiar que todo detective *hard boiled* debe poseer: una alta dosis de desengaño, para contrastarla con figuras más o menos semejantes en la narrativa hispánica. En definitiva, he tratado de seguir las huellas de un influjo primigenio y analizar sus repercusiones en la narrativa policíaca escrita en castellano.

El nivel básico de desengaño es el nivel personal. El protagonista de este tipo de novelas ha fracasado en casi todo lo que se ha propuesto. Sus metas se han desvanecido. Sus intentos por seguir algún camino no han dado fruto alguno. Las relaciones íntimas son desastrosas, efímeras y muchas veces sometidas a traiciones que minan aún más la confianza en el ser humano como individuo poseedor de moral.

Si nos fijamos en Sam Spade, al que tomaremos como referencia originaria del héroe *hard boiled*, es capaz de entregar la mujer de la que se ha enamorado al sargento Dundy al final de *El halcón maltés*, y tiene como principal motivo de peso salvarse a él mismo de la horca. A Marlowe, todos los personajes de *El largo adiós* le consideran un fracasado o un loco idealista. En lo personal, no tienen novia ni esposa. Spade se acuesta con la mujer de su socio, Miles Archer. Su trabajo es duro y muchas veces no obtiene recompensa alguna por su esfuerzo. Vive solo y no tiene seguridad alguna para su futuro. En cuanto a sus amistades, se puede resumir todo con que no tiene amigo alguno.

Spade o Marlowe no aceptan los cánones que le ofrece la sociedad en la que viven, así que se han colocado al margen de muchos valores establecidos. En cuanto a la narrativa española, tomaremos algunos ejemplos recientes. En *El gran silencio*, el protagonista, Roberto Esteban, es un boxeador retirado que se ha dedicado durante unos años a ejercer de matón a sueldo y que ahora se ha metido a detective privado. Su visión de la vida no puede ser más pesimista. Está

de vuelta de todo, al igual que el resto de sus camaradas. Es violento y cínico. Su opinión sobre las instituciones sociales no puede ser más deplorable. Carece de novia o esposa. No se concibe al héroe de este tipo de novelas casado y con hijos. En ese caso, se rompe su carácter de *outsider*, ya que una persona casada ha entrado forzosamente en los patrones marcados por la sociedad.

El protagonista de *Máscaras*, de Leonardo Padura, es Mario Conde, un investigador de la policía cubana que trabaja con el sargento Manuel Palacios. Conde está harto de todo, tan harto que sólo la investigación de un caso le saca de esa monotonía densa en que se ha convertido su vida. No tiene mujer ni hijos, tampoco novia formal, ni siquiera tiene novia. En cuanto a su trabajo, su Mayor le levanta una sanción de forma injustificada. Es decir, el Conde es también un *outsider* incluso dentro del cuerpo de policía.

En *Los mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán, el protagonista es el archiconocido Pepe Carvalho, un investigador privado que está, como los otros cuatro,

fuera del sistema en muchos aspectos. Vive solo en una casa baja en Barcelona. Su trabajo no marcha mal, pero se insinúa un pasado en Estados Unidos como agente de la C.I.A., un pasado en el cual se desengañó de demasiadas cosas.

En lo concerniente al amor, Hammet o Chandler mantienen una postura paradójica. Muchas de sus afirmaciones, bien en boca de Spade, Marlowe o en la de otros personajes, llevan a la conclusión de que existe un amor ideal, salvaje, único e irrepetible, que sólo sucede una vez en la vida, similar al concepto platónico de dos mitades complementarias de un alma inicial.

—Me has llamado mentirosa. Ahora tú eres el que mientes. Mientes si dices que en el fondo de tu corazón, haya yo hecho lo que haya hecho, no sabes que te quiero.

El halcón maltés

Chandler nos presenta personajes incompletos que tratan de buscar su complemento, normalmente en alguna persona. Marlowe lo busca en alguna mujer y en algún amigo, aunque todos acaban defraudándose

Carvalho encuentra en el cinismo un refugio seguro para su desengañada conciencia

mutuamente. Wade, el escritor, opina esto acerca de su propia mujer.

(...) no se acerque a mi mujer, Marlowe. Ya sé que la anda buscando. Todos lo hacen. Le gustaría acostarse con ella. Todos lo desean. Quisiera compartir sus sueños y aspirar la fragancia de sus recuerdos. Quizá yo también lo quisiera. Pero no hay nada que compartir, amigo... nada, nada, nada. Uno está solo en la oscuridad.

El largo adiós

Carvalho encuentra en el cinismo un refugio seguro para su desengañada conciencia. Sólo mantiene relaciones más o menos estables con una prostituta llamada Charo. En muchos aspectos, ha recorrido un camino de ida y vuelta que lo alejan de los cánones sociales y culturales que imperan en la sociedad "bienpensante". En lo concerniente a sus relaciones sentimentales, nada hay más desengañado que ser el pseudo novio de una prostituta, compartida con cientos de hombres que la disfrutaban por dinero.

El personaje de Roberto Esteban muestra con sus co-

mentarios su concepción de la mujer, probablemente destilados de experiencias personales desagradables.

Él grababa todos los campeonatos de patinaje femenino como una especie de recordatorio de lo que eran para él las mujeres: ángeles sonrientes que se deslizaban sobre hielo y cuyos pies cortaban como navajas.

El largo silencio

Las relaciones sexuales de estos personajes son mucho más libres que las de las personas corrientes. Su carencia de sujeciones afectivas les permiten mantener varias relaciones al mismo tiempo o romper una y empezar con otra sin periodos de carencia. A lo largo de *El halcón maltés*, se supone que Spade se acuesta con Brigid O'Shaughnessy, pero tiene en su lista al menos a Iva, la viuda de su socio, y a su secretaria.

Marlowe, el personaje original, está a punto de tener un affaire con la esposa del escritor al que protege en parte de la novela, Eileen, y al final se acuesta con su hermana. Aunque Marlowe busca el amor de su vida, no desprecia las relaciones ocasionales en las que la

atracción sexual son lo más importante. Sus epígonos hispánicos, como Carvalho, siguen esta línea de encuentros sin compromiso alguno, en la mayoría de las ocasiones la mujer deseada se comparte con otros hombres. Marlowe comparte a Eileen y a su hermana con sus respectivos maridos, Carvalho comparte a Charo con sus clientes asiduos, y Roberto Esteban comparte a Laura con Morales, un viejo mafioso que le contrata para protegerla. La concepción occidental del amor, basada en la propiedad, queda aquí total o parcialmente subvertida. Los protagonistas, con su actitud, critican implícitamente las contradicciones y dobles morales de una sociedad en la que no encajan. Por otro lado, las frustraciones vitales de estos personajes les llevan a refugiarse en algún tipo de droga. La más clásica es el alcohol. Marlowe confiesa varias veces haber sido medio alcohólico alguna vez. Roberto Esteban comparte esta característica con Marlowe:

El alcohol fue un pobre sustituto del boxeo, un triste sparring, algo así como irse de putas cinco años seguidos todas las noches después de perder al gran amor. Dejarlo no fue ni mucho menos tan sencillo como la otra cuesta

abajo, qué va, me hizo falta tiempo, el regreso a la retórica del gimnasio, el terror a ver de nuevo la pared blanca de mi habitación infestada de arañas.

Máscaras

El recurso a las drogas de algún tipo, como los porros en el caso de Carvalho, la bebida o cualquier otra sustancia que mitigue la angustia de vivir, son una válvula de escape para estos personajes desengañados, que a veces no soportan el peso de su existencia debido a su falta de ilusión.

Si las relaciones interpersonales ocultan una doble y a veces triple cara, en el entramado social esto se complica todavía más. El héroe *hard boiled* accede a un conocimiento de lo que existe tras las bambalinas moralmente irreprochables de la sociedad

Vivimos en lo que se llama una democracia, gobernada por la mayoría del pueblo. Un ideal magnífico si es que pudiera funcionar. El pueblo elige, pero la máquina partidaria es la que nombra los candidatos, y para que las maquinarias del partido sean eficaces se debe

gastar una enorme cantidad de dinero. Alguien tiene que dárselo, y ese alguien, ya sea un individuo, un grupo financiero, un sindicato o lo que usted quiera, espera en cambio cierta consideración.

El largo adiós

En este fragmento, Marlowe conversa con Harlam Potter, un multimillonario que le habla sin tapujos sobre la corrupción de los partidos políticos pagados por los magnates, que poseen el control en la sombra. Es la teoría de la mano invisible. Marlowe duda de cómo puede alguien como Potter enriquecerse de esa manera siendo honrado. Lo que ve no le gusta nada. Corrupción de todo tipo, criminales a sueldo que trabajan para los hampones, perversiones horribles, etc. En suma, los motivos por los que se mueve el ser humano tanto a nivel personal como a nivel social suelen tener poco que ver con la justicia, la igualdad o los valores éticos que se consideran universalmente preferibles. En lugar de eso, sólo encuentra pozos negros donde caben todos los pecados capitales y sus infinitas variantes. El resultado es una desconfianza general en el ser humano que va desde lo individual a lo social.

En la ética de Marlowe (en este caso en la de uno de sus colaboradores), las fronteras entre el mundo legal y el ilegal son sólo aparentes. La verdad, la realidad nunca mencionada es que unos se enriquecen a costa de otros. El hecho de que unos se hallen a un lado de la ley y los otros en el opuesto no significa que no posean, en el fondo, la misma meta e incluso los mismos métodos.

- (...) Esa es la diferencia entre el crimen y los negocios. Para hacer negocios es necesario tener capital. A veces pienso que es la única diferencia.

-Es una observación bastante cínica--dije--, pero el crimen también requiere capital.

-¿Y de dónde viene, compañero? No de los tipos que tienen negocios de bebidas.

El largo adiós

Para Hammet o para Chandler, de ideología claramente anticapitalista, existe una relación entre las técnicas de producción en masa y las condiciones de vida de los trabajadores. Relación de la infraestructura con la superestructura marxista. Los valores (la falta de

éstos) según Harlam Potter, están condicionados por la pésima calidad de vida de la sociedad industrial y postindustrial. La relación entre economía, sociedad y moral es importantísima en estas crónicas de los bajos fondos:

Existe una cosa peculiar respecto del dinero -prosiguió-, en grandes cantidades tiende a tener vida propia, hasta una conciencia propia. El poder del dinero se convierte en algo muy difícil de controlar. El hombre siempre ha sido un animal venal. El crecimiento de las poblaciones, el enorme coste de las guerras, la presión incesante de los impuestos fiscales..., todas estas cosas lo hacen más y más venal. El hombre medio está cansado y asustado, y un hombre cansado y asustado no puede permitirse tener ideales. Tiene que comprar alimento para su familia. En nuestra época hemos presenciado una declinación tremenda en la moral pública y privada. No se puede esperar calidad de la gente cuya vida está sujeta a una falta de calidad. No se puede tener calidad con una producción en masa. No se quiere la calidad porque dura demasiado. De modo que se la sustituye por la moda, que no es más que una estafa comercial destinada a hacer que las cosas caigan en desuso. La producción en masa no podría vender sus mercaderías el año próximo a menos que

haga que lo que vendió este año parezca anticuado de aquí a un año. Tenemos las cocinas más blancas y los baños más relucientes del mundo. Pero en su encantadora cocina blanca, el ama de casa media americana no es capaz de preparar una comida que valga la pena, y los hermosos cuartos de baño relucientes no son más que un receptáculo de desodorantes, laxantes, pastillas para dormir y productos de esa mixtificación se creta que se conoce con el nombre de industria de los cosméticos. Preparamos los paquetes más lindos del mundo, señor Marlowe. Pero lo que hay adentro es en su mayoría basura.

El largo adiós

Esto recuerda mucho a lo que sucede en la actualidad, a pesar de haber sido escrito hace casi sesenta años. En *El gran silencio*, las instituciones sociales son vistas como una masa de corrupción y enjuiciadas como tales, incluso las aparentemente más inocuas, como pueda ser un colegio.

Para quien siempre consideró el colegio como un embrión de la cárcel, los domingos por la tarde siempre tienen el aroma triste y rancio de la vuelta al colegio. La semana ha muerto y su cadáver empieza a corromperse justo en

esos platos todavía manchados de grasa, en esos minutos turbios que preceden a la siesta.

El gran silencio

Spade, Marlowe, Esteban o Carvalho ven a la autoridad policial como lo que en realidad es: un garante del sistema, que jamás paliará las deficiencias estructurales de éste porque come de la mano de los mismos que se alimentan de esas deficiencias. La justicia verdadera no es aplicada, según el héroe *hard boiled*, así que recurre a sus propias manos para ello, o lo deja en manos de alguien que sabe que hará justicia, más allá de las leyes o de la policía.

Pero la tragedia principal de estos personajes es su exceso de conciencia. Su carácter de intermediarios entre el mundo superficial y los bajos fondos los convierten en seres híbridos, que arrastran el peso de saber cosas que normalmente se desconocen o se ocultan. Además, no pueden ya encontrar su lugar en una sociedad que a la vez aman y desprecian.

Pero claro, tenía suerte, él no sabía que la pecera era su

celda, del mismo modo que yo sabía que la ciudad era la mía.

El gran silencio

Cuando dejé el boxeo (mejor dicho, cuando el boxeo me dejó a mí), estuve metido en varios negocios turbios, matón de discoteca, portero de burdel, en fin, lo único que podía sacar en claro un tío sin estudios ni enchufes, un ex campeón del peso medio que no había currado en su vida y cuyo único talento era repartir hostias como tulipanes.

El gran silencio

Siempre me ha extrañado que digan que el espectáculo de un combate de boxeo es violento y dañino. Lo es, desde luego, pero al lado de cualquier debate televisivo parece una broma, una pantomima. Ni siquiera hacía falta subir el volumen; bastaba con mirar los ojos de los contertulios e interpretar sus gestos para comprender que aquellos tipos no conversaban para convencerse ni para hallar la verdad, sino para hacerse el mayor daño posible sin tocarse un pelo. Cuánto más limpio e higiénico hubiera sido proporcionarles unos cuchillos jamoneros y aguardar a que se sacaran las tripas en directo. Además, supongo que la audiencia habría subido.

El desengaño a nivel existencial va más allá del personal o del social, y está causado directamente por éstos. Cuando a un hombre no le queda refugio ni ilusión por su futuro ni por el de la sociedad en la que vive, empieza a cuestionarse el sentido de su vida.

Una chiquilla rubia, vestida con un trajecito blanco, se deslizaba sobre las cuchillas como si llevase alas en los pies, un emblema de la fragilidad de los actos humanos y de la rapidez con que se esfuman las promesas.

El mismo título de *Los mares del Sur*, está tomado de un poema de Pavese del mismo nombre, cuyo tema es a la vez el desencanto de un marino y la ilusión de un adolescente Pavese por escuchar las historias del marino. El estudio de tres fragmentos poéticos que ha dejado un hombre muerto marca "todo un ciclo de desencanto", según uno de los personajes. El desencanto en todos los ámbitos (amoroso, político, social, humano, etc) conduce inexorablemente al desencanto vital.

El mundo era un paisaje de estaciones semejantes a retretes sucios recubiertos por azulejos tiznados por la invisible suciedad de la electricidad subterránea y de los alientos agrios de las masas.

Los mares del sur

Carvalho, en el fondo, admite la mediocridad vital en que vivimos inmersos, pero no la encubre. Es benevolente con los pecados humanos, los compadece, pero no los oculta o hace como que no existen. Cuando habla sobre la vida, sus palabras rara vez son de esperanza.

(...) Necesitamos ser benevolentes con los que lo son con nosotros. Es un contrato no escrito, pero es un contrato. Lo que ocurre es que solemos vivir como si no supiéramos que todo y todos son una mierda. Cuanto más inteligente es una persona menos lo olvida, más lo tiene presente. Nunca he conocido a nadie realmente inteligente que amase a los demás o confiase en ellos. A lo sumo los compadeecía. Ese sentimiento sí lo entiendo.

Los mares del sur

En el fondo, todos ellos añoran una etapa de su vida

en la que todavía conservaban esa inocencia cuya pérdida les ha convertido en lo que son.

Gracia, inocencia, pureza: eso me dijeron su coleta y sus pies descalzos (...) Hablaban de una edad anterior a la pasión y a la cólera, donde ningún acto escondía su propósito, su plazo fijo, su súplica, donde todo se daba y se pedía porque sí; (...) Me pregunté si el boxeo no sería precisamente eso, si yo no había llegado al boxeo no empujado por la miseria o el odio o la codicia, sino para hallar un rincón donde pudiera salvaguardar la infancia.

El gran silencio

Una vez que se ha perdido la inocencia, estos personajes, como Marlowe, no creen nada de lo que perciben por sus sentidos. Desconfían de todo y de todos, porque han perdido la ingenuidad que una vez les hizo creer en un mundo que les ha ido desengañando progresiva o abruptamente.

La vida no era más que una gran función de vodevil.

El largo adiós

La frustración fundamental es la derrota ante la vida. No solamente la muerte, que es el último de los golpes que recibe un ser humano, sino el hecho de devenir consciente de esa derrota progresiva que es, en sí misma, la vida. El hecho de no encajar convenientemente en ninguna capa social agrava esa sensación de desamparo y derrota, ya que no existe posibilidad de redención para quien no cree en nada.

Yo estaba acostumbrado a la fealdad, podía soportarla, del mismo modo que soportaba el espejo por las mañanas. El terco recordatorio de que mi cara ya no era mi cara, sino una sucesión de derrotas, unas puntadas bajo la ceja, una claudicación. En un solo combate, a lo largo de doce asaltos, treinta y seis minutos, un mexicano bajito me dio la lección más importante de mi vida y, de paso, me confeccionó el rostro que tendría que llevar puesto desde entonces.

Repito: no es la derrota en sí misma (...) Es la aceptación, la resignación, la rendición

la novela policíaca hispánica, al secundar un género ya saturado, entra de lleno en el concepto de parodia y de post-modernidad.

Además de esa derrota ante Chamaco, que constituyó para el personaje de Roberto Esteban un resorte similar al de la madalena de Proust, pero con respecto a la derrota vital, otro mazazo estará esperando su momento para hacerse visible: su sordera, que sólo descubrimos al final del libro. Esta sordera, que trata de ocultar a todos los que están a su alrededor, sirve de símbolo a su alejamiento de los cánones sociales, se está volviendo "sordo" a los valores imperantes, a todo lo malo que ocurre en torno a él y que le va, poco a poco, venciendo.

Para terminar, creo que otro de los factores de desengaño por parte de los epígonos hispánicos es su conciencia de estar representando un papel de sobra conocido. Esto tiene dos consecuencias. La primera es que la pose de tipo duro que adoptaban Marlowe o Spade ya no puede ser tomada por Carvalho sin cierta ironía. Es un factor más del desengaño. Por lo menos, los representantes primigenios podían creerse su papel.

Silbó Carvalho asumiendo el papel de detective privado pagado en dólares en Santa Mónica por una clienta caprichosa

Los mares del sur

Para Carvalho, esto ya no es posible. La segunda consecuencia es que la novela policíaca hispánica, al secundar un género ya saturado, entra de lleno en el concepto de parodia y de postmodernidad.

Éste, quizás, es el desengaño del desengaño, la actitud que contrapone a Spade o Marlowe con Esteban, el Conde o Carvalho, lo que nos convierte en Quijotes de una narrativa que otros llevaron a su máximo apogeo y que ya sólo se puede parodiar, si es que le queda a uno un resto de dignidad.

La persistencia del género

por David García

“Ya no queda sitio en este mundo para los hombres. Solo hay ya dinero y mujeres”

La cosecha de Hielo

El cine negro emerge entre los diferentes géneros del séptimo arte como aquel más íntimamente ligado a la literatura. Sin mácula de traición, se ha mantenido fiel a ese sentido de la narrativa tan denostado en nuestros tiempos.

Pese a las innumerables modas formales, a los esfuerzos por derrumbar los cánones y a los cambios socioeconómicos, su evolución resulta extrañamente lenta y se presenta inmune a las grandes alteraciones. Como un reptil, su metabolismo lento permite su supervivencia en un mundo oscilante en la propuesta artística.

La enésima venida de la adaptación cinematográfica de la novela negra no cesa desde la irrupción del cine sonoro, aunque como todo en la vida existen fenómenos más o menos fronterizos que aspiran a ‘ir más allá’

de las características del género.

Siempre es la misma historia y siempre nos atrapa. Y siempre ocurre así porque el cine negro, el género detectivesco o policíaco, fundamenta su propuesta en su identificación misma con 'el buen relato', por entender que el desarrollo narrativo es objetivo artístico prioritario para otorgar vida e intensidad a la trama.

No descubro la pólvora si digo que el guión cinematográfico, al igual que en la novela, es la narración con menos aristas. Nada es casual aunque pueda parecerlo, ningún nombre mencionado es azaroso, las aparentes desviaciones de la historia principal se convierten poco tiempo después en esa información esencial para lograr el completo significado de lo acontecido.

Como el río y sus meandros, su orgánica concepción de la causalidad del relato se basa en el axioma de que hay un final y que el mismo arroja sentido a lo descrito. Una ordenación determinada de los acontecimientos. En definitiva una novela hecha imagen, eso es el cine negro.

*Como el río y sus meandros,
su orgánica concepción de la
causalidad del relato se basa
en el axioma de que hay un
final y que el mismo arroja
sentido a lo descrito.*

Esto es posible, además, de una forma concreta (utilizada con más o menos intensidad) como es la narración del presente y el futuro mediante un pasado deliberadamente hurtado (algo a mi entender fundamental para el buen cine y de lo que disertaremos en otros artículos). Como una hemorragia interna, el pasado en este tipo de tramas aparece más sugerido que revelado, pero aun en esa forma latente moldea y precipita los acontecimientos.

Ello produce a su vez otro factor esencial, la implantación de cierto sentido trágico del protagonista. Reacción a un pasado corrupto y oscuro (metáfora del mundo concreto en el que se produce el crimen) o esfuerzo de redención para dejarlo atrás. Al final acontece la resolución y la imposibilidad de evasión.

Por poner ejemplos más recientes, desde *L.A Confidential* (Curtis Hanson, 1997) a *La Dalia Negra* (Brian de Palma, 2006) o *El demonio bajo la Piel* (Michel Winterbottom: 2012) presentan ese arquetipo e incluso en Films menos ortodoxos como 'La cosecha de hielo' (2005 Harold Ramis) surgen estas características con

cierta intensidad.

La combinación de estos elementos inyecta un sentido propio al diálogo: el discurso revelador, una epifanía (a veces verbal, otras con la ordenación del silencio) cargada de cinismo que nos retrata con toda certeza la verdadera condición de las relaciones entre los seres humanos, los deseos que mueven su interacción y los fantasmas que acechan a cada psique.

La ética del presente

Miguel Carreira

1.-Génesis de lo policiaco

No hay ninguna vida que esté hecha únicamente de fragmentos, aunque nos resulta muy difícil reconstruir una biografía si no es a partir de unos cuantos momentos que, por una razón u otra, consideramos esenciales. Borges era particularmente aficionado a esta teoría y señalaba

“Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta, en realidad, de un solo momento: el momento en el que el hombre sabe para siempre quién es.”

Pese al beneplácito del argentino, no cabe duda de que esta es una visión sesgada. Una visión que resultará muy afín para lectores y narradores -de ahí el gusto de Borges por ella- porque, desde el punto de vista de la narración, resulta económica, resulta higiénica, y posee una particular elegancia.

La frase de Borges lo reafirma, además, en el mismo lugar en el que estuvo toda su vida, esto es: enfrentado a una literatura que buscaba la vida, Borges buscaba

la literatura. Aburrido de los escritores que pretendían hacer de sus novelas recreaciones fieles de la vida humana y sus mecanismos, en particular el psicológico, Borges gustaba de una literatura en el que las motivaciones del individuo siempre estuviesen veladas por el mismo mecanismo que las dejaba intuir. Borges no habla de los sentimientos del individuo, en el sentido en el que pudieron hacerlo los realistas y, tras ellos, los escritores que escribieron sus novelas bajo el influjo de la psicología. Borges, en todo caso, podía hacer referencia a las impresiones que el individuo recibía. Borges era lector de Spinoza y tal vez su lectura influyó en su método racional, en el que las impresiones no son otra cosa que afecciones que operan sobre el individuo con una mecánica idéntica en el caso de las afecciones del cuerpo y las del alma.

La negación de la novela es perfectamente coherente en Borges que se enfrentó así a la tradición del XIX, aquella que veía en la novela el medio más acabado para la expresión literaria. Sin embargo, esta perfección sólo existía en cuanto ésta cumplierse una serie de parámetros. Zola, el más capaz de todos los natura-

*...enfrentado a una literatura
que buscaba la vida, Borges
buscaba la literatura.*

listas, llevó a cabo una sistematización tan poderosa como castrante. A los márgenes de la gran novela comenzaron a brotar -siempre habían estado ahí- nuevas formas literarias: como Borges -entre otros-, las vanguardias, o las novelas de género.

Por supuesto, la novela de género no nació como reacción a un modelo narrativo. La novela de género, en realidad, ni siquiera nace a partir de la novela, es decir, a partir de la tradición narrativa que tiene su origen en el Quijote, en Jones y en Richardson, sino de narraciones como las novelas bizantinas o incluso las pastoriles, en cuanto que el género, sobre todo, se puede definir, según la elegante definición de Claudio Guillén como una “invitación a la forma”, que está muy presente en este tipo de narraciones.

Decíamos al principio que no hay ninguna vida que esté hecha de fragmentos, tampoco hay ninguna historia que pueda estarlo, al menos, en exclusiva. Sin embargo, hay una tradición que busca definir una biografía a partir de instantes de importancia privilegiada -y ese es el caso de Borges- como también hay una

Caillois defendía que la novela policiaca gira en torno a la trama y que, por tanto, sus orígenes se podrían remontar a la biblia y la tradición griega. Borges, consideraba que la trama, en realidad, estaba subordinada detective que era el verdadero centro de la novela policiaca.

tradición que busca hacer orbitar la historia alrededor de un momento fundamental. Ese género es la novela de detectives, y el momento, claro, es asesinato.

Decir esto puede llevarnos a pensar que es inevitable aceptar una de las teorías sobre el origen de la novela policiaca. De nuevo volvemos a Borges, pero esta vez no vamos a una deducción general -y siempre discutible- sobre su obra, sino al debate que mantuvo con Caillois en la *Revista Sur*. Allí Caillois defendía que la novela policiaca gira en torno a la trama y que, por tanto, sus orígenes se podrían remontar a la biblia y la tradición griega. Borges, consideraba que la trama, en realidad, estaba subordinada detective que era el verdadero centro de la novela policiaca.

Ahora bien, hemos visto que lo que interesaba a Borges era una literatura que no estuviese centrada en el carácter de un personaje o en su biografía, sino en la trama de la historia. Hemos visto que, para él, lo más importante no era el carácter o las motivaciones del personaje, sino cómo este actuaba en determinados momentos icónicos que él suponía perfectamen-

te capaces de sostener la arquitectura del relato. Sin embargo, no hay ningún contrasentido. Lo que hace Borges no es definir la literatura, sino buscar las características básicas de una forma de literatura. Cuando Borges escriba sus relatos policíacos se mantendrá fiel a sus principios básicos. La narración estará compuesta por unos pocos instantes, como si a la trama original se le hubiese aplicado un estricto proceso de purificación y montaje. Todo lo que no está dirigido hacia el desenlace de la trama es innecesario. Veremos que, en este sentido, Borges no dejó de escribir una novela policíaca clásica, puesto que, en sus novelas de detectives, la resolución de la trama equivale siempre a la resolución de una incógnita. Pero lo que nos interesa ahora es destacar que esta discusión entre Borges y Callois no era acerca de qué es la novela policíaca, que ambos reconocen en los mismos ejemplos. En la discusión ambos manejan corpus similares para definir la novela policíaca y lo que discuten en realidad es cuál sería, por decirlo así, su esencia, qué es lo que define al género. A Borges no le interesa la “personalidad” del personaje, sino el hecho de que exista un determinado tipo de personaje que ejerce un influjo

determinado sobre la narración.

Dicho de otro modo, cuando en la novela policiaca aparece el personaje clave (el detective) es cuando el lector empieza a intuir por dónde se va a mover la novela, o cuando pone en marcha una serie de resortes interpretativos en función de los cuales procederá a la lectura.

Hay una explicación de Frye acerca del funcionamiento de los géneros en literatura que me parece particularmente afortunada. Frye señalaba que los géneros, en la novela, funcionan aproximadamente igual que las reglas de una partida de ajedrez, que determinan el movimiento de las fichas pero no en qué orden lo harán ni, por supuesto, anticipan el desenlace de la partida. Borges sabe que la figura del detective cataliza las reacciones en el lector y que este, cuando el detective aparece -o cuando se le reconoce- no va a dejar de hacer la lectura siguiendo las claves que ha aprendido sobre el funcionamiento del género, de ahí que sea el detective el que funda el género. No por una cuestión de genealogía o por el funcionamiento

de la trama -como apuntaba Callois-, sino porque el detective es el tinte sobre el cristal que hace que, desde su aparición, todo se vea en términos policíacos.

2.-Sobre la composición de los géneros

Frye señalaba que los géneros, en la novela, funcionan aproximadamente igual que las reglas de una partida de ajedrez, que determinan el movimiento de las fichas pero no en qué orden lo harán ni, por supuesto, anticipan el desenlace de la partida.

Puede que parezca que nos hemos desviado del tema de Hammett e incluso quizás un poco más del tema que se anticipa en el título y que antes o después reclamará sus derechos. Todavía en este capítulo nos desviaremos un poco más, pero es importante establecer algunas bases que no resultan del todo firmes y que no pueden serlo, además, porque hemos visto y veremos que algunas de las bases sobre las que vamos a argumentar no son hechos totalmente aceptados -como aquel que ejemplificábamos con el debate entre Borges y Callois acerca de los orígenes de la novela policíaca- sino que siguen siendo objeto de un legítimo debate.

Interesa ahora destacar dos hechos fundamentales. Uno: que la novela policíaca es un género y que en-

La discusión entre Callois y Borges, es hasta cierto punto estéril, en cuanto que pretende resolver la primacía de uno de los dos aspectos [trama o detective]

tendemos que el género es un sistema de obras que funciona como una clave de lectura. Es decir, que tenemos un género cuando se dan un conjunto de obras que el lector reconoce como un corpus y cuyo reconocimiento condiciona la recepción, en la medida en que cumplirá o defraudará las expectativas del lector según se ajuste o no con lo que éste entiende que constituyen las características esenciales del género. Por supuesto, el género actúa también en el otro lado del proceso, en el lado del creador. Una vez más, el género es una “invitación a la forma”.

Dos: que entre las características de la novela policiaca dos son centrales para que se reconozca una novela como perteneciente al género: la existencia del detective y de un caso problemático que este debe resolver. La discusión entre Callois y Borges, es hasta cierto punto estéril, en cuanto que pretende resolver la primacía de uno de los dos aspectos. Determinar si la trama o el detective son más importantes a la hora de definir el género es, poco más o menos, como intentar decidir si es más importante el agua o la harina a la hora de hacer un pan. Al final, con independen-

cia de las proporciones empleadas, los dos elementos son imprescindibles para conseguir el producto deseado. En este sentido Borges aventaja a Callois, puesto que éste apunta más a la existencia de uno de los dos elementos mientras que aquel, al centrarse en el detective, ya incluye los dos términos, puesto que tiene la ventaja de que éste sólo se explica en la novela negra resolviendo un caso, es decir, se entiende que el detective está realizando una función detectivesta -la afirmación es bastante de perogrullo-, ya que no tiene sentido defender la existencia de un relato policial sólo por la existencia de un policía que, en la trama, se limite a recolectar su huerto o escribir un ensayo sobre el concepto de lo sublime.

Todos los géneros narrativos se definen por tres coordenadas básicas: los personajes, el ambiente y la fábula. Por supuesto, tomar estas tres coordenadas como términos independientes responden únicamente a un interés analítico puesto que, en las obras, los tres actúan de forma simultánea e influyéndose mutuamente.

En el caso de los personajes, las características de los

mismos son fundamentales a la hora de definir unos géneros, pero menos importantes en el caso de otros. Si pensamos en la novela romántica, es evidente que la trama tiene una función caracterizadora básica, pero esta tiene que verse complementada por la existencia de unos personajes con características bien conocidas. Un esquema habitual de novela romántica sería el siguiente: chico conoce chica; chico y chica sienten una profunda e irresistible atracción; chico y chica se ven separados por razones que pueden ir desde lo económico hasta lo geopolítico pasando por un mero malentendido; chico (o chica, pero normalmente chico) hace lo posible por solucionar el inconveniente que los ha separado; chico y chica se reencuentran. Este esquema tan sencillo es la base de casi todas las novelas románticas. De hecho, si nos tomamos la licencia de alterar sólo un elemento de la serie para cada comparación, el esquema atraviesa la literatura universal desde Píramo y Tisbe, y es algo así como el esquema ortodoxo por naturaleza de la novela romántica, incluso si obviamos ciertos problemas a la hora de unificar narraciones tan antiguas bajo la etiqueta de “novela”.

A pesar de esto, la mera existencia de la trama no asegura que la novela se pueda leer como “romántica”. Por ejemplo, una novela como *Dos puntos de vista*, de Uwe Johnson, traducida recientemente al español, sigue exactamente la misma línea argumental, pero creo que a nadie se le ocurriría jamás considerarla una novela romántica. Las razones para esto son tanto ambientales como referidas a la personalidad de los personajes.

En esta *Dos puntos de vista* el ambiente no se ajusta a lo requerido en la novela romántica. Cabe señalar que “ambiente” lo utilizamos aquí, no solo como el espacio y el tiempo en el que discurre la acción sino que incluimos también las relaciones entre los distintos personajes. En definitiva, tomamos el término ambiente de una forma muy parecida a como se puede utilizar a la hora de describir el “ambiente” en un entorno de trabajo, en una cafetería o en un estadio. En *Dos puntos de vista* el espacio y el tiempo en el que transcurre la novela ya son de por sí, elementos que alejan la narración del paradigma de novela romántica. La novela transcurre en Berlín, en el momento de la construcción del muro,

lo cual carga la narración con unas connotaciones políticas en las que una trama romántica tendría difícil sobrevivir, aunque no sea imposible. Sin embargo, si los personajes – y ni siquiera todos los personajes que, en general, circulan por la novela, sino los personajes que “protagonizan” la novela– siguiesen fielmente los esquemas de la narración romántica, si se dedicasen a suspirar tiernamente por el amor perdido o incluso si ocasionalmente fuesen capaces de dar rienda suelta a su pasión en heroicas sesiones de orgasmos sincronizados -tal y como, de nuevo Frye, nos recuerda que es esencial en la novela romántica moderna– esta todavía podría ser catalogable y, lo que es más importante, legible como novela romántica. Pero nada de esto sucede y la novela, al final, no se puede leer como novela romántica, ni cabe dentro de una estructura de género, salvo, quizás, dentro de esa mórbida categoría que es la novela “política”.

Una excepción a la hora de apuntar a una clasificación de géneros es la novela histórica, que, en principio, no se establece sobre los mismos parámetros que otros géneros. La novela histórica lo es porque recrea

acontecimientos históricos, por lo que podría considerarse que es el ambiente lo que determina su existencia como género. Sin embargo, una novela escrita por un autor del XIX que trate un tema que él considera contemporáneo dibujará el mismo ambiente que una novela de un autor actual que trate sobre el XIX. Es más, si una hipotética novela que consideramos histórica se descubriese que ha sido escrita, en realidad, por un autor de la época que narra, ésta perdería automáticamente su etiqueta genérica. La novela histórica, al final, lo es porque el lector le adjudica esa categoría bajo la consideración de que el autor reconstruye una época que no ha vivido, lo cual no deja de ser una consideración *a priori*. El texto en sí no aporta al lector ninguna clave de lectura, por lo que podemos decir que la novela histórica, desde un punto de vista narrativo, no existe, en realidad, aunque sí tiene una existencia pragmática.

En cuanto a la novela policiaca, cabe hacer una distinción básica, que nos hemos reservado, entre la novela policiaca clásica y novela negra, distinción que haremos en base a los puntos que hasta aquí hemos

definido como caracterizadores básicos del género.

3.-Hacia la novela negra.

Sin ánimo de volver sobre la polémica acerca de si la novela policiaca nace en el S XVIII o tiene sus raíces en la biblia y los clásicos griegos, es un lugar común afirmar que la primera narración policiaca moderna son *Los crímenes de la rue morgue* de Edgar Allan Poe. En ella Poe establece los elementos reconocibles de la novela policiaca durante más de un siglo, que aquí vamos a intentar clasificar según nuestro esquema -nada innovador- de personajes, ambiente y trama.

En cuanto a los personajes, Poe inventa el modelo de detective que luego, con Sherlock, se convertirá en ortodoxo. No puedo dejar de observar, aunque sea un comentario lateral, que *Los crímenes de la rue Morgue* es un cuento absolutamente moderno, hasta el punto de que, como toda la literatura de la modernidad, nace, en el fondo, de la propia literatura. Es sabido

que el cuento narra cómo el detective Dupin soluciona un misterioso asesinato, pero dicha narración es posible a través de la literatura, porque el narrador es un personaje que encuentra al propio Dupin en una librería, en la que ambos están buscando un libro particularmente raro. Este Dupin no sólo es el inaugurador sino que encarna, con rara perfección para un pionero, las características del detective de novela policiaca.

De todas esas características, la más destacable es su inteligencia racional. De hecho el cuento es poco menos que un enfrentamiento entre la luz de la razón y la barbarie irracional del crimen. Dupin es capaz de llegar a conclusiones fabulosas simplemente utilizando su inteligencia, seleccionando -con asombrosa capacidad de observación- los datos que se ponen a su alcance para ordenarlos en una cadena lógica en cuyo extremo se encuentra la verdad. Poe nos brinda un ejemplo cuando Dupin es capaz de adivinar lo que su amigo está pensando a partir de las cosas que ha visto durante su paseo. Dupin no es sólo un individuo racional, es un acto de fe de Poe en las posibilidades absolutas de la razón. Poe es hijo de una racionalidad

no tan distinta de la de Borges. Si éste considera al individuo en base a las “afecciones” -mantengo en término spinozista, que me parece particularmente claro— que recibe, Poe también considera al hombre como un el ojo de un huracán de impresiones que afectan a su cuerpo y su alma, si bien el habitualmente oscuro Poe sostiene que el hombre es capaz de medir y controlar esas impresiones que lo rodean, algo a lo que Borges renuncia. Pensemos ahora en la otra gran narración policiaca de Poe, *La carta robada*. En ella, para esconder una carta, el protagonista escoge el lugar más visible de la casa, confiando en que será el último lugar en el que se buscará. En efecto, los investigadores no encuentran la carta, pese a que Poe no les había puesto ninguna traba para solucionar el enigma. La carta estaba ahí, los datos estaban encima de la mesa. Sólo había que saber mirar. Si Poe escribiese para las historias de la literatura podría haber titulado el cuento Dupin la habría encontrado.

Otra característica importante del detective es que no forma parte de la sociedad. Esta particularidad es una constante en la narración literaria. En los antiguos ro-

mances es muy evidente el snobismo social que los satura. Los heroes son aristócratas y, cuando no lo son, resulta que sí lo son, pero no lo sabían, bien porque nadie se lo había dicho o bien porque se habían olvidado. En cualquier caso, el comportamiento noble va siempre ligado a un determinado status.

Dupin es originario de una sociedad aristocrática de la que no forma parte. Se ha empobrecido y sobrevive en una sociedad burguesa, con los restos de sus rentas, lo que le permite no interactuar con esa sociedad, excepto cuando se trata de poner en juego sus habilidades. Por lo general se mantiene al margen con la compañía de ese amigo y narrador que prefigura a Watson. Ya hemos visto que Sherlock retoma la mayoría de rasgos de Dupin y sólo los va ampliando por la extensión de las aventuras del personaje, que lo obligan a tomar nuevos rasgos, a veces incluso contradictorios. Sherlock es un sibarita melómano cuyo contacto con la sociedad se limita a la resolución de los casos que le plantea. El detective Lecoq, de Gaboriau, es un excéntrico solitario del que sus vecinos no saben nada. Finalmente, Agatha Christie le daría una vuelta de tuer-

En la novela policiaca clásica el crimen se produce dentro de un microcosmos. Los personajes se conocen entre sí, mantienen una relación cotidiana y, a menudo, el único personaje que está fuera de la sociedad, como un duplicado siniestro del detective, es el villano.

ca a este aspecto del personaje haciendo de su detective Poirot un expatriado belga. Solo tenemos una excepción, en todo caso ilustra, el comisario Maigret de Simenon.

En cuanto al ambiente, se trata de una sociedad incipientemente urbana, pero que todavía no acaba de comportarse como tal. En la novela policiaca clásica el crimen se produce dentro de un microcosmos. Los personajes se conocen entre sí, mantienen una relación cotidiana y, a menudo, el único personaje que está fuera de la sociedad, como un duplicado siniestro del detective, es el villano. Los crímenes se suceden muy a menudo fuera de la ciudad y, aún dentro de ella, se trata de una comunidad cerrada en la que existe un orden que el detective debe restablecer.

Finalmente la trama es la que ya hemos visto y que podemos anudar con los elementos revisados arriba. El esquema sería el siguiente: se produce un crimen, el investigador acude a la escena del crimen, se muestran los elementos del caso, el investigador ordena correctamente la secuencia, haya la solución del caso y la explica.

4.-Dashiell Hammett y la reinven- ción de la novela negra.

A finales de 1922 la revista *The Black Mask* publica un cuento titulado “El camino a casa” firmado por Peter Collison. Peter Collison era el pseudónimo de Dashiell Hammett, un escritor de veintiocho años que empezaba entonces a publicar después de haber trabajado en diversos oficios, entre los que destacan, aunque sólo sea porque ambos forman parte de su leyenda posterior, los de publicista y agente de la legendaria agencia de detectives Pinkerton. Años más tarde Hammett afirmarí­a que todos sus personajes estaban basado en gente a la que había conocido realmente y, en particular, un agente que habr­ía servido como modelo para el Agente de la continental.

Black Mask no estaba pensada como una revista de prestigio literario, todo lo contrario. Sus creadores iniciales, H.L. Mencken y G. J. Nathan la concibieron como una forma de ganar dinero y compensar las p­erdidas de *The Smart set*, una revista de cr­itica literaria.

Smart Set, por su parte, habría sido creada por William d'Alton Mann -un antiguo coronel de la Guerra Civil Americana- como contrapeso para la publicación de su controvertida *Town Topics*, dedicada a asuntos de política y sociedad.

Tanto Mencken como Nathan pertenecían a la élite cultural de su época. Ambos, pero sobre todo Mencken, respondían a un modelo de intelectual, al mismo tiempo, comprometido y distante. Ambos estaban interesados en cuestiones sociales -de hecho, Mencken fue un estudioso de la tradición literaria Marxista- pero concebían la cultura como un sistema elitista. La literatura no era algo que podía descender al gran público. Tampoco había forma de que se acercase a él. La gran literatura, el gran arte, era para ellos una entidad inamovible, que habitaba en las regiones más altas del espíritu humano y al que los lectores debían aspirar.

Mencken y Nathan abandonaron *The Black Mask* antes de que Dashiell entrase a formar parte de ella -en cuanto consideraron que ya había compensado la inversión realizada-, pero es interesante rescatar sus

figuras por dos motivos. En primer lugar, ambos ejemplifican bien un tipo de intelectual contra el que Hammett o, al menos, su literatura, tuvo que luchar para establecerse como parte del canon. Hammett es, junto a Chandler, quizás el único autor de novela negra que ha sido aceptado plenamente como parte del panteón de clásicos literarios pero, aún hoy, cuando nadie pone en duda la calidad literaria de ambos y se reconoce la calidad de otros grandes nombres del género (pienso en Thompson, Himes o Vázquez Montalbán), todavía los autores del género policiaco son interrogados sobre la validez de su obra, sobre la posibilidad de que una obra de género compita en igualdad de condiciones con la “gran literatura”. Mencken y Nathan veían *The Black Mask* como un mero instrumento alimenticio. No lo vilipendiaban, pero jamás llegaron a pensar que, aquella revista, pudiese llegar a ser un jalón inevitable a la hora de recorrer la genealogía de uno de los géneros más importantes y característicos de la literatura del S XX.

Jamás se les pasó por la cabeza que *Black Mask* fuese a ocupar muchas más páginas de historia de la litera-

tura que su predilecta Smart Set.

Pero, respecto a la historia de Hammett, Mencken y Nathan son reseñables por algo mucho más interesante. Y es que ambos, además de la gran cultura, representan un cierto sentimiento de protesta que recorría la América de los años veinte y que a menudo los libros de historia pretenden obviar. Un sentimiento de protesta que, ahora sí, no sólo no los separa de Hammett, sino que sirve para establecer entre ellos una conexión que nos da pie para pensar que se trataba de un ambiente generalizado en la redacción de *Black Mask*.

Hay una imagen tópica de los años veinte, que nos representa la época como una especie de edad dorada: días de vino y rosas que se utilizan, en buena medida, para contraponerlos a los tiempos oscuros de la gran depresión. Sin embargo, mucho antes de la gran crisis del 29, un cierto sentimiento contestatario empezaba a recorrer América, y así ha quedado retratado tanto en la literatura como en el cine de la época. Nathan y Mencken, especialmente este último fueron críticos con una sociedad que consideraban injusta y enfrenta-

El propio Mencken formuló una definición de cinismo que podría haber sido pronunciada por el más escéptico de los personajes de Hammett: Un escéptico es aquel que, cuando huele las flores, busca un ataúd.

da a graves contradicciones. Mencken se acercó a las filosofías revolucionarias, estudió y estuvo en contacto con ambientes marxistas y en las voces de ambos resuena el escepticismo de quienes desconfían de las instituciones y de unos supuestos principios americanos. No olvidemos tampoco que, por estos mismos años, aflora la literatura grotesca. Por ejemplo, en el año 1919 se publica el fabuloso *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson.

Aunque Mencken y Nathan no llegaron a colaborar con Hammett en *Black Mask*, es evidente que la revista se movía en este ambiente, crítico y un tanto cínico. El propio Mencken formuló una definición de cinismo que podría haber sido pronunciada por el más escéptico de los personajes de Hammett: Un escéptico es aquel que, cuando huele las flores, busca un ataúd.

La Primera Guerra Mundial había roto la política de no intervención de los EEUU. Aunque en el plano internacional esto había supuesto un incremento del prestigio estadounidense y un incremento de su peso en la política mundial dentro del país la participación del

país en un asunto no americano había sido objeto de una polémica que el final de la guerra no finiquitó por completo. Por primera vez desde la Guerra Civil, América volvía a llenarse de excombatientes, y esta vez ya no eran unas pocas tropas, como había sido el caso del conflicto con España. Eran cientos de miles los que habían participado en la contienda y habían vuelto -en el mejor de los casos- con las imágenes de la guerra e inoculados por el escepticismo europeo.

Por otra parte, EEUU sufría también una crisis de poder político. De la Guerra Civil quedaba la herencia de un país en el que la liberación de los esclavos no se había traducido en una incorporación normalizada de los negros a la vida de EEUU. El desplazamiento de los negros de la vida política en las ciudades era quizás el signo más visible de la fragmentación de una sociedad en la que el poder real en las ciudades se dividía con frecuencia entre distintos clanes, que, agrupaban a las gentes en función de su procedencia. Irlandeses, judíos, anglosajones, negros e incluso asiáticos formaban grupos que eran los que, de hecho, dominaban la vida de unas ciudades crecientes. Ese poder creciente

de los clanes se enfrentaba al poder establecido por los antiguos fundadores de las ciudades, que consideraban que se agredía su poder legítimo sobre las urbes.

La primera novela de Hammett *Cosecha Roja* muestra aquellas luchas intestinas por el poder ciudadano y, aunque en *Cosecha Roja* no se presenta explícitamente la contienda como un enfrentamiento racial, sí se muestra la fragmentación del poder, el hecho de que este vivía al margen del llamado "imperio de la ley" y el enfrentamiento entre estos nuevos poderes y los antiguos mandatarios de las ciudades.

Sobre este ambiente social vamos a aplicar el patrón de análisis con el que habíamos revisado la tradición de la novela de detectives.

En lo relativo al ambiente vamos a encontrar con la característica que más se suele destacar en la innovación que Hammett supuso para el género. Probablemente esta insistencia se deba a que fue la característica más elogiada por Chandler, el gran discípulo

de Hammett y el otro gran escritor clásico del género. Con Hammett el crimen deja de ser un cuerpo extraño de la sociedad, deja de ser una contienda entre un detective sagaz y aristocrático que se enfrenta a un rival a menudo tan dotado como él mismo. Hammett envía el crimen a las calles, lo humilla, le retira su aura aristocrática y lo convierte en un asunto mezquino cuya resolución se libra entre individuos mediocres. Los criminales de Hammett no son genios del mal. A menudo el detective resuelve el caso utilizando métodos de lo más pedestre.

Por ejemplo, en *Cosecha Roja* el Agente de la Continental se limita a enfrentar a los distintos jefes de las bandas para que ellos mismos limpien la ciudad eliminándose entre sí. El Agente de la Continental es un individuo más astuto que inteligente. No está dotado de ninguna cualidad particular, al menos en un grado sobrehumano. Es un tipo feo, ancho, perspicaz, duro, a veces casi cruel y con una capacidad estratégica que depende mucho de su cinismo. En la otra novela protagonizada por el mismo personaje *La maldición de los Dain* nuestro agente se limita a observar los

hechos, reaccionar en ocasiones puntuales -sin más perspectivas que salvar algún pellejo, preferentemente el suyo— y resolver el caso, casi incidentalmente, en las últimas páginas. A diferencia de Sherlock, Poirot o incluso Maigret no posee ningún sistema de investigación infalible. A menudo su método de trabajo es tan tosco como aburrido. En uno de los relatos que protagoniza, *La casa de la calle Turk*, debe encontrar a un hombre -no sabemos exactamente por qué— del cual sabemos que vive en un barrio determinado, pero no en qué casa en particular. Si Sherlock o Dupin se encontrasen en esa tesitura seguramente encontrarían algún detalle, invisible para el común de los mortales, que les permitiría deducir en qué casa vive ese individuo en concreto. Tal vez por la forma particular de cortar el césped o por la pintura de la fachada. Pero el Agente de la Continental no dispone de esas habilidades, así que se tiene que contentar con ir casa por casa contando una historia prefabricada acerca de que trabaja para una firma de abogados y busca al testigo del accidente de una anciana.

Y es que los detectives de Hammett se aburren. Se

aburren mucho. Hammett, eso sí, tiene el buen gusto de ahorrar a los lectores esas horas de tedio en las que no sucede nada, pero con frecuencia nos deja entrever que la vida de sus detectives, a excepción de esas horas que están bajo nuestra mirada, no solo no tiene nada de excepcional, sino que puede ser increíblemente aburrida. Por supuesto, todo eso queda fuera de plano. Los libros de Hammett están llenos de actividad. Una vez que la trama se desata, la actividad es frenética. Los personajes apenas duermen un par de horas dentro de jornadas en las que el día y la noche se confunden por la vía de la desaparición.

Pero no cerremos el capítulo del ambiente sin observar otro detalle, pequeño, pero revelador. Habíamos visto que en las novelas clásicas de detectives los crímenes se desarrollan en microcosmos (aquí tendríamos que hablar más bien de microcaos) en los que los personajes, por lo general, se conocen entre sí. Los crímenes son casi "familiares" y no es raro que, de hecho, se desarrollen en viviendas familiares y tengan a miembros de una familia o del círculo familiar (el famoso mayordomo) como víctima y criminal. En Hammett el crimen

vuelve a las calles y estas son las calles de una ciudad. Como en toda ciudad, algunos personajes se conocen y otros no. Como en todas las ciudades, la gente está, en realidad, ligada por estratos. Aquellos que pertenecen a los bajos fondos se conocen entre sí, igual que se conocen el fiscal del distrito y el alcalde y ambos conocen al hombre más rico de la ciudad. Cuando un personaje de un estrato se asoma a otro, el resultado suele ser violento. Aquellos que tienen dinero y una posición en la sociedad se dejan caer por los bajos fondos para conseguir droga o vender una pieza robada. Cuando un personaje de los niveles más bajos emerge a las clases altas suele ser de la mano de algún otro que ha salido de los suburbios y ha alcanzado fortuna y está encargado de las funciones más desagradables. Esto no quiere decir que las distintas clases estén aisladas, todo lo contrario. Los trasvases son constantes, pero el lugar de cada personaje está marcado y también su función en la novela.

Pero en las novelas de Hammett este es todo el horizonte social. Una característica de la novela negra que no heredará el *thriller* (su heredero por naturaleza)

es que en la novela negra el crimen está limitado a un entorno urbano. Piglia lo expresa muy bien cuando afirma “en las novelas de Chandler nunca se sabe quién es el gobernador de California”. En las novelas de intriga actuales, no se puede escharbar en el robo de un paquete de chicles sin que en última instancia esté relacionado con el presidente de los EEUU, el Papa o una secta masónica que ha recorrido los siglos.

Respecto a la trama, hemos avanzado ya que en Hammett el crimen cambia de lugar. También cambian las motivaciones. En realidad, se simplifican. Todos los crímenes en la novela negra están propiciados, en última instancia, por alguna forma de ambición. El rostro de esa ambición varía, desde luego. En algunos casos se ambiciona el poder, que casi siempre está representado por el dinero. Pero la ambición tiene otras formas.

En *La maldición de los Dain* una mujer provoca el asesinato de su hermana porque su ambición se cifra en la rivalidad con ella. En *Cosecha roja* el dinero es sólo una de las formas del poder y lo que en realidad ambicionan los personajes es el dominio sobre la ciudad.

Tal vez El halcón Maltés sea la obra en la que la ambición tenga un símbolo más acabado. El halcón es lo que todos los personajes -salvo el detective, Sam Spade- ambicionan, y su desenlace se convierte en una burla del ciego deseo que los mueve.

En *La llave de Cristal* se ambiciona el amor pero, aflo-
ra constantemente esta forma de ambición de poder
-en el que el poder es una especie de entidad indeter-
minable, pero muy palpable-. Tal vez *El halcón Maltés*
sea la obra en la que la ambición tenga un símbolo
más acabado. El halcón es lo que todos los persona-
jes -salvo el detective, Sam Spade- ambicionan, y su
desenlace se convierte en una burla del ciego deseo
que los mueve. Ningun personaje se mueve, por ejem-
plo, como un Moriarty, cuyos crímenes parecen aspi-
rar a algo semejante a la elegancia criminal. Tampoco
están desquiciados. Uno de los asesinos más crueles
de todas las novelas de Hammett -no diremos ahora
quién-, precisamente el más desequilibrado y el más
parecido a los viejos malhechores de novela llega a
decir: "No resultaría nada divertido si estoy loco".

Resulta curioso que la trama de las novelas de Ham-
mett se hace progresivamente más convencional. De
todas ellas quizás la más contraria a los principios de
la novela clásica de detectives sea *Cosecha roja* en la
que, desde el principio, la intriga se anula. Al margen
de algunas subtramas los "tipos malos" se señalan

-¿Tiene algo que ver con la
pistola?

-No

-Dame la pistola.

El hombre delgado

desde el principio de la novela. En cuanto a los tipos buenos, se les espera. Incluso el mismo Agente de la Continental llega en ella a su punto moralmente más bajo, hasta el extremo de que llega a mostrarse asqueado de sí mismo y al borde de romperse mentalmente cuando recopila todos los crímenes que ha ocasionado su limpieza de la ciudad. En el otro extremo, *El hombre delgado* es la novela de Hammett con una trama más convencional. El ambiente es mucho más cerrado, muy cerca del “microcosmos” en el que se desarrollan las novelas de detectives. La solución del caso es el punto alrededor del cual orbita la trama. Incluso el detective, Nick Charles, parece, de lejos, el más dotado de los héroes de Hammett. Nick siempre va un paso por delante de los demás, siempre parece saber algo que los demás desconocen y, finalmente, revela la solución del enigma en una reunión de sospechosos que podría haber salido de una novela de Agatha Christie. ¿Se simplifica Hammett con el paso del tiempo? ¿Se domestica su inventiva? Seguramente la respuesta sea algo más complejo que eso. *El hombre delgado* no solo es la novela más “convencional” de Hammett, también la

más humorística. Hammett habría tenido que hacer más reconocible su modelo para aumentar la fuerza de la sátira. *El hombre delgado* probablemente no sea la mejor de las novelas de Hammett, pero quizás sí es la más sutil.

Llegamos entonces al detective. El personaje que, según una buena parte de la tradición crítica, define el género. Ya hemos apuntado sobradamente las diferencias del detective de novela negra respecto al detective de novela clásica. Quizás el examen completo exigiría la comparativa con modelos de detective posteriores y, en este sentido, sería especialmente interesante la comparativa respecto al heroe de Chandler, que aporta a la figura del detective una mayor complejidad intelectual y, de hecho, es la que configura la imagen romántica de detective, duro y sentimental, que luego se ha hecho tópica. Es el heroe de Chandler -y sobre todo Marlowe- el que compone la figura del detective solitario, fracasado y amarrado a una botella de bourbon. El heroe de Hammett no tiene tiempo para delicadezas.

5.-Transgresiones de un hombre moral

La escena ocurre en *El hombre delgado*. Dorothy Wy-
nant, la joven que dedica la mayor parte de su tiempo
a coquetear con Nick Charles, desesperar a sus pre-
tendientes y estar terriblemente asustada tiene una pis-
tola. Con muy buen juicio Nick le pide que le entregue
el arma, pues considera que la joven no es la persona
ideal para manejar un instrumento de esas caracte-
rísticas. Pero Dorothy tiene una condición. Antes de
entregársela quiere contarle una historia a Nick.

-¿Tiene algo que ver con la pistola?

-No

-Dame la pistola.

La siguiente escena ocurre en *La maldición de los Dain*,
en plena investigación del caso el Agente de la con-
tinental habla con el escritor Fritzstephan, que le ha
comunicado que tiene un acertijo que puede ayudarle
a resolver el caso.

-¿Habéis encontrado ya alguna pista de Gabrielle? -me preguntó.

-No; pero explícame lo del acertijo. No me vengas con literatura, preparando desenlaces sensacionales y cosas por el estilo. Me falta finura para apreciarlos y sólo me darían dolor de barriga, dímelo de sopetón.

Al principio de este artículo habíamos visto cómo Borges se había enfrentado a una forma de literatura narrando de una forma radicalmente distinta a la novela del XIX. Donde aquella pretendía recrear las condiciones que configuraban la acción de los personajes, de modo que éstas pudiesen casi deducirse de los acontecimientos, Borges elimina la construcción del personaje, la fundamentación de sus actos y se queda con la conclusión de los mismo, con momentos representativos que, en la práctica, eran lo que de verdad componía al personaje. En sus *Vidas infames* el método se lleva al límite y Borges mismo lo pondría en cuestión en el *Tema del traidor y el héroe* en el que empezaba diciendo:

Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.

Borges es, pues, una de las formas de rebelión contra la pretendida dictadura formal de la novela realista, cuyos principios llegan hasta hoy. No es difícil encontrar quien piense que la mejor forma de enriquecer a un personaje es detallarnos sus cuitas de juventud y dedicarle un tiempo a sugerir una fijación erótica con su caballito balancín. Otra forma de rebelión, seguramente menos calculada, pero que luego ha tenido una tradición más amplia, es la novela negra, especialmente la de Hammett.

En Hammett los personajes apenas tienen pasado. Cuando lo tienen no es relevante y, desde luego, nunca justifica las acciones de los individuos.

En *La maldición de los Dain*, por ejemplo, el personaje de Gabrielle parece un personaje torturado por un pasado que la persigue, presa de una serie de fuerzas

ajenas -como la psicología y la magia, que se confunden en la biblioteca del escritor Fritzstephan—, hasta que, finalmente, se descubre que las causas de sus infortunios resultan mucho más físicas y terrenales.

Los detectives de Hammett nunca aspiran a que sus actos tengan un sentido trascendente. Ni siquiera a que sus acciones puedan llevar a un bien superior. La justicia, por ejemplo, se desmitifica. Los agentes de Hammett buscan la justicia por tres motivos concretos. Uno, porque es su trabajo. Dos, porque lo contrario es terrible. Tres, por un sentimiento de lealtad.

Los dos primeros, a la postre, se podían confundir con el tercero. Igual que la fuente del mal es siempre la ambición, aún cuando el objeto de dicha ambición pueda ser difuso, la fuerza que impulsa al detective siempre está enraizada en la lealtad.

En *Cosecha Roja* el Agente de la Continental llega a Pearsonville contratado por el antiguo cacique local. Éste lo había contratado con una misión pero, luego, le asigna un trabajo distinto. Debe ayudarlo a desha-

cerse de los distintos clanes que gobiernan la ciudad para que el viejo cacique pueda volver a controlar la ciudad. En adelante, el Agente de la Continental se dedica a esa labor con un empeño que pasa incluso por encima de los intereses de su cliente, que intenta despedirlo en un par de ocasiones, cuando se siente amenazado por las tácticas de su expeditivo empleado. ¿Qué mueve en realidad al Agente de la Continental?

Ocurre que, en la matanza que se desata -creo que es, de largo, la novela de Hammett en la que quedan más cadáveres por el camino— esta pregunta puede quedar disuelta, y uno puede llegar a plantearse si no se trata únicamente de una eterna huída hacia delante. Pero si vemos la obra de Hammett con una perspectiva general nos damos cuenta de que hay algo más. En Hammett, el heroe, que no aspira a ninguna otra trascendencia para sus actos, se empeña en algo que justifique cada una de sus acciones de forma autónoma. Ese algo es la lealtad. Pero la lealtad es compleja. La lealtad, puede llevarle a enfrentarse a la ley, aunque es leal a la ley. La lealtad puede llevarle a enfrentar-

se a su propia agencia, aunque es leal a su agencia. La lealtad puede llevarle incluso a enfrentarse con un amigo, aunque sea para mantener una lealtad inquebrantable con ese mismo amigo. *La llave de Cristal*, en este sentido, es la historia de cómo la lealtad de un amigo hacia otro puede obligarle a enfrentarse con ese mismo amigo o a renunciar al amor.

Este es posiblemente uno de los aspectos más fascinantes de Hammett. La complejidad de sus personajes no está en su psicología o, al menos, en lo que se nos dice de su psicología. Esa complejidad y la profunda sensación de verosimilitud que desprenden arranca de unos principios difusos, que les permiten actuar en una dirección pero no los ata a ningún tipo de patrón. Con frecuencia, su acción es reacción. Actúan en función de un carácter, pero este no logra definirlos. Los personajes son el conjunto de sus acciones, no de sus pensamientos, ni de sus reflexiones. Se elimina el pasado y el futuro. No son esclavos de una supuesta psicología, pero tampoco están subordinados a la trascendencia de ningún principio superior más allá de ese difuso sentimiento de lealtad a toda costa.

Pero la lealtad es más una forma que un contenido. Es casi más un ejercicio o una postura vital que un fin en sí mismo. Sam Spade, al final de *El halcón maltés* entrega a la mujer de la que está enamorado, porque encuentra absurdo jugarse el cuello por ella. Tampoco le hace ascos a engañar a su socio con su mujer. La lealtad de Spade es probablemente la más difícil de ver en toda la obra de Hammett pero, al final, existe, está ahí. Spade es fiel a un esquema de valores tan lógico como intrasladable. El suyo es una especie de sentido común que ni siquiera se puede discutir, pero cuya ejecución a toda costa resulta escalofriante. Cuando, al día siguiente de entregar a la chica entra en su despacho y le cuenta a su secretaria lo que ha hecho esta no puede dejar de conmocionarse por la frialdad de su jefe:

-Por favor, no me toques -dijo con el habla entrecortada-, no me toques. Sé que tienes razón. Tienes razón. Pero no me toques. No me toques ahora.

Este es el único final de los héroes de Hammett. El único al que aspiran o, más bien, el que han asumido

como inevitable: la soledad. *El hombre delgado* es la última novela de Hammett y, en ella, el protagonista ha podido casarse y mantener una vida diferente, pero para ello ha tenido que abandonar la profesión de detective. Porque el detective, para Hammett tiene la moral del soldado. El detective es aquel que se limita a ejecutar, que se mueve por una convicción que puede resultar vaga y que sólo funciona cuando es rotunda. El detective de Hammett transforma la lealtad en una ética del presente que no puede permitirse preguntarse por el futuro de sus actos.

Cómo los libros se convertirán en máquinas

Frédéric Kaplan
(Escuela Politécnica Federal de Lausanne -CRAFT)
Traducción de Miguel Carrreira

1.- El efecto cognitivo y social de las herramientas y medios culturales. Aunque está lejos de ser totalmente entendido, el modo en el que los medios y herramientas culturales nos modelan ha sido bien documentado por varios autores. Marshall McLuhan hizo una extensa y popular explicación de sus variados efectos en *Understanding Media* y *Gutenberg Galaxy*. Fue también el tema central de la tesis de Leroi Gouran para los tiempos prehistóricos, articulada en *Gesture and Speech*. Más recientemente Bernard Stiegler ha explorado este tema en varios de sus ensayos.

2.- Teorías sobre la evolución tecnológica. Por supuesto, ha habido varios intentos de construir teorías y modelos sobre la evolución de los objetos tecnológicos. En *Evolution of*

1.-La evolución de los libros debe entenderse como parte de la evolución general de las tecnologías culturales

Modelamos nuestras herramientas y ellas nos modelan a su vez. Atrapados en un bucle tecnológico invisible, subestimamos el penetrante impacto de las herramientas que utilizamos, ignorando el hecho de que cada transición tecnológica puede cambiar el modo en el que actuamos, sentimos o pensamos¹. Peor aún, nuestra comprensión de las dinámicas de evolución tecnológica están todavía en su infancia. Todavía no hemos alcanzado el equivalente de una teoría darwiniana para la evolución de los sistemas tecnológicos². Sin una teoría así, la tecnología evoluciona gobernada, aparentemente, por sus propias leyes, con un impacto en nuestras vidas que somos incapaces de predecir. Ahora que los sistemas tecnológicos incluyen variar redes tecnológicas mundiales creando, literalmente, esferas tecnológicas personales, mientras modifican la percepción de nuestro entorno directo y remodelan nuestras relaciones, la necesidad de una comprensión semejante es mayor que nunca.

Technology George Basalla proporciona una explicación bastante completa de estos trabajos. Parte de nuestro estudio está influido por el trabajo del filósofo francés George Simondon. En *Du Mode d'Existence des objets techniques* Simondon articula el papel del proceso de concretización, el modo en el que sub-sistemas tecnológicos se unen para crear mejores entidades integradas en el marco de una teoría general evolutiva. Este proceso funciona también para las herramientas culturales y juega un papel mayor en la evolución de las representaciones reguladas.

3.-Definición de una representación regulada. Una representación es documento material artificial que tiene sentido por algo más, generalmente un complejo y elevadamente dimensional acontecimiento o fenómeno. Por ejemplo, un cuadro de una escena, una escultura de un héroe griego, una obra de teatro, una novela. Para evitar cualquier malentendido, debemos dejar claro que una representación siempre está basada en una realidad material. Una representación regulada es una representación regida por un conjunto de normas de producción y uso. Estas normas pueden estar incluidas, de forma intrínseca, en el proceso de producción de la representación o

Este artículo es un intento de reformular la evolución de los libros dentro de una teoría evolutiva mayor para las herramientas tecnológicas culturales. Una concepción central de esta teoría es la noción de representación regulada³. Una representación regulada está regida por un conjunto de reglas de producción y uso. Por ejemplo, un mapa o un libro, es una representación regulada⁴. Existen reglas convencionales de presentación a seguir para crear un mapa, como indicar la escala o la dirección del norte, y métodos convencionales a seguir para crear el contenido del mapa. En términos de uso, hay que aprender cómo leer un mapa. Esta habilidad para leer un mapa incluye muchas habilidades semejantes para manejar el mapa, como orientarse frente a él, etc. Estas habilidades ni se enseñan ni se aprenden por imitación.

Nuestra tesis central es que las representaciones reguladas se hacen más regulares con el tiempo. El proceso general de esta tendencia a la regulación es la transformación de una convención en un mecanismo. La regulación, por lo general, actúa en dos pa-

el resultado de convenciones sociales. Ejemplos de representaciones reguladas: una lista de nombres, una tabla de multiplicar, un árbol genealógico, un diagrama de flujo, el mapa de una región, un libro impreso, un video, una enciclopedia, una hoja de Excel, una presentación en Power Point.

Por el contrario, la producción de una escultura, una pintura, una obra de teatro están demasiado debilmente reguladas por reglas convencionales para ser consideradas como representaciones reguladas. Aunque ligeramente diferente, esta noción está inspirada por el concepto de tecnología intelectual desarrollado por Pascal Robert en *Mnémotechnologies* (ISBN: 9782746224889)

4.-Niveles de regulación. Obviamente, hay diferentes niveles cualitativos de reglas de regulación. Por ejemplo, la mayoría de formas artísticas están apenas reguladas, en comparación con otras herramientas intelectuales. Sólo obedecen a principios generales que pertenecen a una escuela artística dada (impresionismo, surrealismo, cubismo). Romper estas reglas en una parte intrínseca de la dinámica artística. Esto ha sido bien documentado en varios campos, especialmente en la evolución de la poesía, en la que

son consecutivos, mecanizando primero las reglas de producción de la representación y, más tarde, su uso convencional. Finalmente, por medio de este proceso, las representaciones regulares tienden a convertirse en máquinas.

En el caso de los mapas, el proceso de mecanización ha empezado por una automatización progresiva del grabado, aglutinación, almacenamiento y unificación de la información geográfica. Esto corresponde con la mecanización de las reglas de producción convencional: los mapas en papel son casi idénticos a los utilizados por generaciones anteriores, pero están hecho de un modo totalmente diferente.

El siguiente nivel es la mecanización de las convenciones de uso, transformando la representación regulada en una máquina en la que todos los posibles usos se tratan de forma específica. Los mapas digitales que utilizamos hoy en día permiten una gran cantidad de operaciones (escalado, rotación, etc.) y ofrece modos de manejar múltiples capas de información. Como máquinas, ofrecen muchas más posibilidades de las

la evolución estilística ha seguido una tendencia regular a romper reglas lingüísticas y estilísticas para empujar al lector más allá del significado semántico directo del texto (Cohen, Jean, Structure du langage poétique, ISBN 9782080810304). Una consecuencia asociada es que la mayor parte de las formas de arte resisten la tendencia a la regulación que, habitualmente, caracteriza a las representaciones reguladas exitosas.

5.-Proceso de concreción: Esta regla de integración es una paráfrasis del proceso de concreción general articulado por Simondon en el caso especial de representaciones reguladas (ISBN 9782700734140:Cap 1)

tradicionales. Sin embargo, esas nuevas formas de uso están explícitamente programadas.

Un plano en papel puede ser utilizado libremente, incluyendo funciones distintas a la original (envolver un objeto o tomar una nota). Es una herramienta cultural. Un mapa digital sólo es accesible a través de órdenes específicas de entrada y salida. Ha internalizado sus propias reglas de uso. Es una máquina cultural.

Puede que el proceso de mecanización no produzca cambios inmediatos en términos de uso, pero al mismo tiempo que la naturaleza de la representación cambia, las sinergias tecnológicas y los efectos de agregación tienen lugar. Cuando los mapas se convierten en máquinas, se funden progresivamente en un sistema mecánico global, en el cual una multitud de mapas se agregan a uno solo. Este es el corolario de nuestra regla hipotética: al hacerse más regulares las representaciones reguladas, tienen a reunirse en sistemas unificados.⁵

Algo fundamental sucede con el tiempo durante el

proceso de mecanización. Los mapas suelen ser el arquetipo de un documento estable y tan completo como sea posible. Se necesitan años para hacer mapas precisos. Cuando el mapa se mecaniza completamente, la imagen del mapa se convierte en un estado transitorio, que podría actualizarse en cualquier momento para reflejar, de forma más precisa, el estado del mundo. El usuario navega en la instantánea de un flujo en constante movimiento.

Dadas estas nuevas relaciones con el espacio y el tiempo, no es sorprendente que, de forma indirecta, cada paso del proceso de mecanización pueda cambiar los modelos económicos asociados con el uso de herramientas culturales. Con la completa mecanización de los mapas y su accesibilidad general a través de cualquier navegador web, costosas bases de datos geográficas quedaron a libre disposición del público en apenas un par de años. Lo que resulta valioso en la nueva economía asociada no es ya el contenido del mapa, sino las marcas de uso de los lectores del mapa que pueden ser reunidas en perfiles de uso sobre los que se pueden aplicar distintos algoritmos de minería

de datos. La mecanización cambia el lugar en el que está el valor.

La completa mecanización de los mapas es solo un ejemplo entre otros. Por medio de un proceso similar, las tablas se convierten en hojas de cálculo, integrando su producción y normas de uso en un único sistema. La mayor parte de usos de las tablas, como la contabilidad, han cambiado completamente en su encarnación mecánica. La mecanización global de las tablas ha permitido el intercambio global de conjuntos de datos, típica del sistema mundial de ordenadores contemporáneo.

Los libros, en cuanto representaciones reguladas y herramientas culturales, comparten muchas similitudes con mapas y tablas. Existe, por tanto, una fuerte presión tecnológica para transformarlos en máquinas. El resto de este artículo plantea los diferentes escenarios de este proceso de mecanización.

2.-Los libros ofrecen una solución

para organizar el discurso en el espacio.

6.-Dimensiones de las representaciones reguladas. La idea de la dimensión de una tecnología intelectual ha sido desarrollada por Pascal Robert como parte del trabajo general que presenta en *Mnemotechnologies* (ISBN9782746224889). Puesto que un libro tiene tres dimensiones, no puede contener representaciones reguladas de cuarta dimensión, como videos, simulaciones interactivas y otras máquinas dependientes del tiempo

Una de las diferencias más evidentes entre libros y mapas es que los libros son más grandes. Un libro es un contenedor, un volumen de tres dimensiones, capaz de almacenar texto de una sola dimensión y mapas de dos dimensiones, tablas, diagramas y árboles.⁶ En cuanto que volumen, un libro ofrece, esencialmente, una solución para organizar un discurso en el espacio. Tiene una función arquitectónica.

Como cualquier representación regulada, un libro es el resultado de una plantilla estructurada, que es común a una familia dada de representaciones reguladas y una parte variable. La plantilla estructuradora de, por ejemplo, un libro académico suele incluir una cubierta frontal, una tabla de contenidos, notas, una bibliografía, un índice, y utiliza una serie de convenciones tipográficas para representar las citas, los nombres propios, etc. El lector sabe cómo interpretar esas distintas partes y esas convenciones tipográficas. Han hecho falta siglos para desarrollar y estabilizar esta plantilla.

Metafóricamente, el libro puede ser pensado como un espacio cerrado, que puede estar organizado internamente, como un a casa, un pequeño jardín, una iglesia o un escenario teatral. El autor juega el rol de un arquitecto, que puede reutilizar modelos clásicos y, más raramente, inventar alguno nuevo. Él compone este espacio y fuerza a que los caminos principales lo exploren, invita al lector a empezar su jornada desde un lugar de partida y le sugiere las salidas principales.

La primera mecanización del libro, con la tecnología de impresión y su posterior desarrollo reforzó la regularidad de los modelos de libro y, en consecuencia, su función arquitectónica como organizador de discursos articulados. La impresión de libros en masa hizo posible el desarrollo y dispersión de demostraciones jerarquizadas y narraciones complejas. Esto dio forma a nuestra cultura moderna.

3.Los libros muestran cierta resis-

tencia a su mecanización total.

7.-El futuro del libro en la década de 1880: “Muchos libros e historias pueden no llegar a ver la luz de la imprenta: estarán en las manos de los lectores, o escuchadores, más bien, como fonogramas” Hubert, Philippe, en un ensayo de 1889 en *Atlantic Monthly*. El mismo año, Edward Bellamy predijo en un artículo publicado en Harper que la gente leerá “con los ojos cerrados”, llevando pequeños reproductores de audio en los que guardan todos sus libros, periódicos y revistas.

Citas extraída de Carr, Nicholas *The Shallows* (ISBN 9781848872271: pg 109)

8.- El futuro de los libros en 1930: Así es como Paul Otlet, en la década de 1930 describía el escritorio del futuro: “Sobre la mesa no hay ningún libro. En su lugar, hay una pantalla y un teléfono. Todos los libros están lejos de allí, en un enorme edificio (...)” Otlet, P. (1934) Citado en Levie, F. *L’homme qui voulait classer le monde*, Paul Otlet et le mundanuem (ISBN 9782874490224)

9.-El futuro de los libros en 1930: Así es como Paul Otlet, en la década de 1930 describía el escritorio del futuro:

La mecanización de las reglas de producción de los libros impresos ha continuado su evolución, cada innovación refuerza la regularidad de sus modelos. La cadena de producción del libro es ahora totalmente digital, óptima en mucho sentidos, quizás con la excepción de su proceso de distribución.

Sin embargo, a diferencia de las tablas y los mapas, el libro parece mostrar resistencia al segundo nivel del proceso de mecanización, la formalización de su uso y la transformación para convertirse en una máquina total. El final de los libros ha sido anunciado regularmente. A pesar de las predicciones pesimistas, el libro sobrevivió al fonógrafo⁷, el teléfono⁸, la televisión⁹, el Cd-rom y parece que todavía es un sólido componente de nuestra cultura veinte años después de la invención de la web. La mayoría de los debates sobre el futuro de la impresión hacen la cuestión de la resistencia del libro todavía más oscura, puesto que no son capaces de ir más allá de la argumentación que opone la relativa fuerza y debilidad de los documentos digitales

“Sobre la mesa no hay ningún libro.

En su lugar, hay una pantalla y un teléfono. Todos los libros están lejos de allí, en un enorme edificio (...)”

Otlet, P. (1934) Citado en Levie, F. L’homme qui voulait classer le monde, Paul Otlet et le mundanum (ISBN 9782874490224)

10.-Debates sobre el final de los libros
La mayor parte de los debates siguen un mismo modelo. Uno dice que con un único lector digital puede llevar una librería completa consigo. El otro retará a este a leer un ebook en la playa, tomando un baño, argumentará la versatilidad y simplicidad del uso de la opción en papel. El primero argumenta que con la versión digital de los libros, puede hacer consultas, navegar por enlaces, buscar oportunamente hacer una búsqueda sobre cada palabra a consultar, beneficiarse de los servicios de traslación automáticos: toda una nueva experiencia de lectura, alejada de la linealidad del libro impreso. El segundo argumentará que los libros no han tenido que esperar a ser digitalizados para permitir varias formas de lectura no lineal, que dan un sentido del espacio muy superior al contenido del discurso, que pueden ser revisados, escaneados, ojeados en un par

contra los impresos.¹⁰ Como una obsesión recurrente, durante los últimos cien años, nuestra sociedad ha parecido fascinada por la idea de que la que es probablemente la herramienta tecnológica más importante de los últimos dos mil años pronto podría convertirse en una tecnología obsoleta. Aproximadamente cada cien años resulta urgente confrontar ideas y consultar el conocimiento de los eruditos y visionarios acerca de este tema. Pero, como si estuviésemos atrapados en un presente perpetuo, estos debates circulares no parecen capaces de ir más allá de la confrontación directa entre dos objetos, entre la confrontación de dos experiencias de lectura. Presentan el libro y el libro electrónico uno al lado del otro y, simplemente, pregunta ¿Qué preferís? Para simplificar este complejo problema en la confrontación entre dos objetos, estos debates hacen un movimiento de seguridad. Todo parece como si el futuro del libro estuviese limitado a la pregunta por la adopción del usuario. Si leer un libro digital es más práctico, más cautivador, más agradable que leer un libro impreso entonces, la cosa está clara: el libro impreso está muerto.

de segundos, anotados, marcados. El primero argumenta que el libro digital también puede ser anotado y marcado, y que esas anotaciones pueden exportarse, guardarse para el futuro. Cansado, el defensor del libro en papel, puede llegar a lanzar su argumento definitivo: los libros en papel huelen bien, inspiran nostalgia, contienen en sí mismos todo un proceso histórico. Recordará cómo descubrió una página manchada de mermelada en su copia de La isla del tesoro y cómo este encuentro casual le hizo recordar las tardes de lectura de su infancia. Cada libro impreso es una madalena proustiana en potencia. Este es el momento en el que el debate se vuelve imposible. Es hora de abandonar el cuarto.

Desafortunadamente, los cambios en el paradigma tecnológico no funcionan así. Comparar uno junto al otro es válido para pronosticar el éxito o el fracaso de productos tecnológicos comparables. Pero esta comparación no sirve para abarcar la amplia dinámica histórica en juego y las fuerzas que la conducen. De hecho, el gusto de los usuarios juega un papel muy pequeño en este tipo de transición tecnológica mayor. Como mucho, actúan como factores conservadores que ralentizan o bloquean el cambio tecnológico global.

Las hipótesis para explicar la resistencia del libro deben articularse en un nivel sistemático. Podríamos, por ejemplo, considerar que los libros son herramientas culturales mucho más complejas que los mapas, puesto que están vinculadas con una red mayor de agentes, leyes relacionadas y canales de distribución. Dado que este ecosistema necesita mucho tiempo para estabilizarse e implica una amplia colección de actores, es normal que ofrezca cierta resistencia al cambio.

De la misma manera, sería relevante decir que el uso

del libro está profundamente arraigado en nuestras costumbres diarias. Estamos acostumbrados al uso convencional de libros y otras impresiones organizadas jerárquicamente, como revistas y periódicos. Este elevado nivel de integración social es, desde luego, un importante factor de resistencia.

Sin embargo, parece poco probable que estos dos factores estructurales basten para explicar la relativamente lenta mecanización del uso de los libros. Creemos que es necesario explicar esta resistencia con una explicación ligeramente más elaborada.

Aparentemente, el libro insertado dentro de una máquina falla a la hora de realizar la principal función del libro impreso, permitir estructurar discursos y narraciones complejos. No es intuitivo como en la mayoría de los casos, los pasos para la mecanización suelen ofrecer más opciones de estructuración. Si se formalizan sus usos convencionales en procesos mecanizados, el libro máquina debería tener potencial para dar más capacidad al autor-arquitecto. ¿Por qué oponer resistencia a esta evolución?

Entendemos que, una vez asumido el objetivo de la máquina, la función arquitectónica de los libros entre en competencia directa con otra potente herramienta cultural que sostiene una función antagónica peligrosamente seductora, la Enciclopedia y su esfuerzo totalizador para documentar el mundo por completo.

4.-La función totalizadora de la Enciclopedia es antagónica con la función arquitectónica del libro.

En su *Traité de documentation* publicado en 1934, Paul Otlet predecía: “En su nueva forma, el libro estará en continuo crecimiento” (p 429). En su visión, la vocación del libro era extender el sueño iluminador de la enciclopedia, con la ambición de englobar toda la complejidad del mundo. Para alcanzar este objetivo, debería convertirse en una red, un rizoma, una estructura en constante expansión. Así, cada libro podría apuntar a convertirse en un mundo en sí mismo, tan completo como el mundo real.¹¹

11.- Enciclopedismo antes de la enciclopedia: La tentación del enciclopedismo no es nueva. En el siglo XIII, Vincent de Beauvais intentaba ofrecer un panorama completo del conocimiento de la edad media en sus “espejos”, uno por cada naturaleza, uno por cada historia, uno para cada doctrina, tanteantes compilaciones completas que han sido reeditadas durante siglos. En el mismo siblo, los “Tesoros” escritos en francés por el italiano Brunetto Latini, intentaban capturar todo el pensamiento filosófico de su época en un único libro. Podríamos citar también las antologías de Tomás de Aquino, los diccionarios de Moreri y Bayle o el impresionante sistema de pensamiento establecido por Leibniz.

Aún cuando la enciclopedia de Diderot y d'Alembert se haya titulado "Diccionario razonado de las ciencias, las artes y las materias", su ambición es la de ser algo mucho más grande que un diccionario. La enciclopedia busca, desde su origen, estar en continua expansión para englobar el creciente mundo de las artes, las ciencias y las técnicas. La enciclopedia no es una serie de edificios, es la construcción de un edificio sin fin.

En el S XVIII la Enciclopedia adquirió la forma de un conjunto de libros y se convirtió en uno de los best-seller de su tiempo. Pero, en esta forma, la enciclopedia está coartada. Su motivación totalizadora no casa bien con la intrínseca naturaleza limitada de los libros. Estas dos tecnologías intelectuales tienen funciones antagónicas. El libro ha evolucionado como un espacio cerrado capaz de alojar sofisticadas estructuras internas: largos discursos, narrativas elaboradas y otros tipos de pensamientos arquitectónicos que la tradición oral solía transmitir. Por el lado contrario, la función de la Enciclopedia es englobar el mundo entero, pasado, presente futuro, real e imaginario. Jamás habrá suficientes páginas para un contenido tan ilimitado. El

libro ofrece patrones específicos, visitas guiadas. La Enciclopedia ofrece un modelo a pequeña escala del mundo. Escribir un libro es aprender a terminarlo. Escribir una enciclopedia es una actividad en continuo movimiento que apunta a una mejora constante.

Cuando la tecnología esté lista, la Enciclopedia, felizmente, abandonará su inapropiado cuerpo de volúmenes impresos para explotar el potencial del hipertexto, la encarnación digital de unos principios que ya estaban inventados en tiempos de Diderot y D’Alambert para escapar de la confinante linearidad impuesta por las páginas codificadas. Floreció y se expandió en este nuevo mundo de máquinas descentralizadas como no lo ha hecho ninguna otra tecnología intelectual. Continuó su misión convirtiendo cualquier medio cerrado que encontrase en subpartes enciclopédicas, rompiendo su linearidad sin cesar para transformarlas en documentos de acceso aleatorio.

La red ha dividido con éxito los álbumes de música en canciones individuales, y los periódicos en conjuntos de artículos. Ahora intenta descomponer los libros en

colecciones de capítulos, conjuntos de hojas enlazadas, unidades de contenido en la enciclopedia mundial.

Así, podemos reinterpretar los últimos doscientos años como una carrera entre dos tecnologías, el libro y la Enciclopedia. El deseo de representar un punto de vista específico sobre el mundo contra el deseo de abarcar el mundo a través de una red de representaciones. El confort de un hábitat cerrado y cálido contra la fascinación por espacios sin límite.

12.-El origen de la web. La web nació como una solución local para un problema local. Pero su inventor ya anticipaba, en el documento original en el que describía el concepto por primera vez, que la tecnología tenía el potencial para extenderse globalmente. Esto fue exactamente lo que sucedió. “Los problemas de pérdida de información puede que sean particularmente graves en el CERN, pero, en este caso (igual que en algunos otros) el CERN es un modelo en miniatura de lo que será el resto del mundo en unos años. El CERN se enfrenta ahora a algunos problemas que el resto del mundo tendrá que encarar pronto”. Tim Berners-Lee, Gestión de la información: una propuesta, Marzo 1889, Mayo 1990, <http://www.w3.org/history/1989/proposal.html>

La Enciclopedia ha ganado la primera batalla de su carrera armamentística. Se ha convertido más rápidamente en una máquina, ha interiorizado su producción y reglas de uso, y, como cualquier otro sistema tecnológico, se ha expandido para formar un único sistema mundial¹². Ahora, el enciclopedismo domina la red mundial de ordenadores, e impone sus principios y normas a los recién llegados.

Es muy probable que la relativa dificultad del libro para convertirse en una máquina completa, en comparación con otras tecnologías intelectuales, se deba

13.- Libros de acceso aleatorio: Algunos autores han estado esperando este acceso durante mucho tiempo. Por ejemplo, Deleuze y Guattari estaban entre los defensores más activos de la relevancia de crear un trabajo en el que el contenido y la forma cartografiaran la naturaleza "rizómica" del conocimiento. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Thousand Plateaus (ISBN 9780816614028). Para más información, Gutenberg Galaxy de McLuhan también se concibió como un mosaico de argumentos, más que como una demostración lineal.

a la influencia dominante de la Enciclopedia en la actual Tecnoesfera. A partir de aquí, la mecanización del libro puede tomar dos caminos: o se funde con la actual tecnología dominante, con el riesgo de perder su función¹³ estructuradora original o continúa su existencia en un nuevo entorno cerrado capaz de sobrevivir en un mundo dominado por la tecnología de la enciclopedia. La presión reguladora es alta y cualquiera de estos destinos permite alcanzar una forma más elevada de mecanización, pero las consecuencias para nosotros no serán las mismas.

5.- Los libros podrían convertirse en recursos estandarizados en el ecosistema global enciclopédico.

El primer modo de continuar el proceso de mecanización del libro consiste en tomar una perspectiva enciclopédica del contenido del libro, introduciendo formalismos descriptivos para convertir el texto estructurado en recursos bien estandarizados. De la misma manera que cada animal o cada planta puede ser descrito a

14.-Estandarización de los textos electrónicos. Una visión sintética de la historia de esta metodología estructuradora está bien articulado por Hervé

Déjan (Déjean, H. La structuration des documents électroniques in Jacob, Christian, Lieux de savoir 2. Les mains de l'intellect, ISBN 9782226187291)

15.-Folksonomías. Menos ambiciosas y formalizadas en comparación con las webs semánticas, las folksonomías son ontologías emergentes construidas localmente alrededor de prácticas específicas. (etiquetado de fotos, etiquetado e localizaciones, etiquetado de artículos académicos) (Peter, Isabella Folksonomies: indexing and retrieval in the web 2.0, ISBN 9783598251795)

través de matrices convencionales de atributos, lenguajes descriptivos como TEI y formatos encapsulados como EPUB permiten describir el contenido del libro como recursos estandarizados.¹⁴Esta separación entre forma y contenido tiene muchas ventajas. Al menos en principio, permite visualizar el texto cambiando el diseño a voluntad, adaptando su cuerpo bidimensional al aparato de lectura que lo almacene (un Smartphone, una tableta, un ordenador de sobremesa, una televisión, etc). Estandarizar explícitamente la estructura implícita de los libros lo hace rastreables y navegables de nuevas maneras. Y esto es sólo el principio. En los pasos de estandarización, la Enciclopedia podría etiquetar el contenido semántico de cada una de sus fuentes, asociándolas con conceptos bien definidos, lugares bien definidos, fechas bien definidas, citas bien definidas. Para este esfuerzo, los estándares abiertos están definidos y las dinámicas de etiquetación colectiva están organizadas¹⁵. Cartografiado directamente sobre ontologías convencionales, el espacio del contenido del libro podría articularse de nuevas maneras, analogías conceptuales entre distintos discursos podrían ser analizadas automáticamente. En breve, sere-

16.- IEMLMás ambicioso incluso que la web semántica, el Information Economy Meta Language desarrollado por Pierre Lévy y su equipo aspira a codificar, no la relación entre fuentes de datos bien documentadas, sino a introducir una estandarización formalizada para los mismos conceptos, que debería permitir aplicar la computación en un espacio conceptual estandarizado. El objetivo es codificar directamente el significado de un recurso (Levy, Pierre, La sphère sémantique: tome 1, computation, cognitio, économie de l'information ISBN 9782746225060) Esta máquina-lingüística global tiene algunos parecidos con viejos intentos de crear un lenguaje "adámico" perfecto, no ambiguo, perfectamente traducible: lenguajes de la era pre-Babel (Eco, Umberto, The Search for the Perfect Language ISBN 9780631205104)

17.-Análisis de lecturas. La transformación del comportamiento de los lectores en datos inaugura el dominio del análisis de lecturas. Los modelos de lectura pueden ahora ser analizados, comparados y quizás predichos. A través de este proceso se obtiene también un valor comercial. Reunir y vender diarios de lectura y perfiles de lectores se está convirtiendo en

mos capaces de aplicar computación avanzada en el contenido de un libro¹⁶.

Esta ola de estandarización abarcará también el uso social de los libros (recuerda, la enciclopedia nunca termina). El objetivo ahora es crear estándares abiertos para describir las marcas de página, puntos de lectura, notas, comentarios o el préstamo de libros. Cada interacción con el libro debe ser documentada. Toda la vida del libro será explícita. Las trayectorias de los libros y los lectores formarán un nuevo conjunto de información del cual se podrán extraer numerosas correlaciones¹⁷.

Este proceso de estandarización estará asociado con una digitalización masiva en marcha. Los libros están siendo escaneados actualmente por millones para formar una enorme base de datos en la red de ordenadores mundial¹⁸. Digitalización no es un buen término para describir este proceso de extracción de contenido y estandarización. Los libros son contendedores y el así llamado proceso de digitalización consiste, precisamente en extraer su contenido. En este nuevo mun-

una nueva industria. No es imposible que algún día se convierta en una industria más importante que la de los bienes culturales. Ese día, los libros se ofrecerán gratuitamente a cambio de la colecta y explotación del comportamiento del lector.

18.-Asuntos geoestratégicos No nos referiremos aquí a los cruciales asuntos geoestratégicos, vinculados directamente con esta digitalización global.

Por supuesto, estos existen, y han sido objeto de acalorados debates.

Darton, Robert, *The Case of Books* (ISBN 9781586489021) Polastron, Lucien, *La Grande Numérisation* (ISBN 9782207256695), Jeannerey, Jean-Noel, *Quand Boogle défie l'Europe* (ISBN 782755505689) Racine, Bruno, *Google et le nouveau monde* (ISBN 9782262035990)

19.-Lectura industrial: El término "lecturas industriales" lo emplea Alain Giffar para describir este nuevo régimen de lectura. Rastrea el origen de esta industrialización a principios del S XIX (p 200).

Hay un capítulo en *De la démocratie en America* de Tocqueville titulado "industria literaria". Stielger, Bernard, Giffard, Alain, FAuré, Christian, *Pourn en finir avec la Mécroissance* (ISBN 9782081224926)

do de datos, el contenido de los libros, extraído de sus conchas originales se convierte en un contenido digital como cualquier otro, bases de datos enlazadas con otras bases de datos. Casi simbióticamente, la estandarización de todos los demás aspectos de nuestra vida cultural van en paralelo, los contenidos de los libros se enlazan con prácticas documentadas de lectura, lugares de lectura, redes sociales, integrando la completa y explícita representación de la sociedad humana, el objetivo original de la Enciclopedia. Esto, con seguridad, inaugura la nueva era de la lectura industrial.¹⁹

No podemos ayudar a sentir el poder de esta máquina bibliográfica global como corresponde a uno de los más antiguos sueños de la humanidad: crear una biblioteca con todos los libros o, para decirlo de un modo distinto, crear un libro de libros de densidad infinita²⁰. Pero deberíamos ser conscientes de que el sueño de la biblioteca de Alejandría es, precisamente, un sueño enciclopédico. La extacción industrial del contenido del libro no significa otra cosa que el final del al función primaria del libro: el aislamiento, organi-

20.-El libro de todos los libros. El "Book of Sand" escrito por Borges en 1975 cuenta la historia del Libro de todos los Libros (ISBN 978052475408), una especie de monstruo. Una reminiscencia de otro bien conocido libro de Borges, incluido en sus Ficciones, la Librería de Babel "esta enorme librería es inútil,

zación y diseño del contenido en un volumen limitado. Esto implica la victoria total de la enciclopedia sobre el libro. Y no deja de tener sus consecuencias.

En términos evolutivos, el el volumen cerrado y protegido, el libro permite espacio para la innovación constante. Cada libro impreso podría ser una isla aislada. Las matrices de producción estandarizada fueron conducidas hacia estilos tipográficos y modelos más regulados, pero cada autor y editor todavía podía salirse de esas noramas para crear una (posiblemente más cara) arquitectura interna. En cuanto que objeto autónomo y autosuficiente, un libro podría formar parte de un número infinito de experimentos de publicación. Los libros infantiles, por ejemplo, siempre se han resistido a la estandarización global, y exploran continuamente nuevas interacciones de lectura.

Es difícil imaginar cómo esta evolución podría continuar si los libros se convierten en conjuntos de datos estandarizados y articulados formando parto de una máquina de alcance mundial. El principio principal de la enciclopedia es la regulación y estandarización

21.-Cómo el estilo de escritura cambiará en el régimen enciclopédico: Incluso el modo de escribir sea probablemente susceptible de resultar afectado por el régimen enciclopédico generalizado. Si los motores de búsqueda se convierten en el medio más directo para descubrir libros, los escritores serán alentados a exhortados a adaptar su estilo y escoger el vocabulario en consecuencia, reutilizando, por ejemplo, las palabras más buscadas o seleccionándolas en función de consideraciones comerciales. Descubriremos progresivamente que escribir un libro buscable no es lo mismo que escribir un libro vendible. En particular, deberíamos tener presente que la parte más importante del modelo de negocio de los motores de búsqueda es vender palabras. La Enciclopedia extiende el campo del capitalismo al propio lenguaje. Y esto no deja de tener consecuencias.

de nodos de conocimiento. La innovación se limita al contenido local.²¹ Las formas sólo pueden evolucionar globalmente cuando un nuevo rasgo se introduce en la enciclopedia a nivel global. Este debe ser decidido de forma colectiva y cuidadosamente cambiado antes de que se pueda extender, de forma casi instantánea, al contenido total de la base de datos.

No nos damos cuenta aún del conservadurismo intrínseco del paradigma de la Enciclopedia, porque estamos fascinados por el espectáculo de la recolección de la información global. Vemos a la sociedad humana volverse explícita y mirar el proceso de cristalización con fascinación. Preveo las infinitas posibilidades de la búsqueda de información en la computadora mundial emergente. Todo parece ir demasiado deprisa. ¿Cómo puede ser un paradigma de cambio evolutivo un factor para la inmovilidad cultural? Al mismo tiempo que la Enciclopedia crece, los efectos de su estandarización cultural quedarán parcialmente enmascarados. ¿Pero qué sucederá cuando todos los libros, todos los conceptos, todos los lugares y todos los lectores estén cartografiados en modelos estandarizados?

6. Los libros podrían sobrevivir convirtiéndose en aplicaciones interactivas cerradas

La segunda vía para continuar el proceso de mecanización del libro es diseñar un nuevo vehículo cerrado para dicho contenido. Hace diez años nos imaginábamos nuestra futura interacción con Internet a través de una simple interface estandarizada: el navegador. Pero, en este tiempo, muchos han sido los signos que nos han indicado que esta increíble sistema en red de documentación mundial podría no ser el único uso de esta recién creada computadora global. Internet podría alojar otros servicios, más simples, más elegantes, más amables con el usuario, permitiendo un contenido más rico y mejor estructurado, ofreciendo de nuevo una experiencia de usuario más estrechamente controlada. Convencionalmente llamamos a esto aplicaciones.

Las aplicaciones son programas totalmente interac-

tivos adaptados a interfaces dedicadas, tales como smartphones, tableas u ordenadores de sobremesa. Pueden coger el contenido directamente de Internet y ofrecer acceso a datos y flujos en Internet, circunvalando la web a través de interfaces de usuario más potentes y controladas. Las aplicaciones pueden aprovecharse del hardware del aparato que las aloja: interacciones en pantallas de control múltiple, GPS, acelerómetro... En resumen, las aplicaciones tienen el potencial de ofrecer una experiencia de usuario más regulada que la web.

Puesto que ofrecen unos límites más definidos, las aplicaciones, como los libros, pueden ser vistas como contenedores. Ofrecen un volumen interno en el que los medios pueden ser organizados de manera especial. Una aplicación puede incluir un video, un juego, una simulación y, por supuesto, el facsimil de un libro impreso.

Dado que las aplicaciones pueden conectarse con servidores remotos, traer contenido, agregarlo de varias maneras y adaptarlo a su contexto inmediato, resul-

tan muy seductoras para el cazador de conocimiento de la edad de la Enciclopedia. Pero su naturaleza es intrínsecamente diferente. Igual que los manuscritos impresos publicados justo después de la invención de Gutemberg, las aplicaciones parecen ofrecer el mismo servicio que las webs, con interfaces de usuario más agradables, pero, de hecho, están impulsadas por una lógica antagónica: la lógica del volumen cerrado y el control; la vía del libro.

La mayoría de las voces contemporáneas condenan esta falta de apertura: El conocimiento debería ser abierto, sencillo de compartir y enlazar: la ideología de la enciclopedia. En seguida han apuntado, con razón, que, sin un aplicaciones estándar abierta, el contenido de las aplicaciones podría volverse rápidamente obsoleto, imposible de leer con el hardware común. Protegidas en sus conchas, las aplicaciones ofrecen más libertad creativa y una experiencia más amplia, pero aisladas de las normas estructurales, no garantizan la supervivencia del contenido que albergan.

Las aplicaciones de libro permiten alcanzar el segundo

nivel del proceso de mecanización, la mecanización del uso. Al convertirse en una aplicación, los libros interiorizan su interactividad. De este modo, autores y editores pueden diseñar, de una forma mucho más precisa, el tipo de experiencia que quieren ofrecer. Esta es la vía para ofrecer novelas más envolventes, libros de texto más pedagógicos, más guías contextuales, artículos académicos más profundos, revistas más entretenidos.

Sería un error pensar que las aplicaciones libro son únicamente relevantes para el contenido hipermedia interactivo. Una aplicación libro permite diseñar la interactividad adaptada a los objetivos y prácticas de lectura de documentos tan diferentes como artículos científicos, libros de texto o novelas. Permitiría evitar la filosofía enciclopédica de un tamaño para todo por soluciones específicas adaptadas a objetivos específicos. Y, por supuesto, permite inventar tipos de libros radicalmente nuevos.: libros que cambian en relación con dónde o cuándo se leen, libros que aprenden mientras son leídos, libros que se adaptan a las noticias y otros tipos de libros algorítmicos. Las aplicaciones libros pueden hospedar mensajes enri-

22.-Lecciones de los CD-Roms: El apogeo y caída del CD-rom debería hacernos reflexionar sobre el poder y los límites de un sistema cerrado. Al igual que la aplicación libro, el CD-rom tiene todo el potencial para seguir el camino del libro. Se celebró como su futuro.

Como entornos cerrados, proporcionaban una gran libertad creativa, pero fallaron a la hora de establecer puentes con el resto del entorno digital. Cuando la web emergió como un sistema de información abierto, los CD-roms, poco a poco, quedaron como una tecnología obsoleta.

quecidos y contenido vivo. Son contenedores modernos, igual que el código lo fue en su momento.

Su inconveniente más significativo está directamente vinculado con su poder expresivo. El contenido enriquecido que se inserta en un conjunto limitado de aparatos. Además, al igual sucedió en su momento con el CD-rom, el nuevo contenido es difícil de producir, así que únicamente un número limitado de títulos originales estará disponible. Estos dos factores son obstáculos para la generalización y, en última instancia, para la supervivencia de esta nueva tecnología²².

7. El destino del libro tiene importantes efectos en nuestras habilidades cognitivas

Profundos cambios han ocurrido en silencio. Llegaron de forma casi inadvertida, en un segundo plano, mientras preparaban nuevos regímenes técnicos que podrían tener un tremendo impacto en lo que somos, cambiando el modo en el que actuamos, el modo en el que pensamos, en el que sentimos.²³La regularidad

23.-Durante algún tiempo, el cambio tecnológico podría no tener efectos en la experiencia de usuario. Treinta años después de la “invención” de la imprenta, la mayoría de los libros impresos eran copias de los manuscritos medievales.

Los “lectores” sólo querían más de lo mismo. Durante algunas décadas, esta tecnología de cambio de paradigma producía, esencialmente, libros al viejo estilo. Libros al viejo estilo hecho de una forma diferente. Luego, mientras la experiencia del usuario permanecía relativamente estable durante todo este periodo, un crucial cambio estructural sucedió al libro. Introduciendo el potencial de nuevas formas de regulación en su estructura interna. Los libros ya no sólo podían ser producidos en masa, sino que, aún más importante, podrían ser “generados” fuera de las matrices tipográficas estandarizada. Por mucho que en los primeros años de la mecanización del libro, se hiciesen grandes esfuerzos por intentar copiar el patron y el estilo de los manuscritos, la transición impuso una estructura controlada para todas las copias del mismo libro. La regularidad de esta nueva estructura interna tuvo profundos efectos en la manera en la que vemos el mundo. Literalmente, cambió nuestra percepción de una forma, aparentemente, irreversible.

tipográfica del libro impreso convirtió nuestros ojos en extractores de contenido. Aprendimos a olvidarnos de las fuentes y el tamaño. Desarrollamos la habilidad de desligar completamente la lectura en voz alta de la lectura silenciosa. Aprendimos a leer más rápido y de una forma más eficiente. Mientras el material de lectura estandarizado invadía poco a poco nuestro entorno, desarrollamos habilidades de lectura hipertrofiadas, y la experiencia de la lectura poco a poco se fue separando del resto de los sentidos. Nos acostumbramos a navegar, rápida y habilidosamente, en un mar de palabras.

Los patrones tipográficos estructurados estructuraron, a su vez, nuestras mentes. La impresión, literalmente, hizo nuestro pensamiento lineal. Las demostraciones jerarquizadas y las narraciones organizadas nos permitieron expresar cosas que no se podían articular antes de la imprenta. Mientras las páginas y los párrafos ofrecían hitos claramente organizados en un volumen de texto, nos acostumbramos a ubicarnos espacialmente a nosotros mismos dentro de un discurso, a evaluar la parte del día que necesitábamos para poder alcanzar

24.-El giro espacial de la tipografía en The Gutenberg Galaxy (ISBN 987080260419) McLuhan demostró que este giro inauguraba un cambio cultural global. Argumentaba que el principio de la perspectiva, con Alberti, era un efecto lateral el poder espacializador de la prensa.

la conclusión de una demostración. Nos acostumbramos a experimentar el despliegue de la experiencia espacial de los discursos.²⁴

La experiencia fenomenológica de la Enciclopedia es bastante diferente. Dentro de un medio enciclopédico, el lector sólo puede deducir su dirección en función del ambiente que lo rodea, pero no puede localizarse a sí mismo de un modo global. Debe actuar como un cazador, atento al patrón, capaz de reacciones contextuales. Sus ojos desarrollan otro tipo de habilidades diferentes de las empleadas en la lectura de libros. Él está a cargo de su viaje y debe elegir el camino correcto. La lectura veloz, transversal, se convierte en la norma, para poder llegar a un compromiso entre la exploración y la explotación. En la caza del conocimiento, videos, imágenes, simulaciones y juegos resultan materiales tan válidos como el texto. La alternancia rápida entre estas fuentes puede ser una estrategia óptima. El cazador hace usos relevantes de herramientas específicas, tales como los motores de búsqueda, alertas o agregadores para crear una cabina de mando eficaz que le permita responder a esta siempre relevante pre-

25.-Cambios en la práctica de la memoria. Las transiciones tecnológicas puede tener efectos en sólo una generación y los cambios en la práctica de la memoria siempre son su consecuencia cognitiva más visible. El lector anterior a la imprenta, que vivía en un mundo en el que los textos eran tan raros como el oro, seguramente podía recordar mucho más que el hombre del renacimiento. Seguramente sabemos menos cosas de memoria y tenemos menos habilidades de cálculo mental que nuestros abuelos. Nuestros hijos tendrán una gran dependencia de la memoria de la red en su día a día. Cuanto más contenido podemos recuperar, menos tenemos que recordar.

gunta: ¿Qué debo leer, escuchar, ver o jugar ahora?

Lo que está en juego en la batalla entre el Libro y la Enciclopedia es nuestra manera de estar en el mundo, no sólo nuestras relaciones con el conocimiento, sino, a largo plazo, nuestro pensamiento en general y nuestras habilidades mnemónicas.²⁵

¿Pueden coexistir el libro y la enciclopedia? ¿Serán las aplicaciones libro limitadas, como una forma de arte residual comparadas con la producción industrial y el consumo de contenido estandarizado en libros? ¿Podemos predecir de qué forma nuestras habilidades cognitivas cambiarán en este nuevo ecosistema tecnológico?

Podemos considerar los actuales experimentos con aplicaciones libro como laboratorios para inventar nuevas interfaces para discursos complejos. Es muy pronto para predecir si emergerán o no de estos laboratorios formas de discurso que podrían ser lo bastante seductoras como para ofrecer un contrapunto significativo a los lectores industriales contemporáneos.

La cuestión principal será el tiempo. A medida que el tiempo pasa, nuestros hábitos y habilidades cognitivas tienen más posibilidades de adaptarse a la edad de la lectura enciclopédica e industrial. Unas mentes más ágiles y menos pacientes podrían convertirse en la norma, haciendo incluso más difícil crear alternativas seductoras basadas en entornos cerrados e inmersiones profundas. Si esto sucede, el libro, sin sucesor significativo, podría convertirse en un paréntesis dentro de nuestra historia cultural.

