

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

MIRADAS CRUZADAS A *LA HUIDA*: LITERATURA Y CINE EN JIM THOMPSON

Y SAM PECKINPAH

OMAR ALBERTO CARRILLO MUNZA

BOGOTÁ D. C.

Año 2018

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

**MIRADAS CRUZADAS A *LA HUIDA*: LITERATURA Y CINE EN JIM THOMPSON
Y SAM PECKINPAH**

OMAR ALBERTO CARRILLO MUNZA

Trabajo de grado para optar por el título de Magister en

Literatura y Cultura.

JULIO ALBERTO BEJARANO HERNÁNDEZ.

BOGOTÁ D. C.

Año 2018.

Dedicatoria

Gracias ante tantas caídas y levantadas. Arriba, en lo más alto del cielo...

A mi grata familia: su paciencia y apoyo para terminar lo que siempre se empieza...

Sea hoy el honor de dedicar este trabajo a aquellos que recuerdo por su firmeza y humildad; hoy se ve el resultado como fruto de sus palabras: Antonio Munza y Francy Ovalle.

Tu convicción y fe me dieron un enorme salto para alcanzar el punto final de este trabajo...

Mi more.

Agradecimientos

Quisiera enviar un saludo de agradecimiento al maestro y director de tesis *Alberto Bejarano* por todas sus enseñanzas, su paciencia, la credibilidad y su apoyo para convertir estas ideas en algo ameno de exponer; la humildad para compartir sus conocimientos acompañados de la genuina amabilidad que lo caracteriza.

Un agradecimiento inmenso al *Instituto Caro y Cuervo* de quien fui testigo de todo su ánimo para culminar este proceso. A todos los docentes de la *Maestría en Literatura y Cultura*, quienes forjaron en mí una nueva manera de pensar sobre nuestra realidad: muchas gracias.

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN
ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO**

Bogotá, D.C., Fecha 14 de noviembre de 2018

Señores

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

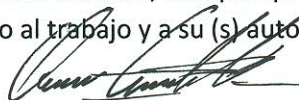
Ciudad Bogotá

Estimados Señores:

Yo (nosotros) Omar Alberto Carrillo Munza, identificado(s) con C.C. No. 1016005335 de Bogotá, autor(es) del trabajo de grado titulado Miradas cruzadas a *La huída*: literatura y cine en Jim Thompson y Sam Peckinpah presentado en el año de 2018 como requisito para optar el título de Magister en literatura y cultura; autorizo (amos) a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



1.016.005.335 Bogotá.
Firma y documento de identidad

Firma y documento de identidad

ANEXO 2

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Carrillo Munza	Omar Alberto

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Bejarano Hernández	Julio Alberto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Literatura y Cultura.

TÍTULO DEL TRABAJO: Miradas cruzadas a *La Huida*: literatura y cine en Jim Thompson y Sam Peckinpah.

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: _____

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura.

CIUDAD: BOGOTA AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2018

NÚMERO DE PÁGINAS: 129

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___x___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___x___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: ¾ ___ Mini DV ___ DV Cam ___ DVC Pro ___ Vídeo 8 ___

Hi 8 ___ Otro. Cual? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial): _____

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL	INGLES
Literatura	Literature
Cine	Movie theater
Cultura	Culture
Discurso	Speech
Sociedad	Society
Violencia	Violence

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

El tema de esta tesis es realizar un análisis comparativo sobre las principales características del relato de crímenes, en relación con las perspectivas del cine negro. Teniendo en cuenta los discernimientos de la literatura comparada, se establece un diálogo crítico y filosófico que propone el estudio de la novela negra, a partir de la articulación del arte de las imágenes, visiones y sentidos, que tienen como fin, entablar un dialogismo común entre dos estructuras que componen su quehacer desde los fundamentos de sus discursos. Para tal fin se revisa la obra literaria del escritor estadounidense Jim Thompson, en paralelo con las producciones cinematográficas del director Sam Peckinpah. Con ello, se realiza una ruta cartográfica de la novela publicada en 1959 *La Huida* y su adaptación a la pantalla grande en 1972 con el título de *The Getaway*. Se enlaza categorías como la violencia, la corrupción, la impunidad y el espacio urbano, como elementos que apoyan el devenir de estas manifestaciones artísticas, fruto de todo un acontecer político, social y económico en los Estados Unidos durante la década de los años veinte y comienzos del treinta.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

The thesis paper analyses and compares the mystery crime genre with black cinema perspectives. Comparative literature discernment established a philosophical and critical dialogue proposed by the black novel, throughout artistic images, visions and senses, in order to set common dialogues between the two speech fundamentals. As a result, the revision of the literary master piece of the American writer Jim Thompson was done. Simultaneously, it was observed the filming production of the cinema director, Sam Peckinpah. The exercise allowed the cartographic route of the novel published in 1959, and its cinema adaptation in 1972, “The Getaway”. Intertwined categories such as violence, corruption, impunity and urban spaces; were the elements of trending artistic standards as the influence of political, social and economic development of the 1920’s and 1930’s.

TABLA DE CONTENIDO

Anexo 2	6
FORMATO DE DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO AUTOR O AUTORES.....	6
Resumen.....	10
Introducción.....	12

PRIMERA PARTE.

CAMINOS Y REFLEXIONES DE LA LITERATURA Y EL CINE EN PARALELO

Capítulo 1: Aspectos metodológicos y teóricos.....	17
1.1 Gilles Deleuze: cine y literatura	20
1.2 Jacques Ranciere: cine y literatura.....	23
Capítulo 2: Breve mirada a la novela de crímenes y el cine negro.....	26
2.1 Un vistazo a la historia de la novela negra.....	31
2.2 Recorriendo caminos del cine negro norteamericano.....	37
Capítulo 3: Figuras arquetípicas adaptadas al género negro.....	52
3.1 Rastreado algunos arquetipos de la novela negra en <i>El Halcón Maltés</i> de Dashiell Hammett.....	59
3.2 <i>The Maltese Falcon</i> de John Huston. Componentes del cine negro.....	69

SEGUNDA PARTE.

MIRADAS CRUZADAS ENTRE JIM THOMPSON Y SAM PECKINPAH.

Capítulo 4: Sobre Jim Thompson y sus pasos por el género negro.....	77
4.1 La obra de Jim Thompson: entre el anonimato y las letras.....	83
4.2 Caminando entre las palabras: elementos de <i>La Huida</i> en la novela negra.....	90
Capítulo 5: Hablando de Sam Peckinpah: <i>The Getaway</i> de 1972.....	104
5.1 La visión de Sam Peckinpah. Su huella en el cine.....	106
5.2 Figuras arquetípicas del crimen en <i>The Getaway</i> : comentarios y aportes.....	112
CONCLUSIONES.....	121
BIBLIOGRAFÍA.....	126
FILMOGRAFÍA	129

Resumen

El tema de esta tesis es realizar un análisis comparativo sobre las principales características del relato de crímenes, en relación con las perspectivas del cine negro. Teniendo en cuenta los discernimientos de la literatura comparada, se establece un diálogo crítico y filosófico que propone el estudio de la novela negra, a partir de la articulación del arte de las imágenes, visiones y sentidos, que tienen como fin, entablar un dialogismo común entre dos estructuras que componen su quehacer desde los fundamentos de sus discursos. Para tal fin se revisa la obra literaria del escritor estadounidense Jim Thompson, en paralelo con las producciones cinematográficas del director Sam Peckinpah. Con ello, se realiza una ruta cartográfica de la novela publicada en 1959 *La Huida* y su adaptación a la pantalla grande en 1972 con el título de *The Getaway*. Se enlaza categorías como la violencia, la corrupción, la impunidad y el espacio urbano, como elementos que apoyan el devenir de estas manifestaciones artísticas, fruto de todo un acontecer político, social y económico en los Estados Unidos durante la década de los años veinte y comienzos del treinta.

Palabras clave:

Literatura, Cine, Cultura, Discurso, Sociedad, Violencia.

Abstract

The thesis paper analyses and compares the mystery crime genre with black cinema perspectives. Comparative literature discernment established a philosophical and critical dialogue proposed by the black novel, throughout artistic images, visions and senses, in order to set common dialogues between the two speech fundamentals. As a result, the revision of the literary master piece of the American writer Jim Thompson was done. Simultaneously, it was observed the filming production of the cinema director, Sam Peckinpah. The exercise allowed the cartographic route of the novel published in 1959, and its cinema adaptation in 1972, “The Getaway”. Intertwined categories such as violence, corruption, impunity and urban spaces; were the elements of trending artistic standards as the influence of political, social and economic development of the 1920’s and 1930’s.

Keywords:

Literature, Movie theater, Culture, Speech, Society, Violence.

INTRODUCCIÓN

Son pocos los estudios que hacen una mirada permanente de la novela negra en Colombia, en cuanto sus cambios y pareceres en la actualidad. Su déficit compone algo que - más allá de sus enfoques - tiende a señalar la presencia de un subgénero que no cuenta con la motivación suficiente para ejercer un análisis literario que puede reflejar aportes no tan lejos de un entorno real: indicadores sociales como la violencia, los cauces de la injusticia, el alto auge de la corrupción y la afluencia de la inseguridad, reflejan puntos de partida de los cuales muchas de sus páginas relucen una labor crítica; es por esto que se intenta ejercer un estudio propio, a partir del interés académico que concibe la posibilidad de analizar el *relato de crímenes* como un ejemplo de lo que la literatura aporta, desde los componentes narrativos que la conforman, en conjunto con otras manifestaciones artísticas.

Para tal fin, se acude a los estudios de la literatura comparada, como una oportunidad de convidar a un diálogo permanente entre lo literario con el ámbito cinematográfico, lo cual permita ofrecer una nueva ruta cartográfica que imparta un sendero argumental sobre los enfoques y el quehacer del género negro. La posibilidad de estrechar nuevos espacios que culminen en aportes concretos a partir de las fronteras filosóficas, funciona como otro de los puntos clave, para ahondar sobre las circunstancias estéticas que definen el planteamiento de un discurso capaz de orientar la estructura y sensibilidad que acompañan este tipo de relatos; se determina pues, la idea de inferir contextos que brinden un análisis propio de lo literario en conjunto con los componentes que – con el arte de las imágenes en movimiento - se logren relacionar bajo los espacios de un estudio cultural.

Para Gilles Deleuze (1925-1995) la importancia de acercarse al género negro como una propuesta que pondera los devenires de una sociedad sobre lo político y lo cultural, se presta como un material reflexivo que cada vez adopta un matiz más complejo y amplio de analizar; con la publicación de *La isla desierta y otros textos* dedica unos apartados sobre la serie negra definiéndola como aquella que “intenta mostrar un detective ingenioso que consagra toda su aptitud psicológica a la investigación y al descubrimiento de una verdad” (109). Es indudable - para el caso deleuziano - que no puede existir una noción de literatura sin la expresión de una verdad, asunto que funciona como argumento para describir un cierto “estado de salud” por parte de un escritor, que, al ser parte de una constante abreviación de ideas, intenta plasmar todo un delirio dialógico entre las palabras y sus fuentes.

No cabe duda que la novela negra funciona como un referente ideal para descifrar aquellas rutas que suponen figurar problemáticas como la corrupción, la violencia y la desigualdad: aspectos que hoy en día atemorizan a sociedades que impregnan una lucha constante por sobrevivir en pleno decaimiento de la justicia y equidad. Es así como uno de los pensadores más importantes del siglo XX responde a la revelación de este marco - en conjunto con el campo narrativo - a partir de “la descripción de un proceso de restitución que permite que una sociedad que ha llegado al límite del cinismo oculte lo que quiere ocultar y muestre lo que quiere mostrar” (Deleuze. *La isla*, 111).

Apuesta por el complemento que hay entre lo literario y lo cinematográfico, como elementos que se prestan para formalizar un conocimiento que se vincula a las necesidades de identificación de un marco conceptual de estos relatos. Tal es así, que empieza a dilucidar estas narraciones a partir de los rasgos del crimen y su implementación literaria como una “parodia” que permite transgredir lo real hasta transformarlo en lo imaginario: “el crimen es la

organización de un negocio con una estructura tan precisa como la de un consejo de administración o una junta directiva” (Deleuze. *La isla*, 113). El cine es, pues, un marco referencial para reconocer los contextos que sirven de referente para ejercer un propio estilo de describir realidades y - por ende - la exposición de discursos que buscan la trascendencia de un fotograma que también puede funcionar como un sistema o arte de pensamiento capaz de contemplar la vida humana.

Luego, este espectáculo es lo que para Jacques Ranciere (1940) confirma todo un despliegue sobre los poderes específicos que un lente y una máquina puede influir en el pensamiento de un espectador. Su posición acerca del género negro se establece a partir de un juego lógico del cual se aprovecha una realidad para discernir una problemática social, ya que en *Las distancias del cine* “esta novela es en efecto un objeto doble de un modelo supuesto, de una lógica narrativa que disipa las apariencias al llevar los indicios a la verdad.” (19). Su aporte se encamina al desciframiento de aquellos elementos que contemplan lo criminal, desde la construcción de aquellos recursos narrativos que suponen la formación de un esquema argumental (definido luego como la formación de una *fábula cinematográfica*) lo cual permite entablar una postura reflexiva acerca de los significantes propios de un devenir estructural del relato de crímenes. Si la literatura es un oficio político que canaliza a un escritor desde su propia ideología, el cine tiene como función, relacionar aquellos pensamientos y asuntos que entre el interior y el exterior están atrapados en esa misma textura ideológica de una secuencia narrativa.

Es así como la siguiente propuesta adecúa un recurso explícito para reconocer las características del relato de crímenes, a partir del diálogo entre la literatura y el cine, como dos manifestaciones artísticas capaces de suplementar un marco cultural tan amplio como lo son sus afluentes estéticos e históricos en Norteamérica. Para tal fin, se visualiza la obra del estadounidense Jim

Thompson (1906-1977) como uno de los escritores de mayor influencia en el oficio de estos relatos, empleando una autenticidad y descripción precaria de una obra que - paradójicamente - logra ser mucho más reconocida posteriormente a su fallecimiento, acusando sin embargo de ser llevada a la pantalla grande; sus experiencias y su espontaneidad con el mundo editorial, le permite anclar un posible fichaje bajo sucesores como Hammett, Chandler y Cain. Paralelamente, se identifica la vida del director y guionista californiano Samuel Peckinpah (1925-1984) quien luego de pertenecer al ejército de los Estados Unidos, inicia su ruta cinematográfica bajo sus peculiares estilos de dirigir, graficar e ilustrar las problemáticas de su país durante los años sesenta y setenta bajo el arte de las luces y cámaras.

Con ellos, se intenta acercar un campo común que define un género capaz de retratarse bajo dos estilos que representan una misma voz: la lectura y caracterización de la novela negra publicada en 1959, *La Huida*, de Thompson y su versión fílmica con *The Getaway* en 1972 dirigida por Peckinpah. Para establecer dicha ruta cartográfica correspondiente a los comportamientos literarios y filosóficos del mismo, se plantea el discernimiento de una primera parte, en la que se revisarán las particularidades generales acerca de las percepciones que entre Gilles Deleuze Jacques Ranciere conciben como lo literario y cinematográfico, asistidos por el marco de la literatura comparada; el propósito es trazar un apoyo pertinente y de contextualización, sobre los escenarios que tratarán más adelante el quehacer de la novela negra y las adaptaciones que ésta comprenda a partir de la escritura en conjunto con las imágenes en movimiento.

En el segundo capítulo se abordarán los principales antecedentes que rodean al relato de crímenes y el cine negro, partiendo de algunos postulados que describirán con exactitud los componentes históricos y estéticos de éstos. Para tal efecto, se apoyarán en percepciones de críticos como Mempo Giardinelli, Javier Coma, Sam Carter, Carlos Heredero y Antonio

Santamarina. En conjunto con lo anterior, habrá un tercer apartado que inculcará un análisis sobre algunas figuras arquetípicas del género, a partir de la novela publicada por Dashiell Hammett en 1930, *El Halcón Maltés*, y la representación de John Huston en 1941 en el cine. Se examinarán categorías como la violencia, la corrupción, el escenario urbano y la figuración de lo femenino que rodean al héroe como epicentro de dicho marco narrativo.

La siguiente parte, se adentra en las visiones de la novela negra a partir de las obras de Thompson y Peckinpah en apoyo con el devenir del escritor en Deleuze y las características del cine para Ranciere: un cuarto capítulo en el que se caminará hacia los destinos y rutas compositivas de la escritura del periodista de crónicas rojas, hijo de un sheriff y apasionado por la escuela del relato criminal; todo, con la idea de ahondar en las características de *La Huida* (1959) como una de sus novelas más representativas - sobre todo – en el marco de la tergiversación de la literatura norteamericana del siglo XX.

Finalmente, el quinto apartado consistirá en dilucidar la obra cinematográfica del director californiano, quien acoplará la novela de Thompson con diferentes tonalidades que permitirán enlazar una relación directa con la historia escrita, aunque con varias novedades, que tendrán como fin apoyar los procesos de descripción y reconocimiento del campo del género negro en el ámbito cinematográfico mediante las sensaciones que traerán consigo las experiencias de las imágenes en movimiento.

PRIMERA PARTE: CAMINOS Y REFLEXIONES DE LA LITERATURA Y EL CINE EN PARALELO

CAPITULO UNO: ASPECTOS METODOLÓGICOS Y TEÓRICOS

Las imágenes son, pues, propiamente, las cosas de mundo. Consecuencia lógica de ello será que cine no es el nombre de un arte: es el nombre del mundo.

Jacques Ranciere.

Para Massimo Fusillo el oficio de la literatura comparada recae sobre el devenir de lo escrito y su punto de convergencia con la percepción de un autor. En *La estética de la literatura* define “lo comparable” como aquella forma en la que se intenta ejercer una sensibilización entre lo que propone un texto literario en contraste con las diversas manifestaciones artísticas que lo rodean. Añade que la escritura será el punto de partida que le da vida a esta doble visualización entre quien la promueve y la capta, pues “la escritura como cualquier otra forma de creación artística, no es fruto de ese yo que reside en la parte superficial del autor, diluido en el universo mundano, sino de otro “yo” más escondido y profundo que surge solo en raros instantes de éxtasis e intuición” (140).

La función de lo literario para aquellos que escriben, en consecuencia, es diluir todo un conjunto de saberes que reunidos bajo un pretexto cultural generan lo que Fusillo concibe como “estética”. Es así como se hace necesario establecer diversas formas de captar sensaciones, que permitan emparentar a la vez, un dialogismo que se caracterice por ser común y continuo frente a una búsqueda de nociones que –en palabras del crítico literario italiano– “no contemplen solo

una única revolución, sino una serie de fases alternativas, de muertes y transfiguraciones, de silencios y prepotentes afirmaciones” (145). La literatura comparada se reconocerá entonces como un marco contemporáneo que representa nuevas expresiones de una libertad que ya no encuentra sujeta la relación entre una escritura con un género o tiempo específico. Esto hará que automáticamente la crítica a los textos literarios no se emparenten bajo un análisis estructural, sino como una búsqueda de la pureza y la evanescencia del mismo, ya que “el texto literario es un modelo de mundo en el cual el lector puede más o menos reflejarse, según su propia idiosincrasia, pero que en cualquier caso produce un efecto de coherencia contrapuesto al caos del flujo existencial” (Fusillo. *La estética*, 168).

De igual forma, la necesidad de transformar este concepto seguirá una ruta similar en los estudios de la literatura comparada para el caso latinoamericano: en Eduardo Coutinho, cada vez más las obras escritas deberán ocuparse de mantener una relación sumamente visible a los estudios inter - literarios e interdisciplinarios. En su texto *Literatura comparada en América Latina* conceptualiza la actividad comparatista como una formulación que consiste en relacionar y reflexionar sobre el entorno de un discurso en diálogo con su alrededor, pues “toda posición teórica sobre una obra u obras literarias presupone necesariamente un paralelo comparativo, ya que confluye hacia una reflexión de orden teórico y crítico, corre el riesgo de atenerse a un nivel de pura descripción” (18). Es necesario partir de un objeto de investigación que permita acercar dos o más posiciones ideológicas, las cuales fomenten una “sensibilización” que contribuyan a nuevos aportes desde algunas corrientes teóricas y críticas dirigidas sobre la reconstrucción de los cánones que hasta hoy en día conceden el oficio de lo comparatista. Así es como “esta actividad ha alcanzado una dimensión que se expresa hoy por la multiplicidad de caminos con los que se puede llegar a dialogar con la obra literaria (Coutinho. *Literatura*, 19).

Para Coutinho la literatura comparada surge por la necesidad de establecer una nueva forma de registro que permita ejercer un análisis cultural mucho más arraigado a los estudios de las manifestaciones folclóricas y populares propias de la región y menos de aquellas escuelas tradicionales vistas desde lo francés y lo norteamericano¹; es por esto que “se hace dispendioso volcarse más hacia el texto pero siendo consciente de su condición de discurso, condicionado a una realidad histórico-cultural determinado, y por tanto posible de cuestionamiento.” (20).

Es así como se infiere que la práctica de compararse entre autores, obras y movimientos en América Latina, requiere de una breve mirada externa, que para el caso de Coutinho, podrían relegar lo verdaderamente importante como lo son las herencias tradicionales de una cultura por planos secundarios de otra que aparentemente suelen ser superiores: “Los criterios de la contribución latinoamericana pasan a residir precisamente en la manera como ella se apropia de las formas literarias europeas y las transforma, confiriéndoles un nuevo aliento” (Coutinho. *Literatura*, 21)

En suma, la literatura comparada intenta acercar mucho más la ideología de una obra a otro tipo de manifestaciones artísticas que asemejen, o en un caso particular, traspasen una dependencia cultural ya establecida: es necesario partir de nuevas experiencias que conquisten espacios alternativos, como lo podría ser el mundo del cine en relación con la literatura, generando como consecuencia algunos planteamientos que inculquen la búsqueda de respuestas a interrogantes

¹ Sin embargo, no deja de ser menos importante la influencia de las primeras cátedras francesas que poco a poco empezaron a oficializar el ejercicio de la literatura comparada, como: Lyon (1887), con Joseph Texte, y Sorbonne (1910), con Fernand Baldensperger, y, en seguida, Jean - Marie Carre, en Francia; y Schoffield e Irving Babbit en Columbia (1899), con George Woodberry en Estados Unidos. Es en esa época también que se publica la primera bibliografía sobre el asunto de Louis Betz, con el título *La litteratura comparee: essai bibliographique* (1990), marco de consolidación de término “Literatura comparada” y de base de la famosa *Bibliography of Comparative Literature*, de Fernand Baldensperger y Werner Friederich, publicada cincuenta años después y considerada como el comienzo de los modernos estudios de la disciplina. (14)

de cómo una película nos permite acercarnos a una obra literaria o en su defecto de qué manera surge o se construye esta relación como una afinidad discursiva y estética. De aquí que surge la necesidad de buscar respuestas en dos obras convergentes al pensamiento del arte de la imagen y de la escritura: las sensaciones del francés Gilles Deleuze en paralelo con las percepciones de su discípulo Jacques Ranciere.

1.1 Gilles Deleuze: cine y literatura.

En *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze define el cine bajo una experiencia que intenta emparentar una manera diferente de cómo se establece una información. No consiste en determinar los efectos que se producen luego de su ocupación, sino más bien, en “cómo se hace, en las consecuencias que atañen las situaciones ópticas y sonoras que logran descubrir la realidad de un imaginario” (20).

El cine apunta un encuentro con la interioridad del mismo. Examina el impacto histórico que lo ha llevado a un devenir fundamental sobre las contemplaciones de la vida cotidiana, ya que “el cine fue una de las razones de la evolución, pues le permitió descubrir el poder descriptivo de los colores y los sonidos en tanto que reemplazan, borran y recrean el propio objeto.” (Deleuze, *La imagen*, 30). Sus apreciaciones se complementarán en relación con situaciones ópticas y sonoras donde más allá de una reunión de acciones exista la idea de generar una visión propia de lo que es “hacer cine”. Caracteriza lo cinematográfico como un punto vigente de aquello que considera como el paso de un *arte escrito* a uno *visual*, pues las palabras cuentan con unas modalizaciones particulares, brindando una óptica diferente al lector, a cómo lo hacen las imágenes; estas deben contar con un efecto que logre generar un pensamiento sobre todo desde

las secuencias, movimientos y signos que motiven a la idea de jugar con la naturaleza de sus sentidos; de sus experiencias sensorio-motrices:

La reflexión no recae únicamente sobre el contenido de la imagen sino también sobre su forma, sobre sus medios y funciones, falsificaciones y creatividades, sobre las relaciones que en ella mantienen lo sonoro y lo óptico. [...] asistiremos a la descomposición de una fantasía sexual en sus elementos objetivos separados, visuales y después sonoros. (Deleuze, 22)

Teniendo en cuenta lo anterior, la función del cine para Deleuze se manifiesta en el compromiso de retratar lo real hasta convertirlo en un espectáculo capaz de sobrepasar lo imaginario y así hacerse vigente de su misma existencia. Al hablar de la composición de tiempos y movimientos en las imágenes, se impulsaron nuevas razones para determinar una evolución icónica que paso a paso logró descubrir el poder descriptivo de los colores y los sonidos, hasta desplazar las formas de pensar de un objeto a partir de la unicidad, de aquí, que “la reflexión no recae únicamente sobre el contenido de la imagen sino también de su forma, sobre sus medios y sus funciones” (23). Lo cinematográfico propone un hecho de subjetivación cuando un lector es capaz de estrechar sus referentes con los cuadros que se van generando por medio de secuencias; es una forma de narrar que pueden entrelazar mensajes dependiendo las voces y marcos de quienes participan en las historias, como también el estilo por parte de los que la cuentan.

Por otra parte, en *Crítica y Clínica* conceptualiza la literatura como un espacio que debe permanecer al margen de toda prohibición manifestativa de la palabra, y por ende, de su lejanía con el mundo. Por el contrario, se necesitan por su valor significativo en la medida que ayudan a una “estabilización médica y emocional” – que en otras palabras – representan aquella sensibilización de las cuales se despejan los prejuicios que invaden los pensamientos de una tradición y por ende de una cultura:

El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro, pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles (Deleuze,16)

Al hablar sobre “una iniciativa de salud” sin lugar a duda se refiere a los devenires con los que la literatura debe afrontar para intentar sobrellevar dicha “enfermedad”, la cual hace referencia sobre las imprecisiones, dogmatismos y conjeturas que rompen con el delirio de las palabras. Por eso, “lo escrito será aquello que se relaciona con lo literario, pues los dos forman un devenir que intenta encontrar la formación de unos personajes a partir de una historia y bajo un entorno que se va reinventando sin cesar” (Deleuze. *Crítica*, 12), es por esto que el término abarca todo un proceso que atraviesa lo vivible y lo vivido. En suma, todo lo anterior depende cuando hay un *delirio* que pasa, se transmite por los pueblos y sus letras, logrando así trascender su acontecer cultural; así “la literatura sigue un camino inverso, y se plantea descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de entes impersonales” (13).

Deleuze afirma la vigencia de la literatura bajo aspectos donde su devenir y su delirio proceden en la medida que se lleve a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna y así mismo de la invención de una nueva, mediante la creación de una sintaxis, pues, “Cada escritor está obligado a hacerse su propia lengua. Diríase que la lengua es presa de un delirio que la obliga precisamente a salir de sus propios surcos” (17). Es así como la invención de dicha modalidad se viene a relacionar con la “buena salud” de la literatura: pues permite inventar pueblos que faltan, naciones que no viven y personajes que no andan.

1.2 Jacques Ranciere: cine y literatura.

En Jacques Ranciere lo cinematográfico se define como una estrecha relación entre el arte y la realidad; es un medio popular y artístico que se encuentra en constante apoyo con la vida cotidiana. En el prólogo de la *fábula cinematográfica*, a diferencia de Deleuze, dirige su explicación a partir de la problematización, y demostración a la vez, de un cine que no solo es capaz de transmitir una información coherente y formal, sino que es necesario y hasta obligatorio, partir de los efectos y discursos que paso a paso vendrán a justificar la construcción de éstos; “adiós a la orquestación de acciones necesarias o verosímiles que, mediante la ordenada construcción del nudo y el desenlace, permite que los personajes pasen de la felicidad a la infelicidad o de la infelicidad a la felicidad” (11). El cine es aquella representación que tiene la capacidad de registrar la realidad y de presentar detalles del mundo que son imperceptibles a primera vista; puede ofrecer imágenes en movimiento que evaden una sumisión de las conexiones narrativas y consecuentemente convertirse en expresión, es decir, es aquello que puede expresar el mundo totalmente diferente a las técnicas narrativas tradicionales invitando al espectador a distanciarse de los pensamientos ya conocidos de un director.

La apuesta por el análisis de lo cinematográfico a partir de las secuencias, su relación con la realidad y los enfoques narrativos que lo acompañan, tomarán un orden contemplativo que se determinará por el concepto de *fábula*. No es sencillo reconocer los efectos que el arte de las imágenes brinda a lo estético ya que su fundamento se verá expuesto a partir una crítica de una serie de acciones necesarias, donde sólo se comprenden a partir de una serie de contenidos, de nudos y desenlaces, pero que en suma, aún no se ha tomado de manera idónea para registrarlos dentro de los ámbitos de estudio en el cine:

El automatismo cinematográfico dirime la querrela entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo “real”. No reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. Las registra tal y como el ojo humano no las ve, tal y como se presentan al ser en estado de ondas y vibraciones, antes de ser cualificadas como objetos, personas o acontecimientos identificables por sus propiedades descriptivas y narrativas. (Ranciere, 10)

En conjunto con lo anterior, concluye caracterizando la *fábula contrariada* en una refutación de lo estético: “la oposición entre el principio artístico y el del entretenimiento popular, sometido a la industrialización del ocio y de los placeres de las masas” (Ranciere. *La fábula*, 19). Si el cine es el cumplimiento de un sueño “moderno” se da porque se constituye en un medio que puede representar varias situaciones que caracterizan la realidad, aunque – y no es para menos - se verá expuesto a manos del mundo comercial del cual se servirán de éste con fines netamente productivos; aspecto que llegaría a alejar significativamente sus funciones desde “la forma misma de la comunicación del movimiento, donde tiene un efectos sobre el espíritu, el cual brinda la fuerza para pensar sobre el todo” (209).

Su visión de la literatura está definida como una nueva manera de comprender aquello que rodea una especificidad histórica y actual. Es el establecimiento de unos parámetros, que en función del lenguaje, intentan reconstruir una lógica que conceda la manifestación de lo posible y lo verdadero entre las palabras y las cosas. Ahora bien: dicho proceso depende de cómo se intente comprender su concepción artística – o según su planteamiento – a partir de la búsqueda de lo *estético*. Lo anterior, no se fija exclusivamente en una filosofía de lo bello sino bajo lo que se considera como un “régimen específico para identificar el arte”.

En *La política de la literatura* la idea de concretar qué es lo literario, alude a un “régimen estético” que se fomenta por medio de un arte de la escritura. Sin embargo, es necesario acudir

a una nueva concepción lógica del término, que para Ranciere, debe alejarla de aquellas significaciones banales de los siglos XVIII y XIX como simples manifestaciones aristocráticas y jerárquicas:

La especificidad histórica de la literatura no depende de un estado o de un uso específico del lenguaje: depende de un nuevo balance de sus poderes, de una nueva forma por la que esta actúa dando a ver y a escuchar La literatura, en síntesis, es un nuevo régimen de identificación del arte de escribir. Un régimen de identificación de un arte es un sistema de relaciones entre prácticas, y de modos de inteligibilidad. Por lo tanto, es una cierta forma de intervenir en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos. (Ranciere, 20)

La literatura es un escenario de palabras purificadas que constituyen un régimen del arte de escribir, donde no importa quién es el lector ni el escritor; “es un ámbito donde la escritura circula por fuera de toda relación que determine una posición discursiva o de un interés social” (24). Al intentar acercar las particularidades de “un reparto de lo sensible” del arte a la escritura, se genera la posibilidad de dialogar con la especificidad que el término merece como uno de los mecanismos de mayor expresión en las esferas del conocimiento del hombre a partir de sus sensaciones y delirios.

El resultado será una obra en la que desde su textura se perciba una manera diferente de ver el mundo, optando como privilegio sus formas de expresión y así la circulación sin destinatarios; “ofrecen sus situaciones, personajes y expresiones a entera disposición de quien quiera tomarlos. Para eso basta con saber leer lo impreso” (Ranciere. *Política*, 29). Este “régimen” particularizará entonces el concepto de la literatura, en la medida que relacione la producción de su escritura y la manera de leer aquello que se retrae, en conjunto con la posibilidad de interpretar sus sentidos y así desplegando su gran difusión a partir de la adecuación entre los significantes de las palabras y la percepción de sus entornos.

CAPITULO DOS: BREVE MIRADA A LA NOVELA DE CRÍMENES Y EL CINE NEGRO.

Me gustaban las películas de cowboys y las de gangsters. Pensaba entonces qué curioso que los escritores hayan descuidado el género épico que sirve tan bien a los directores de cine. Todas las literaturas comenzaron con obras épicas que hablaban del coraje; este es un apetito elemental, como el amor.

Jorge Luis Borges.

Los años veinte fueron de gran movida en la vida política, social y cultural en los Estados Unidos. Se marcó un nuevo horizonte, precisamente, por la apertura al mundo del mercado industrial que convirtió por ese entonces al país en uno de los epicentros de mayor poderío y envergadura geopolítica. El desarrollo de nuevos sectores como la química y la producción automotriz abrieron paso a una capitalización que poco a poco dieron paso al consumismo acelerado y por ende al fortalecimiento de las corporaciones y marcas registradas de la nación.

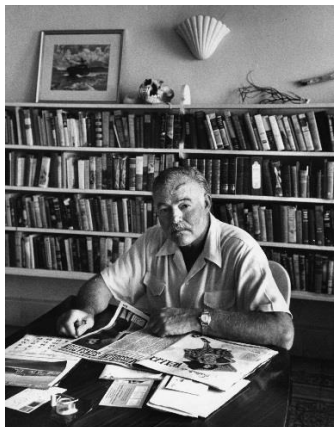
Así mismo el auge de la radio, el cine y la televisión se empezaron a popularizar como fuentes de entretenimiento, que, con el tiempo, adquirieron una gran publicidad y por ende una motivación de emprender largos viajes de todas partes del mundo para alcanzar algo de ese éxito y esa fama que se exhibía a nivel cultural. Esto condujo como consecuencia, la llegada de miles de inmigrantes portadores de otras lenguas, religiones y costumbres que de manera indirecta irrumpirían con varios de los ideales de progreso y legalidad ya establecidos en el país norteamericano.

De inmediato, las autoridades legislativas emprendieron una lucha interminable de reformas políticas migratorias, las cuales permitieron – en cierta parte - ejercer un mayor campo de control en cuanto la entrada y los fines de estadía por parte de miles de extranjeros que pisaban suelo

estadounidense; fue sin lugar a duda un tema difícil de tratar, ya que al mismo tiempo se empezaron a conocer modos de vida desconocidos que más adelante verían como se reflejaron, por ejemplo, en el consumo del alcohol y así todo el inicio de su contrabando. El gobierno al intentar prohibir su comercialización, combatían ahora contra pequeñas bandas organizadas que más adelante favorecieron fenómenos sociales como el gansterismo y las grandes mafias. Será entonces un periodo donde brotó paulatinamente una crisis de violencia que más adelante se complementaría con la caída de la bolsa de Nueva York en octubre de 1929: la gran depresión económica y política del país.

Paralelamente, Alfred Kazin en *Interpretación de medio siglo de la literatura norteamericana* expone el ámbito literario estadounidense del siglo XX como uno de los momentos más melancólicos y representativos de la época en cuanto el surgimiento de la denominada “generación perdida”. La define como “aquellos escritores que, de la talla de Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway y John Dos Passos, fueron reveladoramente los evangelistas de todo lo que se había sentido más trágicamente en la experiencia bélica norteamericana” (301). Bien era sabido que fue una época dominada por los recuerdos, y que, tras la culminación de la primera guerra mundial, había dejado un amplio sendero de desolación en su sociedad, esto sería una de las principales fuentes de crítica y manifestación narrativa “al ver cómo estas disputas los habían desalojado de sus hogares, les había dado una educación inesperada y decepcionante y los había dejado desarraigados por completo” (Kazin. *Interpretación*, 302). Fue entonces la llegada de un grupo de escritores que en cierto momento lograron convencer a otros sobre el ideal de trasladar su realidad al campo de las letras; el intentar fijar una concepción oportuna de la verdadera y crítica situación de la humanidad contemporánea, de la violencia y la muerte que los

acompañaba, pues ellos vivieron de cerca dichos conflictos que más adelante los llevarían a definirlos bajo la cualidad de “perdida”.



Imágenes de la denominada *Generación Perdida* conocida desde el final de la Primera Guerra Mundial en 1918, hasta la Gran Depresión en el año 1929. De izquierda a derecha: Ernest Hemingway (1899-1961), John Dos Passos (1896-1970) y Scott Fitzgerald (1896-1940). Fotos: Revista *Time* (2015), galería virtual Orwell (2000) y Blog: *lecturia*, biblioteca de relatos (2017).

Para el crítico estadounidense, esta generación “había dado un salto del mundo de su niñez en el Medio Oeste al mundo de Caporetto, de Dadá, de Picasso y de Gertrude Stein, y su desapego de las tradiciones nativas, pues se convertían ahora en su primera tradición propia.” (Kazin. *Interpretación*, 302). Es así como publicaciones de la talla de *This Side of Paradise* (1920) en Fitzgerald, *In Our Time* (1925) de Hemingway, *One Man’s Initiation* (1927) de Dos Passos, trazaron una nueva “concesión” que pondría de nuevo el talante de unos jóvenes que empezaban a gozar de una prominencia muy especial. Sus voces de protesta era lo que para Kazin revelaba la verdadera significación de esta generación, como aquella que trajo consigo una auténtica huella literaria que trascendía por el mundo entero y que luego estableció un precedente cultural sobre las nuevas ideologías modernas:

En su propio espíritu, la generación perdida no sólo estaba perdida en el mundo; estaba perdida para todas las otras generaciones de los Estados Unidos. Tal fue una pérdida decisiva,

tal vez una pérdida voluntaria, más para ellos no fue una tragedia; pero si fue parte del sentido general de pérdida, la convicción por la cual escribieron (y experimentaron el mundo, como con diferentes sentidos), las que les dio una conciencia tan épica. (Kazin, 302)

La generación perdida trajo consigo una serie de marcas y rasgos estéticos que más adelante se podrían identificar en nuevos talentos y espíritus, marcados por el afán de trazar rutas alternativas sobre la transmisión de un mundo no ajeno a su realidad, asunto que para Jorge Luis Borges, produjo una nueva era en la escritura norteamericana, y por ende, en la transmisión de un referente no menos importante a los ánimos y reacciones de sus individuos. En *Introducción a la literatura norteamericana* justifica la necesidad de reconocer las diversas complejidades sociales y políticas por las que atravesaban los Estados Unidos, ya que “así como en Inglaterra, los grupos y los círculos literarios son menos importantes para el individuo. Las obras surgen entonces como un fruto natural de vidas diversas” (07). Para dicha época apuntó el surgimiento de la *novela policial*, como una herencia literaria que desde Edgar Allan Poe se había transmitido en varios de sus cuentos.²

Definiéndola como “un género que es ante todo ingenioso y artificial; los crímenes por lo común, no se descubren mediante razonamientos abstractos sino por obras del azar, de informaciones o delaciones” (Borges. *Introducción*, 15), este ilustre escritor y traductor argentino invita a una constante reflexión sobre cómo estos nuevos caminos darían paso a otros marcos literarios. Aquí se refería exclusivamente a los desplazamientos que desde lo policial se conocieron luego, como los relatos de ficciones científicas (*Science – Fiction*), pues apoyándose

² Para tal efecto, Borges hace alusión a la llegada del primer detective a la literatura – Charles Auguste Dupín, de Paris - en las historias de “Los crímenes de la calle morgue (1841), la carta robada (1844), El misterio de Marie Roget (1842-43), tú eres el hombre (1844) y el escarabajo de oro (1843)” (118)

en las apreciaciones del novelista británico *Kingsley Amis* (1922-1995) los expuso de la siguiente manera:

Es un relato en prosa cuyo tema es una situación que no podría presentarse en el mundo que conocemos, pero cuya base es la hipótesis de una innovación de cualquier orden, de origen humano o extraterrestre, en el campo de la ciencia y de la tecnología, o, si se quiere, de la pseudociencia o de la pseudotecnología. (Borges, 121)

Sus primeras difusiones fueron a partir de revistas donde los lectores en su mayoría eran estudiantes, ingenieros y hombres de ciencia, citando para este caso nombres como “*Howard Philips Lovecraft, Robert Heinlein, Alfred Elton Van Vogt y Ray Bradbury*” (125). Luego, Borges aludió el surgimiento de la literatura del *Western* como otro de los pasos que ampliaron con mayor rapidez el linaje narrativo norteamericano, siendo “la literatura del cowboy originada en los *dime novels* o novelas de diez centavos cuya circulación empezó hacia 1860 y duró hasta finales del siglo” (Borges, *Introducción*, 127). Su figura representativa eran los famosos comisarios o *Sheriff* condicionados generalmente por sus códigos éticos basados en el protestantismo.³

Es así – y retomando el género policial - como se retratarían de manera abierta historias tomadas a partir de los espejos de la sociedad estadounidense y su marginación moral, reflejadas en aspectos como la delincuencia y la ilegalidad; componentes que poco a poco se capitalizaron desde la creación de detectives ficcionales y personajes con ingenio, pero rodeados de grandes encrucijadas por sus cinismos y los entornos criminales que se ciñeron a partir de lo corruptible,

³ Borges complementa el origen del *western* norteamericano como “un género subalterno y tardío. Fuerza es admitir, sin embargo, que es una forma de la épica y que ha legado un símbolo al mundo, el *cowboy* solitario, justo y valiente. (128).

las dramáticas luchas de clases y opresiones de la ley. Es así como se pretende a continuación, hacer un breve recorrido por los senderos que definieron el quehacer de la novela negra y su llegada al cine: conocer los estilos y fuentes narrativas que proyectaron un nuevo tipo de literatura y su traslado cultural por el cual se fueron complementando por medio de etapas y categorías que poco a poco la harían sumamente reconocida a partir de “la pantalla grande”.

2.1 Un vistazo a la historia de la novela negra:

Para Mempo Giardinelli el concepto de “novela negra” impregna hoy en día una adecuada descripción de la vida cotidiana, que por su estructura e historia, cuenta con las mejores posibilidades de retratar los conflictos sociales y políticos de una nación. En *El género negro* hace alusión de ésta como “aquella producción en la cual el delito no es tratado como un episodio o una motivación, sino como un tema básico, del cual se derivan o están relacionados, en uno u otro grado todas las acciones, dramas y conflictos humanos” (63). Se habla de una narración compuesta por el suspenso, el misterio y sobre todo por la presencia de un crimen de modo protagónico; sustenta además la importancia de su quehacer por el modo de contar lo que en realidad le ocurre al ciudadano, de tal manera que le apuesta a un género que no puede ser menor ante la posición de lo que hasta hoy se ha considerado como el “canon literario”.

Sus orígenes datan con la publicación de los cuentos policiales del norteamericano Edgar Allan Poe quien a partir de *Los asesinatos de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Roget* (1842) y *La carta robada* (1849) inaugurarán los primeros arquetipos de aquellos enigmas deductivos, conjugados bajo el perfil de uno de los primeros inspectores del futuro género: Auguste Dupin. De esta manera habrá un nuevo tipo de relato el cual estará fijado por “un investigador astuto; un amigo que lo acompaña y ayuda a dar brillo al investigador, una

deducción larga, compleja y perfecta por medio de la cual se soluciona el caso y la inteligencia superior del detective frente a los demás miembros de la corporación policial” (Giardinelli. *El género*, 64).

Sin lugar a duda, la función de los primeros relatos del género para Giardinelli, consistieron en exponer lo que otro tipo de relato no se atrevía vislumbrar: la doble vida de la sociedad moderna considerada bajo un sentido crítico de la realidad moral, que se constituía a partir de las transgresiones y el bien individual; aspecto que más adelante se complementa con la influencia del periodo llamado “Far West” pues “la conquista de territorios, la lucha contra los indios, el cuatreroismo y la fundación de ciudades fueron los temas que le permitieron crear toda una galería de ciudades” (28). Será entonces una época en la que prevalecerían escenarios de acción, violencia, intriga y por supuesto una lucha mitigada por el poder, la disputa y el dinero. En paralelo con lo que llama “la nueva novela negra” definirá un tipo de héroe que sentará las bases para el quehacer del detective moderno a partir de “un hombre solitario, antes que el superhombre, un sujeto muchas veces desdichado y siempre crítico de las conquistas antes que el galán frívolo y desentendido del entorno social” (33) lo cual permite inferir las primeras formas primitivas de investigadores como Sam Spade o Phillip Marlowe posteriormente.



De izquierda a derecha: los norteamericanos Samuel Dashiell Hammett (1894 - 1961) creador del detective *Sam Spade* y Raymond Thornton Chandler (1888 – 1959) por la visión detectivesca de *Philip Marlowe*. Fotos: Diario *El país* (2011) y Blog *Encyclopaedia Britannica*.

Es inevitable que con el paso del tiempo y el desarrollo de la industria norteamericana, hubo otra serie de eventos literarios y artísticos que fueron condicionando el trasegar del género⁴, para lo cual, la novela negra llegó a las grandes ciudades como un retrato que venía vinculado con los ambientes salvajes del Oeste, las luchas callejeras y la feroz descripción de los entornos modernos como las transgresiones, las persecuciones, las balaceras y por supuesto la violencia que en palabras de Giardinelli “ pueden considerarse como el devenir de cuentos y novelas de Chandler, Williams, Caín, Runyon, Brewer y Jim Thompson” (39).

Para Javier Coma en complemento con lo anterior, el concepto de la novela negra logra ir de la mano con el desarrollo mismo de su historia, y por ende, de sus diferencias con los géneros particulares de misterio y enigmas. En *La novela negra: un enfoque sociológico y crítico de un fenómeno literario* define este tipo de relatos como “una literatura narrativa con origen en los Estados Unidos durante los años veinte y con desarrollo primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la consecuencia temática del crimen” (15). Es por esto, que no solamente su narrativa se debatía sobre la crisis que a nivel económico y social atravesaba dicho país, sino que también pone en marcha la descripción de una realidad que poco a poco denunciaría toda una crisis de valores inmersas en situaciones como la corrupción de los cargos públicos, el gansterismo y la vigente lucha de clases, los cuales se verían implicados en conjunto con la figura del crimen. Así, este género “tendría una contemplación crítica de la

⁴ Giardinelli considera que en su momento hubo otra serie de “préstamos” de otros géneros que contribuyeron en la amplitud descriptiva y conceptual de la novela negra “como la influencia de la literatura gótica o de horror (Mary Wollstonecraft Shelley, Nathanael Hawthorne, Bram Stoker, Howard Phillip Lovecraft fueron sus figuras más representativas); la de aventuras (con Hernán Melville, Joseph Conrad y Jack London) y la casi siempre olvidada literatura del oeste norteamericano (creación de Francis Bret Harte, Ambrose Bierce y Zane Grey, entre otros)” (25).

sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico por narradores habitualmente especializados” (Coma. *La novela*, 16).

Coma - siguiendo la secuencia histórica propuesta por Giardinelli - agrega la era de gansterismo y la violencia como dos factores primarios que desembocarán con la oficialización de lo que vendría a conocerse como novela negra. Así “se habla de una sociedad que alcanza la viabilidad del soborno y sin la conveniencia de los organismos públicos” (19). Esto quiere decir que, para el país norteamericano, las mayores complicaciones por aquellos años radicarían en gran parte por la instauración de “poderes gubernamentales” fuera de toda línea legal, lo cual permite reconocer todo un enlace de corrupción que darían inicio a la era ya mencionada.⁵

La vida criminal se había certificado entonces bajo la imagen de los gangsters, acompañados de los diversos problemas sociales que habían incurrido sobre movimientos proletarios y la crisis económica que cada vez se hacía más aguda en los Estados Unidos. De esta manera dichas actualizaciones se ampliarían a partir de publicaciones periódicas dentro del campo de lo conocido como los “pulp magazine”, es decir, de revistas que integraban relatos breves de acción que más adelante propagarían los contenidos del género oficial de crímenes:

Normalmente cada “Pulp” incluía diversas narraciones y albergaba algún personaje fijo, así como dedicábase a una temática concreta, desde la fantasía paracientífica hasta “la espada y la brujería”, merodeando por el western, la aviación, las aventuras de parajes exóticos, etc. La ficción policiaca heredó la costumbre europea, preferentemente británica, del itinerario deductivo en la resolución de un enigma. (Coma. *La novela*, 20)

⁵ De igual forma agrega las peleas del boxeo y las carreras de caballos como “otras maneras de ver la influencia de un multitudinario seguimiento al género, estipulado por las apuestas del paulatino auge furtivo. Los combates en el cuadrilátero, a través de la violencia explícita de los púgiles y de la implícita de los espectadores, simbolizaban ciertas características de estos felices años veinte cuya misma búsqueda de sensaciones repercutía en el desarrollo de un feroz pragmatismo y de una desbordada ansia de riqueza. La ficción de masas recogía el clima boxístico en las secuencias de peleas a puñetazos, devenidas imprescindibles en las historias de acción, especialmente en las de intriga policiaca y en las adictas al ámbito del western” (19).

Es así como este primer tipo de “relato policiaco” posiciona la figura de héroes detectivescos a partir de un lenguaje privado de métodos paulatinos al periodo de la violencia de la época y que llamó detenidamente su atención por la manera como se desprendían de las historias comunes a partir de lo positivista o científicista. El auge de estas publicaciones dio paso al lanzamiento de la revista *Black Mask* en la que “expuso preferentemente el estilo de novela negra por el adjetivo “black” el cual preconizaba la futura adjetivación francesa y castellana de género” (Coma. *La novela*, 21) inaugurada por Henry L Mencken y George Jean Nathan en 1920. Cabe anotar que, desde la difusión a sus lectores, representó todo un reconocimiento de una generación de escritores que paso a paso fueron instaurando un estilo propio de sus historias, y por ende, de una maduración intelectual y cultural que seguramente catapultaron las primeras novelas del género que más adelante vería su florecimiento norteamericano en países como Francia, España e Italia⁶.



Las primeras publicaciones de este magazín fundando en 1920, dieron apertura a lo que más adelante se conocería como *La novela negra*. Imágenes: Blogs *Magnet* (2015), *tinta roja* (2008) y *biblioteca negra* (2012).

⁶ Javier Coma hace alusión a una reunión en la que se vislumbran varios de los editores de la revista, luego de ser dirigida por el famoso Capitán Joseph Thompson Shaw (1874-1952). Eran Arthur Barnes, John K. Butler, W. T. Ballard, Horace Mc Coy, Norbert Davis, Raymond Chandler, Herbert Stinson, Dwight Badcock, Eric Taylor y Dashiell Hammett.

Esta revista logrará entonces acercar dos objetivos específicos que para Coma serán muy característicos de la novela negra: “su adecuación a la narrativa estadounidense de primera línea (Ernest Hemingway, *Los asesinos*, *The killers*, 1928) y su realismo crítico, con agresiva racionalidad en la denuncia de un sistema degradado” (25). Con el paso del tiempo y hasta 1959 estos tipos de “pulp de acción” dejarían como uno de los iniciadores del género al ya conocido novelista y detective Samuel Dashiell Hammett (1897- 1961). Nacido bajo el seno católico, desde muy joven emprende una amplia trayectoria por el mundo, ejerciendo diversos tipos de profesiones y experiencias que lo conducen finalmente al oficio de novelista, seguido de guionista en adaptaciones cinematográficas durante la década de los treinta.

Su reconocimiento se basa principalmente por el implemento de giros narrativos a las historias policiacas, que luego serían fuentes clave para establecer las primeras obras del género, ya que “los diálogos de Hammett en los que cada personaje intenta engañar a los demás se abre paso a través de la niebla de la decepción, pues tan solo logran compararse con los mejores de Hemingway y Claude Edmonde Magny” (Coma. *La novela*, 28). A partir de *Black Mask* Hammett intenta acercar la realidad estadounidense con el devenir de sus detectives, asunto que permite reconocer algunas referencias de su vida personal en agentes como Sam Spade o el oficial de la agencia Continental. Y es que su creatividad se verá influenciada por su trabajo a partir de sus labores en la agencia de detectives Pinkerton y luego por su entrada al ámbito literario por medio de la revista “Smart Set” en 1922.

Sus dos novelas más importantes (*Cosecha Roja* en 1929 y *El Halcón Maltes* en 1930) lo catapultaran como uno de los mayores exponentes de la novela negra tanto en Estados Unidos como en Europa; asunto que para Coma le permite identificar las primeras novedades del género “por la ambigüedad desde la perspectiva del engaño continuo a que se someten recíprocamente

los personajes, aunque sin cruzar límites que lo patenten; también a una defensa individual como intuiciones y formas de vida” (35). De esta manera es como se emprende una de las mayores carreras que pasan de las historias cortas, a cumplir con objetivos literarios y sociopolíticos equivalentes a la existencia de un género que intentara acercarse al lector con una mayor constancia intelectual a partir de nuevos personajes y relatos acaecidos en las generaciones seguidas de Raymond Chandler, James Cain, Horace Mc Coy, Chester Himes, entre otros⁷.

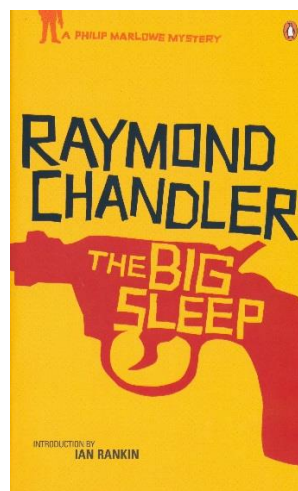
2.2 Recorriendo caminos del cine negro norteamericano:

A partir de la visión de Sam Carter, la película negra es algo específico. El término se identifica en seguida ya que para inicios de los años cuarenta, en Norteamérica, los conceptos que rodeaban al cine y su trasegar histórico, se vieron implicados bajo los efectos de la violencia, las persecuciones, la falta de conciencia social e individual de los hombres, que conllevó por supuesto, “a un detonamiento” de entornos complejos que sin lugar a duda dieron un nuevo tipo de apertura temática en el arte de las imágenes y los movimientos. En *El cine negro* explica la validez de dichos presupuestos sociales y políticos que le permitieron definirlo como “aquella recreación en lo insólito, en el suspenso, en poner al espectador en un estado de malestar específico. Es como si la violencia de la pantalla saltara fuera de ella, dirigida al espectador” (7). Argumenta que desde sus orígenes existieron diferentes convenciones y componentes que

⁷ Los argumentos de Javier Coma sobre el descubrimiento de Hammett los alude desde las intervenciones de André Malraux en Francia, quien luego lo recomienda para escribir algunos de sus párrafos de sus *Entrevistas imaginarias* acercándolo a las obras de Hemingway, Faulkner, Steinbeck y Dos Passos.

lo identificaron bajo un serio problema de estructura y testimonio de su época⁸; sin embargo, eso no fue un pretexto de mayor envergadura que impidiera analizarlo como un efecto directo de lo que anteriormente traía consigo el desarrollo de la novela negra.

Al igual que el género de crímenes venía tratando los convencionalismos de una realidad social estadounidense, la influencia de sus publicaciones y su devenir editorial, la cinematografía de igual manera empezó a tener una atracción por los sucesos de dicha cotidianidad, que de manera rápida, lograron emerger puntos de recreación ante el ojo del espectador como el gansterismo y la criminalidad urbana que prontamente “respondieron a un determinado tipo de resonancia emotiva, tan singular en el tiempo como en el espacio” (Carter. *El cine*,13). Advierte que para 1946 el público europeo empieza a conocer un nuevo tipo de película norteamericana, que contaba ya por ese entonces, con una formación paralela a la literatura negra que sin duda estaba viviendo su mayor época de trascendencia y auge cultural.



Libros como *Cosecha roja* (1929) y *El sueño eterno* (1939) aportarían puntos estratégicos sobre el origen y las determinaciones del cine negro. Imágenes: Blogs *Existential Ennui* (2016) y *Killer Covers* (2014).

⁸ Para Carter nadie sabía concretar o determinar este tipo de cine que muchas veces se confundía como “un cierto cine de la miseria, de las chabolas – que puede ser social o no y hasta con ciertos engendros del cine pornográfico [...] porque todo espectador no intuía que el termino implica violencia, crímenes, persecuciones, hombres sin mucha moral o mujeres fatales” (7).

No obstante, la modalidad del cine intentó emplear su propia forma y sello “narrativo” brindándole una identidad que lo catalogó como otra manera para “reflejar una realidad social, que en este caso es una monstruosa proliferación de la delincuencia en la sociedad norteamericana bajo una expresión artística” (Carter. *El cine*, 10). Es así como su influencia surgió a partir de la extensión de los *documentales policiales*;⁹ la película negra demostró entonces una larga trayectoria acerca de la descripción de espacios retratados a partir de la extorsión, el robo y el tráfico de drogas que notaban cómo paso a paso tejían el desarrollo de aventuras que en su mayoría vieron su desenlace con la muerte o el ajuste de cuentas; es así como para Sam Carter: “podría decirse que el filme negro es, en toda la extensión de la palabra un filme de muerte” (13).

De esta manera es como reluce “la presencia del realismo del decorado, los personajes secundarios matizados y las escenas inquietamente brutales y exuberantes” (Carter. *El cine*, 15) visualizando el cine negro desde unas categorías específicas - que luego tomarían parte de todo un esquema puntual - dando paso a múltiples películas que se percibían bajo tonalidades diferentes de su entorno artístico; para tal caso se encuentran *El halcón Maltes* (1941) del director John Huston, *El enigma del Collar* (1944) por Edward Dmytryk, *La dama de Shanghai* (1947) de Orson Welles y *El gran Sueño* (1946) de Howard Hawks).

Por una parte, se identificaba la figura del *crimen* para lo cual se define en Carter como “una muerte que se describe por leves apuntes o bien en profundidad con sutil complacencia. De cualquier forma, trata siempre de poner de manifiesto una psicología nueva y diferente del

⁹ Para tal efecto, se entiende que los principales parámetros del documental policiaco dentro del cine negro fueron “el describir una investigación criminal, siguiendo uno por uno los documentos de una carpeta policial, el telefonazo al Departamento Central, el descubrimiento del cadáver, los informes a los comisarios del barrio y por supuesto sus búsquedas minuciosas y estériles (14).

crimen” (15), ya que precisamente intentaba acercarlo como el epicentro de toda la trama que paso a paso empezaba a desglosar los ambientes, misterios y datos a resolver. Por lo general, en el filme negro, se tenía como resultado una muerte a manos de los propios criminales y no desde afuera como lo era característico desde el punto de vista de la policía oficial. A su vez “el propio crimen se vuelve mecánico, profesional, y en lo sucesivo será el asesino a sueldo como cualquier oficinista” (Carter. *El cine*, 19), asunto que dio continuidad a la presencia de la *violencia* como otro de los factores que complementaba la figura anterior, teniendo una nueva focalización en la película negra al exponerla Sam Carter como “aquel desarrollo insólito de la acción de crueldad humana” (20), en la que tendrá como campo los diversos escenarios en los que sus combates no tendrán ninguna diferenciación del clase social o ideología política, sino que por el contrario, veían como personajes cínicos y corruptibles llevaban gran parte de ventaja sobre hombres más ingenuos y perplejos.

Otro punto clave para este tipo de filme se encontraba en la figura del *detective*. En Carter “representa los límites entre el orden y el crimen, buscando siempre su camino entre dos aguas, poco escrupuloso, pero sin comprometer a nadie más que a sí mismo, satisface a la vez las exigencias de la moral y las de la aventura criminal” (16). En el cine negro lo detectivesco se alejaba de lo policiaco por la soledad con la que se afrontaban este tipo de personajes, sus desenvolvimientos ante criminales y la constante reflexión sobre su quehacer existencial. Contaba a su favor con la sagacidad para evadir astutamente determinadas estructuras que lo ponían ante barreras o situaciones críticas que lo acorralaban en momentos complejos, pero que sin lugar a duda los resolvía eficazmente.

Al detective lo acompaña una típica estampa femenina cuyo referente es la *mujer fatal*. Definida en *El cine negro* como “aquella figura frustrada y criminal, mitad devoradora y mitad devorada,

desenvuelta y acorralada, y que, al final, cae víctima de sus propias trampas” (18), tuvo para Sam Carter una seria influencia en el cine al intentar erotizar la violencia y por ende volver mucho más ambigua cada una de las historias. Tenía, pues, un manejo particular de su devenir, en cuanto la capacidad para entretener sus intereses a costa del medio que la rodeaba y de los personajes con quien trataba; de ahí la idea de relacionarla como parte de los sospechosos de un crimen por el tipo de mujer “orillado y entregado a manejos escrupulosos, insensibles y crueles, a semejanza del medio que la rodea y experta en la extorsión – probablemente frígida sexualmente - dándole un sello de sensualidad negra” (Carter. *El cine*, 18).



De izquierda a derecha, escenas de *El halcón maltés*. Foto [Warner Bros; 1941], *el enigma del Collar* [Foto Filmaffinity; 1944] y *La dama de Shanghai*. Foto [Columbia Pictures; 1947] en la parte inferior.

De igual forma, la extensión de los personajes y la descripción pertinente de sus entornos fueron de la mano con el componente de *lo delictivo*. Si bien la novela negra expone algunas ciudades y sus problemáticas sociales, para el caso de lo cinematográfico, existió una mayor proliferación del contexto que le permitía al espectador ser parte las sensaciones y emociones, en las sin duda lograron extender la ambivalencia del contenido en estas películas.¹⁰ El cine negro (a partir de la delincuencia) empezó a reflejar la figura de maleantes encarnados por jefes de microtráficos, ladrones, policías corruptos y bandidos que fueron siendo aliados de una “ilegalidad organizada” que en palabras de Carter “dieron lugar a la aparición de un mundo de asesinos angélicos, de sujetos neuróticos, de jefes de bandas megalómanos, y de comparsas inquietantes o tarados” (17). Estos fueron, pues, algunos aspectos que en principio intentaron inferir posibilidades de cómo abordar el tema de la película negra, bajo una perspectiva teórica, que pudiera ejercer un análisis previo sobre lo que más adelante resultaría mucho más difícil definir acerca de sus articulaciones y variables expresivas. Es así como bajo este marco cinematográfico, los argumentos de Sam Carter se podrían relacionar en paralelo con el análisis conceptual e histórico propuesto por Carlos Heredero y Antonio Santamarina.

En *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica* afirman que el término mismo ya implica una problemática, debido a la ambigüedad y heterogeneidad con que se transformó a partir del trasegar de la sociedad estadounidense. En un intento por definirlo, lo apuntan desde “la presentación de un género que cuenta con un aspecto inmediato y directo, de la extensión del crimen, de la venalidad y de la corrupción en la sociedad de su propio tiempo” (25). Hablando de su asignación conceptual, el cine negro es netamente europeo y cuenta con un

¹⁰ Nótese que, para este apartado, Sam Carter resaltó el papel que cumplía las escenas de la noche, el ruido y el tráfico, las persecuciones, la clandestinidad y el viejo ambiente de los bares, que de una u otra forma “mantenían con el medio un emparentamiento con sus propios verdugos” (17).

origen francés, sin embargo, para el caso norteamericano, se creía que la película de crímenes estaba inmersa dentro de lo que se conocía por *Thriller*, pues “deriva de la palabra inglesa *thrill* y se emplea, indistintamente para referirse al cine negro, policiaco, el cine criminal, el cine de suspenso, el cine de acción y de gangsters” (Herederoy y Santamarina. *El cine*, 23). Este último vendrá a ser una de las primeras manifestaciones que dará paso a la cinematografía del género de la siguiente manera:

El cine de gangsters sienta las bases de una formulación mucho más compleja y adulta nacida de sus entrañas; es decir, el cine negro propiamente dicho. Punto de partida que diferencia, a su vez, entre esta última modalidad y determinadas propuestas del cine policiaco, de detectives, del cine criminal, y sobre todo, del cine de suspense o de cine de actuación. (Herederoy y Santamarina, 24)

Es así como las pautas del gangsterismo - desde la pantalla- jugaron un papel general, debido a que previamente existía una especie de película clásica de crímenes que paso a paso vino a vislumbrar formatos y viabilidades ya establecidas, para darle efectos y dinámicas a un nuevo género que poco a poco se iba anticipando a modo distinto de una articulación narrativa y por ende de un emblema artístico. Se dice entonces que para la década del veintinueve, el fenómeno del contrabando y los constantes actos de ilegalidad ocasionaron nuevas olas de violencia donde se culpabilizaban a figuras con *Al capone* que sin lugar a duda tendrían un renombrado ejemplo sobre las persecuciones y el detonamiento del bandolerismo.

A pesar de contar con un progreso industrial que surge desde la culminación de la primera guerra mundial en Estados Unidos, rápidamente se brota la idea en paralelo, acerca de la posibilidad de obtener un enriquecimiento rápido, fácil y poco escrupuloso en algunos sectores sociales, dando paso a su notable influencia del cine como por ejemplo el lanzamiento de *la ley del hampa*, (Underwold, 1927) *Los muelles de Nueva York* (The Docks of New York, 1928),

dirigidos ambos por Von Sternberg, que, siquiera sea de forma incipiente, aluden sus fotogramas al fenómeno del gangsterismo. Y es que su propagación dependió directamente de los hechos violentos que para ese entonces saqueaban y rondaban sobre las horas de hermetismo por las que se vivía en el país norteamericano.¹¹



Escenas de *La ley del hampa* [Foto: Paramount Pictures; 1927] y *Los muelles de Nueva York*. [Foto: Paramount Pictures; 1928]

Para los años treinta e inicios del cuarenta, Heredero y Santamaría aluden a la enorme actividad armamentista y militar por la que se verá sacudido dicho país, debido a su ingreso a la segunda guerra mundial tras el bombardeo a Pearl Harbour en diciembre de 1941. Ya para ese entonces, “el cine se convierte en la válvula de escape para ahogar las frustraciones colectivas y, durante los cinco años que dura la contienda, la afluencia a las salas es la más alta de toda la historia en los Estados Unidos” (38). Con el estreno de *El Halcón Maltés* (*The Maltese Falcon*) de John Huston en 1941, la óptica cinematográfica acude a un nuevo aire, donde dicha modalidad de

¹¹ Este periodo será en el que el gangsterismo determine las olas de violencia que traslada este fenómeno en una progresiva extensión: “invadirá las ciudades aprovechándose del último triunfo de la América rural sobre la América urbana, [...] amplios sectores de la sociedad norteamericana de sus propias instituciones se convierten en delincuentes casi habituales que consumen bebidas alcohólicas en bares clandestinos cuyos propietarios ante la imposibilidad de recurrir a la policía, son extorsionados por las bandas de gánsters que controlan la venta y distribución de este tipo de bebidas” (34)

ficción ya había sentado unas bases concretas y encontrado nuevos ejes de desarrollo, que responderán a nuevas historias alternativas basadas en la novela negra y sobre varios magazines que ilustraban este género de ficción.¹²

Lo anterior, resume la reunión de un conjunto de datos y antecedentes - que sin duda requieren de un ordenamiento – lo cual permita establecer un método que logre comprender el trasegar histórico y cultural donde el cine negro norteamericano fue tomando protagonismo y auge a grandes pasos. Es así como *El cine negro: maduración y crisis de la escritura* propone la orientación del tema a partir de una “cartografía histórica” la cual consiste en sistematizar las diferentes corrientes y etapas que condicionan la evolución del género, para así “ofrecer una guía que trate de brindar algunas claves para circular por las rutas que ha trazado el cine negro a lo largo de su historia” (81). En ese orden de ideas, sus criterios cronológicos se verán expuestos por la naturaleza del personaje y su directa relación con el entorno partiendo de cuatro momentos relevantes: el cine de gangsters, el cine policial, el cine de detectives y cine criminal.

Para el primero, lo definen como una manifestación fundacional del género entre 1930 y 1933, puesto que representa una reacción ante los efectos sociales de lo que se denominó *La Gran Depresión*, así “el cine de gangsters es un auténtico espejo invertido para una audiencia acosada por la crisis y con los deseos de evadir una realidad en la que se ofrecen distintas gratificaciones” (Heredero y Santamarina. *El cine*, 85). Se representa entonces por las abundantes escalas de asesinatos, atraídas por diversos procesos de luchas del poder y disputas territoriales que sin lugar a duda recrean momentos complejos y conflictivos por los cuales la sociedad

¹² A esto, los autores hacen alusión de la revista serial ya mencionada *Black Mask* “fundada por los intelectuales Henry Mencken y George Jean Nathan desde cuyas páginas se difundieron las primeras – y tal vez las más representativas en aquellos momentos- muestras narrativas de la literatura y luego el cine de la serie negra: Carroll John Daly, Dashiell Hammett, Erle Stanley Gardner, Raoul Whitfield, Horace McCoy y Norbert Davis. Luego Raymond Chandler, Paul Cain o Richard Sale, entre otros” (43)

estadounidense atravesaba. Ante dichas circunstancias *Alcohol prohibido* (The Wet Parade; Victor Fleming, 1932), *Radio Patrol* (Edward L. Cahn, 1932), la comedia *Pequeño gigante* (Little Giant; Roy del Ruth, 1933) o *La juventud mata* (This Day and Age, 1933), de Cecil B. de Mille, serán un punto de transición para lo que más adelante se derivaría como los filmes penitenciarios y de denuncia social, pasando luego a lo que se denominaría como el inicio de la *sociología del gangsterismo*.



Algunas escenas donde interviene el auge del gangsterismo en *Pequeño gigante* [Foto izquierda: First National Pictures / The Vitaphone Corporation;1933], *Radio Patrol* [Foto derecha: Universal Serial Reviews; 1932] y *Alcohol prohibido* [Foto inferior: Metro Goldwyn Mayer; 1932).

Entre 1935 y 1941, los fenómenos altamente calificados bajo contenidos de violencia y el poderío de la figura mística del gánster empezaron a quedar en un segundo plano, pues se constata que lo cinematográfico daría una mirada a las preocupaciones éticas y en general a todo el análisis que posibilitó su nacimiento y extensión; de ésta manera es como para Heredero y

Santamaría dicho momento se conceptualiza bajo “una mirada con menos ambigüedades, el elogio de la ley, se autopropone como un vehículo tranquilizante y, en la misma medida, se va alejando progresivamente de las tonalidades negras” (92).

En cuanto el *cine policial* (entre 1935- 1940) se empiezan a conocer películas en las que su epicentro tiene un mayor protagonismo por la justicia y la propagación investigativa de empleados estatales que mantendrán su integralidad en la lucha por combatir una violencia de manera indirecta y más por la motivación de atrapar a aquellos que la imponen. Este periodo se define como “la incidencia de nuevos relatos que ahora empiezan a protagonizar el decente policía o el incorruptible agente federal” (102). Su trasegar cultural depende de un nuevo ambiente, despejado de las típicas disputas diarias que ahora permiten sobrellevar mucho mejor los acontecimientos ante el ojo del espectador, pues “los filmes que toman este relevo mantendrán las estructuras narrativas, estilísticas y dramáticas del modelo al que sustituyen” (Herederó y Santamarina. *El cine*, 103). Así es como *la juventud manda* (De Mille, 1933) *Public Hero Number One* (J. Walter Rubén, 1935), *Public Enemy's Wife* (Nick Grinde 1936) y *Sergeant Madden* (Von Sternberg, 1939) traerán consigo una nueva etapa que paso a paso brindan una mejor amplitud y madurez a un modelo genérico que trataría luego la corriente de la denuncia social, la lucha por recuperar el establecimiento de la ley y los ciclos que buscan superar la constante crisis social, económica y política del país.

Por su parte, el *cine de detectives* (1941-1947) parte del protagonismo del quehacer investigativo de un individuo, que empieza a sufrir los agobios del crimen como un factor fundamental (y que será originario de la siguiente etapa del futuro cine negro). Definido a partir de la presentación de un investigador privado que deberá moverse a través de la línea borrosa que separa el bien y el mal, del camino recto de senda tortuosa del delito, Herederó y Santamarina exponen una

diferencia frente al documental policiaco anterior, en cuanto el desarrollo de los acontecimientos, que para este caso, se ven reflejados en realidades de lo extorsivo, el deterioro de lo moral y su amplia fijación de lo corruptible, de tal manera que el detective “se verá expuesto a todo tipo de instancias públicas y privadas que vienen, o se enriquecen a espaldas de la legalidad (112)¹³. Si bien la cinematografía policiaca describe los hechos e intenta mostrar posibles alternativas para encuadrar un final esperado por la justicia y la igualdad, para el caso de lo detectivesco, la resolución a estos conflictos tendrán un camino mucho más complicado y sobre todo cuando las sospechas, los susurros y las especulaciones van de la mano con la presencia de “un modelo narrativo donde se extienden informaciones por todas partes y en las que cada detective intenta salvar sus propias y anacrónicas escalas de valores” (Heredero y Santamarina. *El cine*, 113).

Es así como se parte de la adaptación de Huston sobre la novela de Hammett en 1941 (*El Halcón Maltes*) al intentar construir un nuevo tipo de héroe que trascienda de lo meramente estratégico, para empezar a cuestionarse sobre su interioridad y exterioridad; entre lo real con lo imaginario:

Naturalmente que Sam Spade, Philip Marlowe y Mike Hammer no nacían el vacío, sino que procedían de algún sitio y tenían incluso árbol genealógico, sus antepasados más remotos pueden localizarse entre los sesudos, deductivos y logísticos protagonistas de la novela policiaca decimonónica y de sus derivados modernos (desde el Auguste Dupin de Edgar Alan Poe, hasta e hércules Poirot de Agatha Christie, pasando, desde luego, por el Sherlock Holmes de Conan Doyle), pero sus raíces más cercanas estaban entre los detectives que surgen en la literatura negra americana durante los años treinta, algunos de los cuales también llegan al cine en la misma época (Heredero y Santamarina, 114).

¹³ Para los críticos de cine españoles, el principal reto de los agentes detectivescos radica en “saber conducir su camino a través de una cuerda floja, sin resbalar hacia un lado o hacia otro, pues condiciona en buena parte el sistema narrativo de las películas en que aparece como protagonista” (113).

Este tipo de filme determina “el paso de un eslabón” entre lo gánster, el clásico policiaco y lo detectivesco con el pleno desarrollo del *cine criminal*. De ahí que películas como *Historia de un detective* (de Edward Dmytryk, en 1944), *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946) y *La dama del lago* (Robert Montgomery en 1947), pasen a un segundo plano frente a la nueva ola cinematográfica que consiste en protagonizar con mayor detenimiento al típico hombre americano que circula por las calles situado a múltiples circunstancias.



Cartelera sobre las películas *El sueño eterno* (1946) con el protagonismo del estadounidense Humphrey Bogart y *La dama del lago* (1947) con Lloyd Nolan. Imágenes: Blogs *39 escalones* (2007) y *Cinemelodic* (2012).

Entre 1944 y 1948 este tipo de filmes negros tienen un enfoque más predominante por la parte psicológica de los personajes y sus decisiones determinadas por la transición de su interioridad. Heredero y Santamarina hacen alusión de este periodo como “una línea evolutiva donde se cambia el centro de atención de su mirada e intentan investigar ahora no, las causas exteriores del fenómeno delictivo, sino de los procesos psíquicos de las fronteras de crimen” (119). Así, los asesinatos y los hechos delictivos no dependen solamente de las típicas problemáticas de la desigualdad y de lo corruptible, sino que ya se permite hablar de una trascendencia por las pasiones e instrumentos de introspección y psicoanálisis, a la hora de llevar a cabo la mayoría

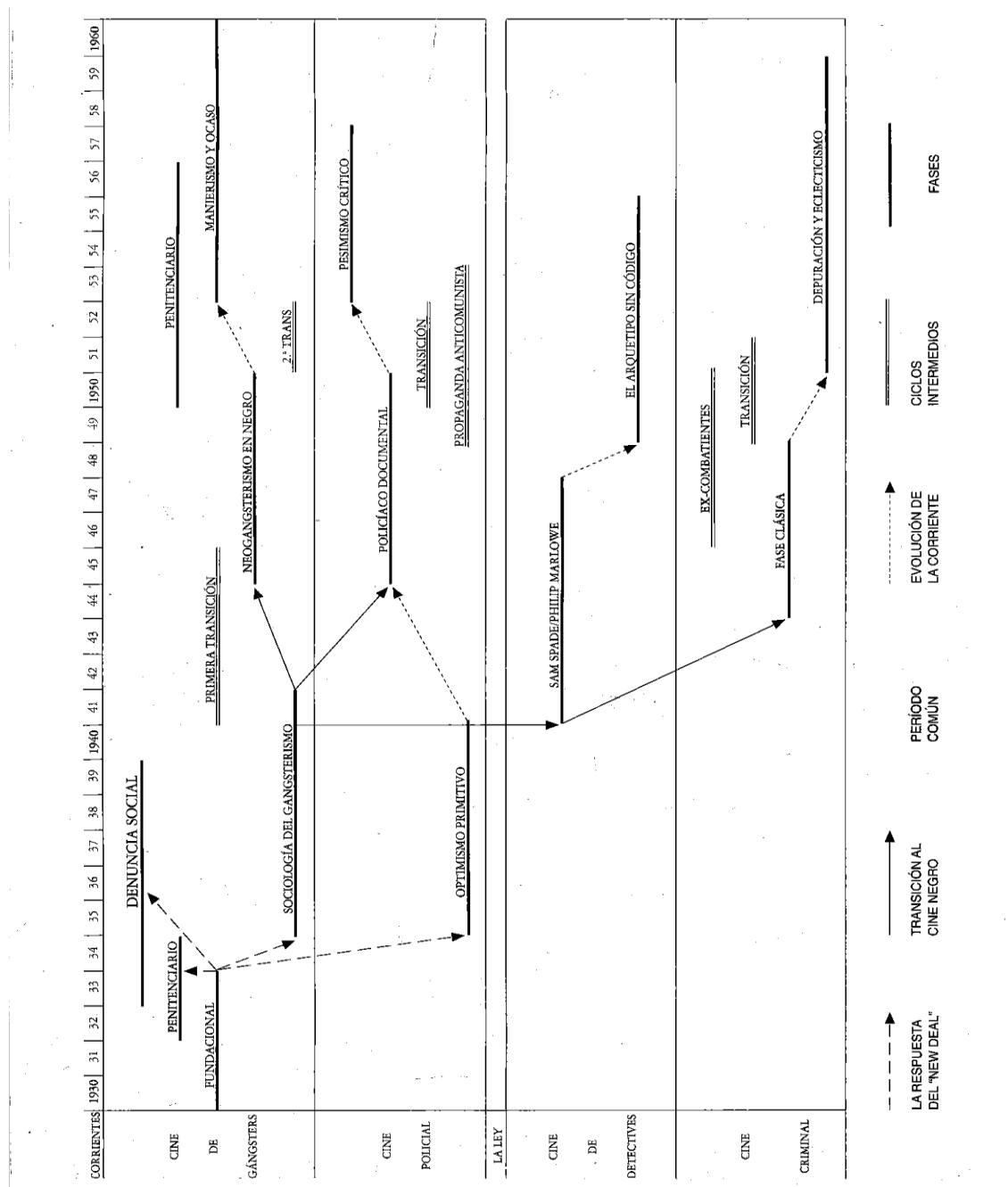
de las acciones y hechos delictivos¹⁴. Cabe convenir que a estos nuevos efectos de contenido, se le añaden después las principales causas policiales de las cuales tienen como complemento la figura del personaje femenino – *la mujer fatal*- que llevara a varios de los héroes masculinos a debatir y revestirse frente a sus rasgos entre la sensualidad y el engaño, transformando así las consecuencias lógicas de los comportamientos y en general todas las circunstancias de estas películas. Es por esto que los métodos detectivescos y el involucramiento de las satisfacciones personales se conjugan con nuevas orientaciones de nuevas series criminales como *La dama desconocida* (Robert Siodmak, 1944), *Ángel o diablo* (Otto Preminger, 1945), *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Granett, 1946) o *Doble vida* (A Double Life; George Cukor, 1948).

El camino seguido por este tipo de cine expresa una serie de sub-categorías que complementan estas cuatro etapas, que sin lugar a duda, manifiestan un mayor y completo acontecer de los filmes negros que en general buscan darle paso a nuevas propuestas y enfoques, donde se intenta establecer todo un espíritu crítico de dichas corrientes cinematográficas que “representan todo un esquema trazado de consideraciones estéticas e historiográficas dentro de una visión en conjunto que, al mismo tiempo, resulte transitable como guía orientadora” (Heredero y Santamarina. *El cine*, 128). Es así como esta cartografía intenta concluir una “oferta académica”, como estrategia para identificar los principales efectos y afanes por comprender una propuesta

¹⁴ Herrero y Santamarina destacan que los acontecimientos del cine de crímenes, de igual manera, se ven influenciados por el auge de la serie literaria en cuanto “la introspección como instrumento de disección que manejan guionistas y directores a la hora de hurgar el complejo mundo interior de personajes anónimos dispuestos a ignorar los límites de la ley, bien para superar sus frustraciones personales, bien para cumplir sus deseos de aventura, bien para recomponer un pasado roto por algún tipo de fractura, o, lo que resulta más frecuente todavía, para satisfacer su apetito sexual” (119).

estructural y al mismo tiempo una síntesis histórica del cine negro en sus mejores etapas de auge y esplendor en Norteamérica.

* Cartografía histórica del cine negro según Herrero y Santamarina¹⁵:



¹⁵ El devenir histórico del cine negro cuenta con la intervención de componentes estéticos y narrativos - que en el esquema se mencionan - los cuales intervinieron detalladamente en su formación desde 1930 hasta su consolidación entre 1960 y 1970.

CAPITULO TRES: FIGURAS ARQUETÍPICAS ADAPTADAS AL GÉNERO

NEGRO.

Toda obra es un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto.

Gilles Deleuze.

Atendiendo las palabras de Gilles Deleuze acerca de la autenticidad del lenguaje sobre la escritura en *Clínica y crítica* “su límite no está fuera, sino que es su afuera. [...] También existen una pintura y una música propias de la escritura, como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras” (09), los beneficios que trae este oficio como procesos de sensibilización y reflexión, permiten comprender que no existe una “mecanización absoluta” sobre cómo escribir bajo un único modelo y por ende con una sola aprobación. Su definición se enfrenta a perspectivas formales y de contenido, en las que se pueden reunir desde “un asunto de devenir, siempre inacabado siempre en curso, y que desborda cualquier materia visible o vivido. Es un proceso, es decir un paso de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido”. (Deleuze. *Crítica*,11).

Afirma que la literatura es un estado de salud que se examina a partir de diferentes realidades – que apoyadas en su escritura- permiten focalizar ciertas formas de *delirio* que transforman el devenir de un ámbito o de un contexto; son métodos que llevan las palabras de un lado al otro, pero que no siempre tienden a representarse por medio de efectos fonéticos o sintácticos. Por el contrario, un escritor cuenta con la sensibilización para ver, oír y sentir las visiones que acompañan su quehacer, de tal manera que “de todos los escritores hay que decir: es un vidente,

es un oyente, -mal visto, mal dicho-, es un colorista, es un músico.” (Deleuze. *Crítica*,10). La importancia de la escritura se refleja cuando, más allá de todo un proceso de enunciación, hay un apoyo conceptual, referencial y por ende experimental de lo que el mundo figura como una materia vivida. En Deleuze esta suma de caracteres las explica como un *devenir*, el cual no cuenta con la finalidad de un simple ejercicio narrativo sino como “una forma de instaurar una zona de vecindad con cualquier cosa a condición de crear los medios literarios para ello.” (12)

Dicho de esta manera, lo literario hace parte de un “devenir” que de acuerdo con su escritura, se enfrenta a procesos de un delirio creativo representado en la invención de nuevos pueblos, donde cada escritor está obligado a hacerlo mediante su propia lengua y posibilidad de vida. Aquí se pone de manifiesto, la necesidad de estructurar o poner en marcha diferentes estrategias para establecer todo un discurso que mantenga la conexión entre lo que se expresa y lo que se lleva a cabo mediante una secuencia específica. Lo anterior, refleja el mayor problema que en *Clínica y crítica* se manifiesta mediante su posición acerca de la relevancia de saber estructurar un relato:

Escribir no es contar los recuerdos, los viajes, los amores y los lutos, los sueños y las fantasías propios. Sucede lo mismo cuando se peca por exceso de realidad, o de imaginación: en ambos casos, el eterno papá y mamá, estructura edípica, se proyecta en lo real o se introyecta en lo imaginario. Es el padre lo que se va a buscar al final del viaje, como dentro del sueño, en una concepción infantil de la literatura. Se escribe para el propio padre- madre. (Deleuze,13)

Esto permite comprender que al ejercer el oficio de una “salud en la literatura”, - en palabras de Deleuze – es indispensable establecer un relato mediante varios referentes o figuras que logren describir su identidad; para eso, un escritor “cuenta con una salud de hierro, que goza de una irresistible salud pequeñita producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes

para él, demasiado fuertes para él, irrespirables.” (14). Así, cada vez son más dilatadas las fronteras entre la literatura y la filosofía, razón por la cual, se hace indispensable buscar y rastrear *figuras* o *arquetipos* que adecúen diferentes senderos en aquellos procesos de pensamiento, en conjunto con los diversos conocimientos que estas dos disciplinas pueden brindar.

El proceso escritor inmerso dentro del ámbito de lo literario, permite reflexionar mucho más allá de las fronteras de lo impensable, asunto que para Alberto Bejarano en *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos* la filosofía es una forma de pensamiento que – en cierta forma- se apoya en la literatura para expresar la difusión de una realidad a partir de lo inexpresable. Destaca particularmente el oficio de un escritor/autor sobre el devenir de su obra; más allá de las singularidades que los caracteriza, es necesario corresponder a una recepción ideológica que se refleja en la interioridad de su obra bajo un conjunto de referencias y descripciones que hacen de ésta, toda una amalgama de acontecimientos, lo anterior, apoyándose en las nociones que expone de Jacques Ranciere acerca del concepto de *política de la literatura*:

Por políticas de la literatura se entiende no tanto el hecho de estudiar el pensamiento político de un escritor, sino el acontecimiento de entrar en una obra entendida como un mundo – propio en el que es necesario trazar una cartografía singular para comprender su posible alcance y sus confines: madrigueras Kafkianas, laberintos borgianos, cuadrados becketianos, laberintos marinos bolañianos. (Ranciere ctd. en Bejarano,19)

Es necesaria la exploración de unas condiciones o categorías específicas que permitan indagar de manera particular y minuciosa, aquellos discursos que abarquen toda una tela narrativa por la que se vea acomodada los estilos de focalización de un autor, lo cual para Bejarano, pone a

relucir una serie de acontecimientos para el pensamiento “siempre y cuando, se trace una cartografía propia que no equivalga a contar historias exóticas sino a experimentar con lenguajes y formas de expresión que pongan a prueba la categoría misma de la literatura” (19). Es así como la clave está en saber articular espacios que logren adjudicar una ubicación establecida a partir de la enunciación de un lenguaje; más allá de los enfoques sintácticos, pragmáticos y semánticos arraigados a una obra literaria, es necesario emplear un dialogismo común entre lo que se lee y lo que se percibe como un proceso de subjetivación que permita captar nuevas singularidades e identidades.¹⁶

De ésta manera es como surge la necesidad de trazar un marco conceptual de cómo se percibe la realidad a partir de la novela negra: cuáles son esas directrices, que atendiendo a lo anterior, examinan los “delirios deleuzianos” de aquel devenir estadounidense de la época, los componentes circunstanciales que permiten entablar una cartografía sobre algunos estereotipos marcados por su narrativa, caminando así sobre algunas huellas literarias - basadas en esta ocasión - a partir del arquetipo de lo detectivesco, la figura de la mujer, el componente de lo corruptible, la difusión del crimen y el devenir de la ciudad.

En caso tal – y como una propuesta a lo ya citado – se intenta exponer una idea cartográfica en la *novela negra*, que permita ahondar en un concepto mucho más arraigado sobre los devenires sociales y críticos que la caracterizan; se procura comprender aquellos indicios que particularmente reconocen su quehacer, como una manera de reflexión acerca de las circunstancias, que cada vez palpitan, diferentes hechos que agudizan los estamentos morales y

¹⁶ Al hablar de esos nuevos entornos, Alberto Bejarano lo ejemplifica a partir de varias referencias que emite Gilles Deleuze sobre la obra de Kafka “al mostrarnos nuevos espacios de contacto entre lo animal y lo humano a través de figuras singulares como Gregorio Samsa, El topo o Josefina la cantora, personajes del borde, del extrañamiento”. (18).

éticos de una comunidad. Así, esta ruta pretende no solamente recorrer algunas categorías que dominan cierta “estructura narrativa del género”, sino que también hace indispensable una visualización sobre los desempeños de la *vida y obra* de un autor: asunto que enlaza otras particularidades de un tipo de relato que fije mayores inferencias del tema, en medio de las experiencias de sus representantes. Por ejemplo, para el norteamericano Jim Thompson la novela negra se fija en la descripción de un entorno social característico de un margen violento y devastador de toda bonanza ética que puntualiza un bienestar social. Lo anterior, indica la necesidad de ejercer un camino que traduzca un acoplamiento sobre sus quehaceres como escritor y periodista de crónicas rojas, en conjunto con sus procesos enunciativos acerca de la focalización del crimen y los marcos conceptuales que lo acompañan.

En cuanto el cine, sus componentes son complejos de marcar cuando se habla de un conjunto de rasgos que proponen nuevos ejes visuales en su desarrollo y la configuración de distintos arquetipos de sus personajes a lo largo del tiempo, que por supuesto, tienen como fin recrear los sentidos del espectador e intentar atribuir nuevas experiencias de lo que “la pantalla grande” representa. De la mano de Antonio Santamarina en el texto *El cine negro en 100 películas* propone recrear este tipo de filme como la “caracterización de un tipo de películas que giran alrededor de temas criminales, o la presencia del delito, protagonizadas por personajes situados en la frontera de la ley (gángsters, criminales, policías o detectives) y con un fuerte contenido expresionista” (12). No cabe duda que los puntos de crítica establecidos para el género varían acorde a ciertos posicionamientos geográficos y culturales,¹⁷ que, para su momento, establecen

¹⁷ A esto, Santamarina se refiere al concepto que desde la crítica anglosajona se refiere como “*Thriller*”, lo cual es “una clasificación genérica para englobar dentro de esa etiqueta tanto al cine de gángsters como al cine negro, al policiaco, al de suspense, al de acción o, en definitiva a todos aquellos filmes que guardan relación con el misterio, la intriga, las persecuciones, etc.” (12) y por otra parte de las nociones europeas del tema “donde la crítica francesa acuña el término “*cine Negro*” para caracterizar a una serie de películas norteamericanas que

un dialogismo sobre las denominaciones que estos filmes instalan en sus contenidos, bajo retratos que aquejan a la sociedad de la época como la constante lucha entre la discriminación, la ausencia de los valores y el justicierismo.

Lo anterior, Santamarina lo expone como los elementos que trasladan su quehacer a toda una estructura formal, la cual con el paso del tiempo, permite fijar una identidad propia del verdadero carácter de lo que este tipo de películas adjudican bajo el complemento de lo “negro”: “su construcción formal, la textura visual de sus imágenes, su estructura narrativa, la puesta en escena, los criterios de planificación y la mirada crítica con la que el director contempla los hechos narrados” (13). Es así como este tipo de películas permite contemplar no solamente una serie de secuencias descriptivas de una historia, sino que generan sensaciones, apreciaciones y reflexiones de todo un aparato industrial, filosófico y semántico incluyentes en cada una de sus escenas.

Precisamente el reflejo de estas interioridades es lo que para Siegfried Kracauer representa una disposición psicológica en el cine. En *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* establece la importancia de una focalización junto a la calidad de las imágenes y los sonidos como fuentes básicas para optimizar gratas experiencias de aprendizaje, pues “más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que más o menos corren por debajo de la dimensión consciente” (14). Las películas entonces tienen en sus manos la capacidad de analizar el mundo visible acordes a los recursos e intereses múltiples que tengan sus espectadores; es por esto que la función del cine radica en analizar y exponer con minuciosidad la realidad que se comprende desde una

llegan, como en aluvión, a las pantallas galas entre julio y agosto de (1946) como *El Halcón Maltés*, *Laura*, *Historia de un detective*, *Perdición* y *La mujer del cuadro*” (12).

ideología, hasta la vida entera de una nación, razón por la cual, complementa que la clave para identificar un buen filme no se encuentra en el resultado de una obra individual, sino “ en el trabajo en equipo, que es el que hace de toda tarea, un trabajo vivo, que lo conecta orgánicamente con el trabajo general” (Kracauer. *De Caligari*, 13).

Lo cinematográfico se ve atribuido por la armonización de técnicas visuales a partir de todas las sensibilidades que se presenten a raíz de los decorados, guiones y virtudes, desarrollados desde múltiples escenas que iluminan verdaderas experiencias de quien medita y pone en práctica sus reflexiones en las historias que se les presentan¹⁸. Así, todas las sensaciones que reflejan el cine son situaciones que experimentan una interioridad y por ende la atribución a un conocimiento “no menor” al que traducen otras manifestaciones culturales como las obras de arte, la música y la lectura de libros; es por esto que según Kracauer: “al registrar el mundo visible – trátese de la vida cotidiana o de universos imaginarios-, las películas proporcionan claves de los procesos mentales ocultos” (15). De esta manera lo cinematográfico se relaciona con las conductas de lo social, lo político y lo económico, haciendo indudable, que, así como estos hechos afectan de manera directa a una nación, en el cine ocurre lo mismo. Su figuración depende del estado y de las estrategias con las que se intenta fijar el ojo del espectador y para ello se necesita del análisis emocional e íntimo con el que se encuentra un auditorio específico, razón por la cual, se evidencia una vez más que el cine no se establece bajo un fin ajeno a la realidad, sino que hace parte y se construye según la psicología de ésta, ya que “para la ciencia y el cine, en la cadena de motivaciones las características nacionales más que causas son efectos de circunstancias

¹⁸ Kracauer expresa que toda reflexión que se genera al momento de contemplar la esencia de lo cinematográfico se debe a “una vida interior que se manifiesta en diversos elementos y conglomeración de la vida externa, especialmente en aquellos datos superficiales casi imperceptibles que alimentan una parte esencial del tratamiento cinematográfico. [...] Acciones mínimas, tales como el juego incidental de los dedos, abrir o cerrar la mano, dejar caer un pañuelo, jugar con un objeto aparentemente irrelevante y otras acciones semejantes.” (15)

naturales, experiencias históricas, condiciones económicas y sociales”. (Kracauer. *De Caligari*, 17).

Estas mismas sensibilidades y sensaciones en las imágenes, es lo que para Sam Peckinpah traducen una verdadera experiencia de lo cinematográfico: su acontecer depende sobre cómo se intenta traducir las reflexiones de un director por medio de una función actancial y cómo se logra complementar con el desarrollo de una secuencia de imágenes; asunto por el cual, su propuesta en el cine se percibe influenciada por las denotaciones de lo violento, lo delincencial y lo corruptible - pues acercan con mayor autoridad - a la recreación escenográfica de situaciones que se prestan como criterios que caracteriza los devenires políticos, culturales y sociales de una nación. Es así como el *filme negro* no es ajeno a esta práctica, que bien sabido, intenta criticar la presencia de modalidades criminales y la omisión de las leyes que rigen una sociedad, a partir de figuras como la mujer fatal (Femme Fatale), las vías de la corrupción, el auge de lo detectivesco, la violencia y lo urbano como entorno social. Por ende, se intenta que estos posicionamientos puedan reflejar unas pautas concretas sobre su estructura y mecanismos que dieron a luz su quehacer entre los años 1930 a 1960, bajo la idea de un tipo de cine hecho particularmente como resultado de una vida exterior y expresionista (para el caso norteamericano) de hechos reales.

3.1 Rastreado algunos arquetipos de la novela negra en *El Halcón Maltés* (1930) de Dashiell Hammett:

La novela publicada por el estadounidense Dashiell Hammett (1894-1961) intenta figurar una vez más algunos rasgos característicos – que anteriormente con *Cosecha roja* (1929) - venían identificándose plenamente dentro del ámbito de la narrativa negra. La búsqueda de una estatuilla creada como un presente para el rey Carlos V de España a manos de los caballeros de

San Juan de Jerusalén como muestra de agradecimiento por el retorno de sus tierras en Rodas y tras su desaparición a manos de franceses, será una larga disputa que por más de cuarenta años embargarán las ambiciones de delincuentes, aventureros y forasteros que viajan hasta la ciudad de San Francisco en donde se presume que este halcón negro ha llegado por medio de un barco proveniente de Hong Kong.

Es así como entran en acción escenas de crímenes y forcejeos ciudadanos que tienen como eje central, captar la atención del lector hacia la búsqueda del último paradero de la estatuilla que tendrá como figuración al detective Samuel Spade. A lo largo de toda la historia cuenta con las suficientes capacidades para persuadir e intentar sacar provecho de sus adversidades. Sin lugar a duda, esta novela expone *lo detectivesco* como un marco intelectual que intenta acercarse mucho más a las verdades que se van cubriendo con el pasar del tiempo y las acciones de los personajes; Spade representa todas las conexiones sociales e históricas que puedan existir entre los delincuentes y sus aliados con la existencia de la estatuilla. Será el mismo narrador quien se encarga de describir los rasgos físicos y la exposición de un marco referencial acerca de las virtudes y semejanzas del detective residente en una de las ciudades más famosas de los Estados Unidos:

Samuel Spade tenía larga y huesuda la quijada inferior, y la barbilla era una V protuberante bajo la V más flexible de la boca. Las aletas de la nariz retrocedían en curva para formar una V más pequeña. Los ojos, horizontales, eran de un gris amarillento. El tema de la V lo recogía la abultada sobreceja que destacaba en medio de un doble pliegue por encima de la nariz ganchuda, y el pelo, castaño claro, arrancaba de sienes altas y aplastadas para terminar en un pico sobre la frente. Spade tenía el simpático aspecto de un satanás rubio. (Hammett, 09)

Cuenta al principio con la ayuda de su socio Miles Archer, quien prematuramente es asesinado, lo cual brindará todo un plano de sospechas y juegos deductivos que hasta el final será revelado

como consecuencia de un engaño creado por uno de sus clientes. Spade representa en la novela de Hammett un arquetipo que se independiza de figuras policíacas como Sherlock Holmes en Conan Doyle o Hércules Poirot en Agatha Christie¹⁹, ya que es un hombre que cuenta con la astucia de su profesión y el empleo de su buen humor, lo cual garantiza el suficiente carácter para calcular sus acciones y obtener a cambio lo que mejor le convenga. Apoyado por la fidelidad de su secretaria (Effie Periné) intenta manejar sus situaciones dependiendo las exigencias del momento – que para el lector – dicha mujer representaría hasta un marco de complicidad sobre el devenir del detective:

Spade regresó a su despacho aquella tarde a las cinco y diez, Effie Periné estaba ante la mesa del investigador leyendo el *Time*.

- ¿Alguna novedad? – preguntó Spade.

-Aquí, no. Oye, ¿Qué te pasa? Tienes una cara de satisfacción que me haces sospechar algo.

-Creo que la cosa marcha – dijo Spade con una sonrisa traviesa-. Siempre tuve el presentimiento de que si Miles decidía morir alguna vez tendríamos más probabilidades de prosperar. ¿Quieres encargarte de mandar unas flores?

-Ya las he enviado.

-Eres un ángel; no tienes precio. ¿Qué tal funciona hoy tu intuición femenina?

-¿Por qué?

-¿Qué te parece esa Wonderly?

-Estoy de tu parte – respondió la muchacha sin vacilar.

(Hammett, 54)

La categoría detectivesca en la novela negra (desde el Halcón Maltés) establece una relación entre la realidad y la ficción, a partir de una dinámica que pone en juego las circunstancias en las que vive un investigador a partir de su profesión, con los hechos narrativos – que para este

¹⁹ Aquí es muy importante aclarar que lo detectivesco en la novela de Hammett, se percibe como un individuo que mas allá de contar con sus virtudes cuantitativas y deductivas, no cuenta con el mismo andar calculador de los clásicos detectives, ni tampoco con los mismos entornos para desenvolver sus investigaciones.

caso- acompañan la búsqueda de la estatuilla (persecuciones, crímenes, secretos y desapariciones). Sam Spade expande el horizonte de toda la historia desde la aparición de Miss Wonderly, hasta la falsedad de la autenticidad del pájaro negro, que en manos de Casper Gutman, empiezan a forjar represiones y displicencias con el fin de evitar caer en manos de la justicia y que más adelante terminará siendo asesinado. Es así como el investigador es quien tiene la batuta intermediaria entre la legalidad y lo delictivo, manejando, pues, las circunstancias acordes a las necesidades de este, razón por la cual, Sam Spade también se ve rodeado ante las sospechas de la muerte de su compañero, debido a los supuestos romances que clandestinamente venía teniendo con la ahora viuda del implicado (Iva).

-Te conviene llevarnos la corriente un poco, Spade. Te has salido muchas veces con la tuya, pero no creas que lo vas a conseguir siempre.

-Impídemelo cuando puedas – replicó Spade con arrogancia.

-Es lo que voy a hacer – dijo Dundy, que se puso las manos a la espalda, adelantó la cara de dura expresión hacia la del detective particular y añadió:- dicen por ahí que estabas engañando a Archer con su mujer.

-Eso suena a invención tuya – dijo Spade riendo.

- ¿No hubo nada entre ustedes?

-Nada.

-Pues lo que se dice – continuó Dundy – es que ella trató de conseguir el divorcio para poder casarse contigo, pero que él no quiso. ¿Hay algo de cierto en eso?

-No.

(Hammett,84)

Es un detective que ya no actúa precisamente bajo los ideales de la verdad, sino que usa de su “astucia” para mantener alejada cualquier amenaza que se le avecine en contra; de igual manera puede entablar acuerdos fuera del sistema policiaco – que para el caso de la novela – lo relacionan con los quehaceres de la gente adinerada y criminal, asunto que en consecuencia,

permite reconocer un sujeto que no solamente vive de los declives de su ciudad sino que también hace parte de estos; en general, esta figura cuenta como uno de los pilares por los que en la novela negra se figura un andamiaje por los senderos de lo urbano, lo clandestino y lo misterioso. Esto último hace alusión a la presencia de la señorita Wonderly (al inicio de la novela) como uno de los personajes, que pese a su llegada y luego a su supuesta desaparición, representa otro componente muy a fin de lo que identifica a este tipo de relato. La presencia de *lo femenino* en la novela negra figura bajo la exposición de un modelo que tiene como idea acompañar todo un desarrollo investigativo y complementario sobre las circunstancias que se desarrollan en el devenir de la historia²⁰. Para tal caso, el centro de focalización será Brigid O´Shaughnessy quien involucra directamente al detective sobre la búsqueda del halcón, presentándose bajo una falsa identidad que más tarde es comprobado por el mismo investigador. El arquetipo femenino se presta para emplear sus mejores cualidades y atributos que establece todo un discurso de convencimiento y persuasión, que comprometa a los demás actores en su pronta ayuda, o si es necesario, en el cumplimiento de sus ambiciones personales:

Spade se llegó a la mesa en busca del sombrero bufando como un animal.

- ¿No irá usted a acudir a la Policía? – suplicó ella en voz baja y entrecortada, sin alzar la vista.

- ¡Ir a la policía! – exclamo Spade en tono recio y rabioso. [...]

Brigid se levantó del sofá y quedó erguida y firme ante Spade, aunque le temblaban algo las rodillas, y alzó la cara blanca y aterrada, pero sin poder dominar el temblor en los labios y la barbilla.

-Ha tenido usted mucha paciencia conmigo. Ha procurado ayudarme. Supongo que es imposible y que será inútil. Le agradezco que lo ha hecho. Tendré que afrontarlo todo yo sola – dijo ofreciéndole la mano.

²⁰ En el Halcón Maltés (1930) son tres mujeres quienes aparecen como agentes directos en la vida del detective: su secretaria (Effie Periné), la esposa de su socio asesinado (Iva) y la señorita Wonderly, cuyo nombre verdadero es Brigid O´Shaughnessy.

De la garganta de Spade salió de nuevo un ruido animal. Volvió a sentarse en el sofá.

(Hammett, 51)

Indudablemente, lo femenino es un componente que vive muy de cerca las circunstancias que mueven los cálculos del investigador, tomando partido de los laberintos que éstos conducen al desenvolvimiento de los hechos. En la novela toma partido de los crímenes presentados allí, siendo la autora material de la muerte de Miles Archer, como una estrategia para evadir a los agresores que la venían buscando por la información sobre la llegada de la estatuilla negra a la ciudad de San Francisco.

Brigid llega a los Estados Unidos después de una larga travesía por Hong Kong, acompañado de un famoso criminal que asegura haber comprado el halcón a un mercader ruso, pero que al pisar suelo norteamericano, no tuvo la certeza de que dicho hombre cumpliera su palabra de protegerla y de ayudarla a buscar un sitio seguro para empezar una nueva vida en dicho país, asunto por el cual, acude a la oficina de los detectives Spade y Archer con la inventada desaparición de su hermana Coraine a manos del delincuente con el que viajó desde Oriente. Su perfil está acompañado de gestos, miradas, movimientos y articulaciones que se prestan como efectos directos para mantenerse alejada de toda vista sospechosa y por ende lograr sostener una simulación de su inocencia:

- ¿Se puede saber qué me ha dado hasta ahora, aparte de dinero? ¿Acaso ha confiado en mí? ¿Me ha dicho la verdad? ¿Me ha ayudado en algo para que yo pueda ayudarla? ¿Es que me ha ofrecido algo que no sea dinero para conseguir mi ayuda leal? Si es cierto que estoy en venta, ¿por qué no voy a cerrar el trato con quien más me dé?

-Le he entregado todo el dinero que tenía – las lágrimas le brillaron en sus ojos cercados de ojeras pálidas-. He apelado a su generosidad y le he dicho que sin su ayuda estoy

completamente perdida. ¿Qué más puedo hacer? – se acercó a Spade bruscamente y exclamó con ira-: ¿Puedo comprarle con mi cuerpo?

Sólo unas pulgadas separaban las dos caras. Spade tomó la de ella entre las manos y la besó en la boca brusca y despreciativamente. Luego se apartó y le dijo:

-Lo pensaré.

(Hammett, 73)

O´ Shaughnessy finalmente es entregada a manos de la justicia por el mismo detective Spade sin poder represar alguna salida que se lo impidiera, acusada de la muerte de un investigador, culmina su protagonismo como una de las informantes del paradero del halcón. De igual manera, las disputas y las constantes amenazas recibidas tienen cabida bajo la figura de lo *violento* y lo *criminal* en la novela negra. Tan pronto se conocen las primeras informaciones acerca de la llegada del barco “la paloma” al puerto de la ciudad, empiezan a conjugarse una serie de alianzas y pactos entre delincuentes, donde su propósito es la obtención de dicha estatuilla. Por una parte se identifica al mercader Joel Cairo quien tiene la misión de recuperar dicho objeto a costa de las circunstancias que se le impongan; su aparición se registra al buscar al detective Spade para averiguar alguna información que le permita orientar su trabajo en San Francisco:

Spade no miró la pistola. Subió los brazos y, echándose hacia atrás en el sillón, entrelazó los dedos de ambas manos detrás de la nuca. Sus ojos, sin ninguna expresión especial, quedaron enfocados sobre la cara cetrina de Cairo.

Cairo dejó oír una tosecilla de disculpa y sonrió nerviosamente con los labios que habían perdido parte de su color rojo. Tenía los ojos húmedos, vergonzosos y anhelantes.

-Tengo el propósito, Mr. Spade, de registrar su despacho. Le advierto que si trata de impedírmelo dispararé contra usted sin vacilar.

-Comience a registrar – dijo Spade con una voz tan inexpresiva como su rostro.

(Hammett, 59)

Para el hombre balcánico, las cosas se obtienen a cambio de un buen precio o finalmente acude a las amenazas y la represión para alcanzar lo buscado. En conjunto con sus intereses se presenta luego Casper Gutman - para muchos- como el mayor negociador y activista ilegal de la historia. Su quehacer se encuentra dedicado por más de diez años en la búsqueda del halcón maltés, asunto que lo ha llevado a viajar por varias partes del mundo sin obtener tanta cercanía de cumplir su cometido como lo tiene ahora en San Francisco. Es así como lo delincencial en este tipo de relatos se redime de toda barrera moral y de principios, ya que son descritos en conjunto con todas las actividades corruptibles que se puedan generar, afectando el devenir de todas las historias que involucren el rompimiento de las leyes y la crisis de valores. Gran parte del formato delincencial cuenta con una serie de crímenes, rodeados por lo general, por la opresión de silenciar y asesinar personajes que se mantengan fuera de sus organizaciones - o que siendo parte de éstas – traicionan o llevan información al mismo tiempo a las autoridades judiciales.²¹

La llegada del barco procedente de Hong Kong trae consigo una mayor ola de violencia al suponer que la estatuilla viene allí. Tras la desaparición de Brigid, la atención se focaliza en la búsqueda del capitán Jacobi, quien se presume entregar el halcón al detective Spade, sin embargo, las fuertes intervenciones por parte de Cairo y Gutman impiden que se haga efectiva dicha actividad; el nerviosismo y el afán de conseguir lo presupuestado, nuevamente hace el llamado al componente criminal que para este caso consiste en amenazar al navegante sobre la existencia del objeto en cuestión, hasta conducirlo a su muerte:

¿Dónde está Spade? Dijo el hombre.

²¹ Un ejemplo de lo anterior se identifica con la presencia del joven Wilson como la “mano derecha” de Casper Gutman, asesinado a Floyd Thursby y al capitán Jacobi. De igual manera, persigue en gran parte de la historia al detective Sam Spade y a Brigid O’ Shaughnessy como una estrategia del señor “G” para obtener información sobre el paradero de la estatuilla negra. Al final – y teniendo en cuenta los planes del detective – termina asesinando a su propio jefe para evitar ser entregado a la policía.

El sonido de su voz hizo que Spade se incorporara bien derecho y con la atención abierta. Era una voz áspera, quebrada por la angustia y por el esfuerzo de lograr que las palabras no quedaran ahogadas por el gorgoteo líquido perceptible detrás y por encima de ellas. [...]

Spade, con expresión helada y en ágil salto, corrió desde el sillón y recogió al hombre antes que diera en el suelo. Y en el momento en que lo hizo, la boca del hombre se abrió y salió de ella un chorrillo de sangre, al mismo tiempo que el paquete caía al suelo y rodaba por él hasta quedar detenido por una pata de la mesa. Entonces las rodillas del hombre se doblaron y luego todo él. El descarnado cuerpo se tornó aún más flácido dentro de la envoltura de gabán; y hasta tal punto se desmadejó entre los brazos de Spade que éste tuvo que depositarlo sobre el suelo.

(Hammett, 188)

Al final se descubre que el halcón obtenido tan solo es una réplica del original, ya que el auténtico se encuentra en manos de un mercader ruso llamado Kemidov, quien al descubrir su valiosa fortuna, decide construir una fiel copia con destino a la señora O´Shaughnessy.

Otro punto aparte merece la ciudad de San Francisco. La figura de *la ciudad* establece los contextos que se describen en conjunto con que devenir de los personajes, los rasgos de la noche y el recorrido por varias calles en las que comúnmente se tienden a relacionar con los hospedajes, bancos y entidades financieras - que en conjunto con la oficina de los detectives - complementan un marco policial determinado por los acontecimientos que suelen integrar los escenarios de la novela negra:

En el lugar donde la Bush Street sirve de techumbre a la Stockton, antes de bajar hacia el Barrio Chino, Spade pagó y despidió un taxi. La niebla nocturna de San Francisco, sutil, pegajosa y penetrante, esfuminaba la calle. A unas yardas de distancia de donde Spade había despedido el taxi, un pequeño grupo de hombres miraba hacia un callejón. Dos mujeres y un hombre estaban parados en la otra acera de Bush Street, mirando también hacia el callejón. Se veían caras en las ventanas.

Spade cruzó la acera sorteando las entradas enrejadas que se abrían sobre escaleras ruines y desnudas, llegó hasta el pretil y, apoyando las manos sobre el húmedo caballete, miró hacia abajo, a la Stockton Street.

(Hammett, 20)

Lo urbano completa los procesos por lo que este tipo de novela adjudica una atracción por el delito con mayor rigurosidad, ya que por su misma extensión, se presta para que en varias partes se presenten diferentes actos de inseguridad o de criminalidad, que para este caso, se reflejan en la persecución hechas al detective y de los largos recorridos que hace para llegar de un lugar a otro. En medio de sus desplazamientos, el narrador tiende a la descripción de la niebla y de las calles sombrías que caracterizan la ciudad de San Francisco; será pues otro de los asuntos que con el paso de tiempo, determinará los escenarios en los que envuelven el devenir de las historias en la novela negra.

3.2 *The Maltese Falcon* de John Huston (1941). Componentes del cine negro²²:



La estatuilla del halcón maltés. [Fotos: Warner Bros; 1941]

Llega a las pantallas en pleno proceso de recuperación económica en los Estados Unidos y con el declive de las atípicas historias del gangsterismo, que poco a poco fueron perdiendo interés por la crítica de ese entonces. Es así como el joven director John Huston se mide a llevar a las pantallas una de las novelas insignias del escritor Dashiell Hammett, con un bajo presupuesto, pero como apuesta a la “modernización” y el acercamiento de una nueva puesta en escena que permita darle un aire novedoso a la cinematografía del momento. La narración de la historia sigue fielmente su estructura - salvo en su desenlace - destacando elementos de la película como la sobriedad de las noches, los ambientes urbanos, las persecuciones, los detalles del detective y sus deducciones, en conjunto con un lenguaje apropiado para la época; aspectos que concluiría Antonio Santamarina en *El cine negro en cien películas* que “*El halcón maltés* es la obra que se acepta habitualmente como la inauguración del periodo clásico del cine negro” (75).

²² **DIRECCIÓN:** John Huston, **PRODUCCIÓN:** Warner Bros. (Hal B. Wallis). **GUIÓN:** John Huston, según la novela de Dashiell Hammett. **FOTOGRAFÍA:** Arthur Edson. **MONTAJE:** Thomas Richards. **MÚSICA:** Adolph Deutsch. **DIRECCIÓN ARTÍSTICA:** Robert Haas. **INTÉRPRETES PRINCIPALES:** Humphrey Bogard, Mary Astor, Sidney Greenstreet, Gladys George y Peter Lorre. **DURACIÓN:** 101 minutos. Blanco y negro.

La trama se establece durante los años cuarenta, sobre la búsqueda de una estatuilla compuesta por diversos tipos de joyas y diamantes, en la que participan diferentes personajes como el detective *Sam Spade* (Humphrey Bogard), una mujer aventurera por el mundo (*Brigid O' Shaughnessy* protagonizada por Mary Astor) en compañía de un conjunto de delincuentes que se obstinan por hallar dicho objeto a como dé lugar (*Kasper Gutman*, por Sidney Greenstreet, *Joel Cairo* por Peter Lorre y *Wilmer Cook* por Elisa Cook, Jr.). Los rasgos del filme se complementan con escenas de trampas, engaños, asesinatos e intentos de soborno y de chantaje entre unos y otros que jalonan el itinerario de la búsqueda que, como es habitual, se salda al final con un fracaso general. Es así como se deja en descubierto, la ausencia de cualquier valor ético y toda posibilidad de destacar un trabajo honesto y comunicativo, donde lo único que prevalece a lo largo de la historia es la ambición, el deseo y predominio del dinero.

Aquí se pone en marcha la *figura de lo detectivesco* como marco general a lo largo de la cinta exhibida en 1940. Sam Spade se percibe como el típico investigador que se mueve de un lado a otro, calculando sus pistas en torno a lo que va consiguiendo a partir de sus llamadas y los mensajes que le son transmitidos en su despacho. Hace un uso excesivo de los cigarrillos y de la inconfundible copa de trago como complemento de aquellas reflexiones, que día y noche, le adjudican en un principio la búsqueda de los responsables del crimen de su socio y luego la protección ofrecida a su clienta y amante Brigid O' Shaughnessy. Sus miradas son detallistas y se multiplican constantemente al momento de identificar tipos de armas incluyendo las direcciones de cada hotel donde se refugian sus clientes y colegas. Acompañado por su clásico sombrero y las manos figuradas en su larga gabardina, es aclamado por su prepotencia y la astucia para ejercer sus indagaciones referenciadas a la búsqueda de la estatuilla.



Los detectives Sam Spade y Miles Archer. [Fotos: Warner Bros; 1941]

De igual manera se encuentra Miles Archer como aquel socio que se presta para colaborar en aquellas investigaciones, que por lo general tienden a ser de carácter pasional, pero que le resultan interesantes al momento de obtener gratas bonificaciones de parte de los clientes conseguidos por Spade. Aunque su participación es muy breve dentro de la historia, es un detective que se muestra prudente y apacible, sin dejar de lado el gusto por las mujeres esbeltas. Casado con Iva (quien al mismo tiempo es amante de Spade) ofrece sus servicios de perseguir al criminal Floyd Thursby la misma noche en la que a manos de su mismo cliente (O' Shaughnessy) es asesinado como estrategia para asustar al primero y así influir en su huida de la ciudad de San Francisco.

La figuración del detective en la película se acompaña de la referencia de los policías Dundy y Tom Polhaus, quienes se encargan de llevar a cabo la investigación de la muerte de su compañero y que por los hechos de infidelidad que se conocen de su esposa, terminan por involucrar a Sam Spade, quien pone en juego dichas versiones con las suyas para realizar una mezcla de expresiones caracterizadas por el sarcasmo y el humor negro que lo caracterizan, hasta el descubrimiento de la falsificación del halcón negro. En su mesa de noche no puede faltar el teléfono, su reloj y una pequeña copa escoltada de un cenicero que muy pocas veces usa. Bajo un fondo oscuro complementado con los aires sombríos de la noche, estos rasgos se reconocen en este tipo de filme como un condimento que permite focalizar un ambiente de misterio, en conjunto con una música de fondo que enfila directamente sobre el devenir de cada movimiento del investigador y de sus acompañantes.

En complemento a lo anterior, se identifica la presencia de lo femenino en la historia. Con la categoría de *femme fatale* o de *la mujer fatal*, la aparición de Miss Wonderly en el despacho del investigador, es un punto de partida para lo que en futuras producciones esta pauta tendrá como referente a la figuración de lo sensual e insaciable. Luego de conocer su verdadero nombre, O' Shaughnessy se percibe como la dama de los guantes negros, un bolso pequeño y el dinero administrado en varias partes de su abrigo. De labios protuberantes y con una boina inglesa – con la que intenta esconder su mirada - es la mujer que emplea todo un discurso para fingir ser víctima de manos criminales de San Francisco y de amenazas que corren por cuenta de personas desconocidas. Durante toda la historia se refugia en varios hoteles de la ciudad, intentando desviar toda la atención de la policía y en especial de las inferencias de Spade; se aprovecha de sus cualidades físicas y emocionales para buscar ser protegida por el mismo, con el fino detalle de cruzar los dedos constantemente e intentar mover el carbón de su chimenea cada ocasión en

la que el detective le pregunta por su pasado o sobre los hechos que involucran tanto el asesinato de Thursby como el de Archer. Le cuesta sostener su mirada a Spade, aunque es muy dócil a la hora de explicar sus miedos de ser víctima del “gordo Gutman”; tiende a portar ropa procedente de Hong Kong y de la más alta calidad (Lucille Shop, Queen ´s Road C. Hong Kong).



Brigid O´ Shaughnessy e Iva en El Halcón Maltés. [Fotos: Warner Bros; 1941]

A Brigid le inquieta quedarse en un solo sitio por lo que se apoya de los informes periodísticos para distinguir información que la obligue a desplazarse de un sitio a otro. De igual manera aparecen Effie Periné e Iva como enfoques sensibles de la película, pero que se ubican con actantes diferentes: la viuda de Miles Archer se muestra dependiente a los planes de Spade, confiando sus planes según las decisiones que se implanten luego de la aclaración de los hechos; está completamente enamorada del detective acudiendo varias veces en su ayuda y consuelo, hasta llegar en algunas ocasiones a actuar bajo los celos y las intrigas que le generan el observar a Spade en compañía de su cliente. La secretaria del investigador en cambio, intenta ser comprensiva con su jefe sirviendo de consejera y confidente - personificando una fuente de apoyo en su oficina - para comentarle las apreciaciones y razones que implican el caso del halcón y la desaparición de O´ Shaughnessy. Effie complementa el devenir de lo femenino en el cine

negro a partir de la mediación que ella figura sobre los acontecimientos buenos y malos que le ocurran al detective, pues así como Brigid, también se complementa con semblantes atractivos e intelectuales que la definen como uno de los soportes de confianza del investigador.

La búsqueda del halcón presenta por otra parte a Joel Cairo y Casper Gutman como ejes de la *violencia* y la *corrupción* en la historia. Previamente, el crimen de Archer se registra en un escenario en el que se aprecia un revolver manipulado por un guante negro, que termina lanzando su cuerpo hacia un barranco y por ende complementando las heridas producidas por el efecto sonoro del disparo y el humo de la pólvora que trae consigo esta arma inglesa automática de ocho balas.



La figuración de la corrupción encabezados por Joel Cairo (Izquierda), Casper Gutman (Derecha) y Wilson (Parte inferior). [Fotos: Warner Bros; 1941]

Los apellidos de Cairo y Gutman entablan una relación de complicidad en torno a los efectos de adquirir la estatuilla lo más pronto posible. Para esto, tienen que acudir en principio a la búsqueda del detective Spade y así mismo empezar a movilizar todas sus influencias por la ciudad de San Francisco; por una parte, Joel, es un griego que cuenta con las visas procedentes de Francia, Inglaterra y Estados Unidos, lo cual infiere una larga trayectoria por el mundo en busca del preciado objeto que tenía como destinatario a Carlos V de España. Lleva consigo una sombrilla y un sombrero en los que presume guardar una pequeña arma con la que amenaza a Spade en su mismo despacho; mantiene una mirada astuta y amenazante cuando intenta obtener información sobre la estatuilla, aunque no es muy bueno con el uso de las armas. En cuanto Casper Gutman (o el señor "G"), representa el típico hombre de negocios que observa con cautela y sagacidad a cada uno de los personajes, mientras hace alarde de sus finos cigarrillos como muestra de su poderío en la ciudad. Lo corruptible en él se define a partir de todos los métodos que emplea para evadir a las autoridades, con base en los acuerdos que presume pactar con el detective Sam Spade.

De la mano se encuentra el joven Wilson, quien poco interviene en dichas negociaciones - pero que al final - resulta como uno de los personajes directamente afectados, al ser puesto en manos del detective para su entrega a las autoridades acusado de los tres asesinatos presentes en la historia. En una de sus manos tiende a llevar el periódico de la ciudad simulando su lectura mientras persigue al detective Spade; en cada bolsillo de su gabán lleva un arma, complementado con un fuerte temperamento que lo lleva a enfrentarse varias veces con la astucia del detective. Se dedica a cumplir las órdenes de Gutman hasta que es traicionado por el mismo, matándole luego y huyendo de la ciudad. Precisamente los escenarios que acompañan la búsqueda de la estatuilla como el hotel Belvedere y la calle Bush y Stockton forman parte del

contenido del filme negro. *La ciudad* representa los espacios que permiten analizar el contexto social y cultural del cual se vive en la historia y por ende del reflejo de la industria norteamericana.



La violencia y lo urbano en la película. [Fotos: Warner Bros; 1941]

Su figuración permite localizar los lugares por los que Spade tiende a desplazarse y en los que se establecen momentos como el asesinato de Miles Archer en plena calle, quien aparece arrollado y el incendio del barco “La Paloma”, el cual a manos de Wilson, representa un punto clave a la hora de reconocer el paradero de la estatuilla; de igual manera, la ciudad atestigua el delirio de cada uno de los personajes por los recorridos que se hacen en plena noche rompiendo con todas las barreras de seguridad y por ende tomando partido de diversos escenarios de conducta que faciliten el auge del delito: para este caso, las secuelas que dejan en la ciudad de San Francisco la búsqueda del halcón maltés

SEGUNDA PARTE: MIRADAS CRUZADAS ENTRE JIM THOMPSON Y SAM PECKINPAH.

CAPITULO CUATRO: SOBRE JIM THOMPSON Y SUS PASOS POR EL GÉNERO NEGRO.

Y la golpeé en el vientre con toda la fuerza de que fui capaz. Mi puño llegó a la espina dorsal, y su carne se cerró sobre él. Di un tirón – tuve que hacerlo- y ella se dobló hacia adelante, como si tuviese una bisagra.

Se le cayó el sombrero, y su cabeza, se volcó sobre sí misma completamente, como un chaval que diera un salto mortal. [...] De un tirón le saqué la prenda por encima de la cabeza, volvió a sacudirse y se echó a temblar. Emitía un extraño sonido, como si tratara de reír. Y entonces vi el charco que se iba extendiendo debajo de ella.

Me senté y procuré leer el periódico. Intentaba no apartar lo ojos de él. Pero no había mucha luz; no la suficiente para poder leerlo, y ella seguía moviéndose. Daba la impresión de que le era imposible estarse quieta.

Jim Thompson en El asesino dentro de mi (1952).

Los posicionamientos de Gillés Deleuze y Jacques Ranciere sobre la literatura y el cine, establecen un mayor acercamiento pragmático sobre dichas manifestaciones artísticas, cuyo fin es trazar diversas posturas reflexivas sobre su quehacer estructural y composicional a lo largo del siglo XX. De esta manera, se intenta demandar un diálogo común que permita identificar qué aportes novedosos traen consigo sus aserciones, en cuanto los componentes y la fluidez filosófica que conlleva el estudio de su historicidad. Así, se hace indispensable ejercer un discurso objetivo sobre los devenires que entre sus ideas y ejemplos, logran dilucidar un mejor camino sobre los acercamientos que - entre las palabras y las imágenes - pueden hacer sobre los devenires de una cultura y por lo tanto su identidad.

Para las personas que conocen la vida de James Myers Thompson (1907-1977), identifican varios antecedentes que lo particularizan como uno de los escritores – que aparte de su singular anonimato – tiene en su conciencia el sello del relato negro desde su niñez. Nace en Oklahoma en 1907, creciendo en el Texas rural y en Fort Worth: lugares en los que se desarrolla gran parte de su obra. Su padre, que aparte de ser abogado se desempeña como Sheriff y buscador de petróleo, le inculca al joven Thompson la idea de explorar y conocer diferentes campos de la industria que le permitan adjudicar rápidamente una estabilidad de vida, sin prever los caminos legales que se requieren para hacerlo.

Es así como una primera referencia que va marcando los senderos del futuro escritor tiene como imagen la corrupción ejercida por su propia figura paterna. Jim vive las experiencias entre la riqueza y la pobreza dependiendo su devenir familiar; esto lo conduce rápidamente a no poder acomodarse en un orden social determinado, pues el sólo hecho de mudarse entre parientes, crecer bajo un hogar ausente de valores y su encuentro a temprana edad con el alcohol, rompen categóricamente con el equilibrio emocional que lo caracterizará más adelante en medio de su formación personal y profesional. Si bien Gilles Deleuze expresa en *Crítica y Clínica* (1996) que la formación de los mundos en un escritor depende de su propio delirio, “tal vez sólo exista en los átomos de un escritor un pueblo bastardo, inferior, dominado, en perpetuo devenir, siempre inacabado” (16), las miradas de Thompson muestran con determinación que era casi imposible aceptar una vida llena de éxitos y de estabilidad para sí.

En la escuela se sintetiza como uno de los estudiantes con mayores problemas de aceptación entre sus compañeros. Siendo un hombre de líos, faltaba con bastante rigor a sus clases llegando a sobornar a varios de sus amigos para que les hicieran sus exámenes – en una ocasión - debido a una fuerte crisis generada por una tuberculosis y sus excesos con el alcohol. En medio de los

escándalos Thompson logra graduarse de su etapa escolar, empezando a ejercer diferentes trabajos que para James Sallis en el texto *Vidas difíciles* (2000) son momentos cruciales para definir más tarde su oficio como escritor.²³ Más adelante decide ejercer el periodismo, mostrando su pasión por los reportajes sobre crímenes a partir de las publicaciones regionales en revistas como “*Texas Monthly* y *Prairie Schooner*, revistas de sucesos como *True Detective* y *pulps*. También trabajó de forma ocasional (igual que en todo lo demás) en varios periódicos, entre ellos el *New York Daily News* y *L.A. times mirror*. (51).



De izquierda a derecha: Jim Thompson con su gato Deadline, en la sobrecubierta de *Sólo un asesinato*. Jim y su esposa Alberta en San Diego en 1940. [Fotos tomadas del libro de Robert Polito sobre la biografía del escritor norteamericano, 1995.]

Si bien para Deleuze “la literatura norteamericana tiene ese poder excepcional de producir escritores que pueden contar sus propios recuerdos, pero como los de un pueblo universal compuesto por los emigrantes de todos los países” (15), en Thompson, su principal preocupación consiste en denunciar las fuertes influencias de lo ilegal y la violencia que azota los pueblos del oeste norteamericano, asunto que para el año de 1941, publica su primera novela *Aquí y ahora* alojando a su esposa (contrae matrimonio en 1930) y sus hijos en casa de sus

²³ Sallis registra otros roles que se destacan en Jim Thompson previos a su labor en la escritura como “Caddy de golf, peón, actor, vendedor de periódicos, cobrador de facturas, camionero, sondista y obrero en oleoductos, jornalero en el campo, jugador, timador, deshollinador, limpiador de campanarios y botones de hotel” (51)

padres, con el objetivo de viajar en búsqueda de mejores oportunidades a la ciudad de Nueva York. Para Sallis, su estadía en una de las capitales más famosas del mundo le permite crear nuevos escenarios donde Jim Thompson empieza a tener lectores que se ven atraídos por su forma particular de describir el crimen, hasta mantenerse por casi cuatro años seguidos (desde 1952 hasta 1956) en el que su apellido en los libros cobra relevancia por parte del público general. Solo hasta los años sesenta, afectado por las primeras consecuencias del constante consumo de alcohol y de la innovación de los medios comunicativos, empiezan a reflejar las señales de su decaimiento personal y periodístico:

Usurpados por la televisión, los *pulps* y los *paperbacks* tenían escasa demanda, y Jim Thompson perdió el único público que había tenido. Intentó adaptarse trabajando a destajo en los guiones de *Doctor Kildare* y otras series de TV olvidadas hace tiempo; empezó y abandonó al menos catorce novelas; apareció en el papel de juez Grayles (porque necesitaba el dinero, y también para rendirle homenaje) en la versión cinematográfica de 1975 de *Adiós muñeca* de Chandler. Ese mismo año, sufrió varios ataques al corazón que le dejaron incapacitado para escribir, aunque pudo ver tres de sus obras trasladadas al cine: *La huida*, *El asesino dentro de mí* y *1280 almas* (esta última con el título de *Coup de Torchon*). (Sallis, 55)

Thompson vive ese “delirio deleuziano” como aquella enfermedad por antonomasia “que le permite escapar de un sistema dominante” (Deleuze. *Clínica*,16), al no sentirse obligado a cumplir con los requisitos creativos de un editor para grabar y multiplicar sus novelas; por el contrario, muchas veces se ve sin dinero por la falta de apoyo de parte de las editoriales del país. Recorre entonces varios sitios donde su alojamiento fuera económico - como cuartos baratos y posadas - en los que no son un impedimento para crear sus historias. Para Robert Polito en el libro biográfico de Thompson *Arte Salvaje* a Jim no le parecía agradable seguir una conducta escrita de lo que los medios informativos requerían para sus lectores, es así como destaca la

autenticidad de crear su propio estilo narrativo, el cual intenta forjar una identidad fina como uno de los escritores de novela negra. En *Clínica y crítica*, “la única manera de defender la lengua es atacarla... Cada escritor está obligado a hacerse su propia lengua (17), de tal manera que el reportero norteamericano crea su propia sintaxis que termina por desubicar la corriente de lo que se venía tratando en este tipo de relatos, e intenta darle un nuevo giro al género negro acorde a un cúmulo de influencias artísticas, que más adelante lo impulsan inclusive, a trabajar como guionista cinematográfico.²⁴



Stanley Kubrick y Jim Thompson en el rodaje de la cinta *Atraco Perfecto*. [Foto como cortesía del archivo fotográfico del Museum Of Modern Art, en el texto de Polito, 1995]

Los últimos años para Thompson se trasladan entre los hospitales de Hollywood y su casa. Acostumbrado siempre a contarle historias a su esposa Alberta, a sus hijos y amigos, sufre varios

²⁴ Para tal efecto, Polito expone varios autores que retoman un tipo de voz en el autor como: “El sadismo voyerista que caracterizaba las investigaciones de Race Williams en los relatos de Carroll John Daly y la violencia surrealista de Paul Cain en *Fast One* ciertamente anticipan los crueles hábitos de los héroes de Thompson. Las candencias lacónicas y distanciales y el ingenio mordaz de Hammett y Chandler (por no mencionar sus miserables decorados, como Poisonville en *Cosecha Roja* y ese Los Ángeles pintado de resaca y quemado por el sol de *El largo adiós*), también cuentan con evidentes analogías en Thompson” (20). En cuanto su trabajo en el cine destaca su último desempeño “digno de mención, para *Atraco Perfecto* en 1956 y *Senderos de Gloria* en 1957 de Stanley Kubrick”. (15).

episodios de infarto, hasta que por el año de 1976 mientras leía un periódico en la mesa de la cocina sufre un ictus grave. Es así como sus habilidades motrices se ven afectadas, aunque según Robert Polito, “gradualmente fue recobrando la capacidad de formular palabras y frases, pero su boca nunca volvería a ser tan rápida como su mente. Las frases se le encasquillaban agónicamente entre los labios” (599), a partir de su recuperación debe someterse a operaciones seguidas y delicadas lo cual sigue debilitando su estado físico, pero que no afectaría gradualmente la producción de su obra:

Thompson desvalijó toda una serie de géneros populares: *Western*, ficción histórica, crimen real, *Thriller* melodramático, autobiografía apócrifa y drama rural. Sus aportaciones más características lo singularizan como la bestia más negra de aquello que ha acabado conociéndose como la *serie noire*. Sus novelas más notorias – principalmente *El asesino dentro de mi* (1952), *noche salvaje* (1953), *Una mujer endemoniada* (1954), *Asesino burlón* (1954), *Un cuchillo en la mirada* (1955), *La huida* (1959) y *1280 almas*, (1964) – están centradas en criminales crispados, perturbados insidiosamente cautivadores, que a menudo acaban revelándose como asesinos psicópatas” (Polito, 17)

Sus familiares destacan su valentía para afrontar los retos que su salud le pondría encima, pero que tarde o temprano agotarían sus fuerzas hasta impedir gran parte de la movilidad de su cuerpo; es así como Thompson comprende la gran complejidad de expresarse autónomamente hasta que su esposa – en palabras del biógrafo norteamericano- señala cómo decidió dejar de comer:²⁵ “y así fue. Me decía: no creo que vuelva a ser capaz de escribir nunca más y eso es algo que no podía soportar. Y creo que es verdad que no habría podido, porque escribir era su

²⁵ Son varias las anécdotas que Robert Polito explica en el texto biográfico de Jim como “aquella que Thompson sufre cuando se le presenta un nuevo episodio de apoplejía. Una ambulancia lo llevó al Hollywood Presbyterian Hospital, donde permaneció en coma durante cuatro días. Los médicos nunca pensaron que Jimmie fuera a salir del coma, indica Alberta: Cuando lo hizo empezaron a llamarle Superman. [...] Thompson permaneció casi un mes en cuidados intensivos antes de ser trasladado a una ciudad de convalecencia situada al otro lado de la calle y conocida como El Chalet” (590).

vida. Thompson se fue consumiendo hasta que al final pesaba únicamente treinta y cinco kilos.” (Polito. *Alma*, 593). Finalmente fallece en su cama junto a su esposa el 07 de abril de 1977 en la que sus cenizas fueron luego esparcidas por el océano Pacífico desde un avión.

Una vida como la de Jim Thompson motiva para realizar un acercamiento prudente – pero justo - a la novela negra; sin duda su quehacer como periodista, escritor y visionario de los relatos del crimen permite abarcar una obra en la que curiosamente, y posterior a su muerte, empieza a reconocerse con mayor amplitud, sobre todo en las editoriales francesas que reconocen en sus letras aquel estilo cauto pero perspicaz, de un hombre que supo hacer de su vida toda una obra retratada en la realidad de su propio mundo y lo que ocurría a su alrededor.

4.1 La obra de Jim Thompson: entre el anonimato y las letras:

Existen treinta y dos maneras de escribir una historia y las he usado todas, pero sólo existe una trama: las cosas no son lo que parecen.

Jim Thompson.

De carácter fuerte y con una tonalidad opuesta a clásicas descripciones policiacas, Thompson intenta dar un brillo contradictorio al relato negro, partiendo de varios rasgos característicos de escritores como Hammett, Chandler y Cain – como las secuencias y sus devenires - dependiendo las características que requieran sus personajes y bajo los acontecimientos que exijan sus historias. Son intentos que en algunas ocasiones le llegan a cobrar factura de un rechazo unánime por parte de la crítica²⁶, ya que en varios de sus relatos se presenta un excesivo desarrollo

²⁶ El rechazo por parte de Thompson a seguir las reglas y las perspectivas del género negro, lo pusieron a escribir relatos cortos donde no obtuvo una buena acogida, pero que de todas formas, le permitieron seguir escribiendo y así continuar explorando otras posibilidades para crear un mundo singularmente suyo.

violento y psíquico que conduce al lector a una exploración mordaz frente a los criminales que en su mayoría aparentan un quehacer social estable y pacífico. La obra de Jim Thompson, sin embargo, se puede abordar desde una lectura política que para Jacques Ranciere en la *Política de la Literatura* “se pone en escena lo común de los objetos y de los sujetos nuevos. Hace visible lo que era invisible, hace audible cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos” (16), pues la manera como el escritor norteamericano intenta darle un tratamiento al relato criminal depende exclusivamente de su voz que particulariza una interioridad de su realidad; lo que le interesa a Thompson es mirarse a sí mismo como una especie de autobiografía a lo largo de sus relatos.

Los lugares de infancia, sus maestros, su familia y su recorrido profesional tienen una gran influencia por las múltiples escenas identificadas a partir de robos, crímenes, persecuciones y golpizas, lo cual confirma la idea del filósofo francés acerca de la implementación de una figura de lo político en la literatura “que consiste en adentrarse sobre sí mismo, sobre su obra, su propio uso del lenguaje” (Ranciere. *Política*, 16). Si lo literario consiste en emplear un estilo que establezca una manera propia de estudiar el alrededor, para el periodista norteamericano no hay un compromiso personal por demostrar una perspectiva legislativa de su país o de un acontecimiento social en particular; por el contrario, para Javier Sallis su obra inicia con la escritura de breves relatos que son acogidos parcialmente, pero que no atienden a las exigencias culturales del momento o donde el público se ve atraído por otros tipos de textos.²⁷

²⁷ Sallis señala que “Thompson había escrito *paperbacks*, libros de baratija que suplantaron las novelas basura de anteguerra y prefiguraron las películas B y la fugacidad de la televisión y, de alguna manera les fueron análogas. Estos libros se enviaban masivamente a los distribuidores, quienes los llevaban por metro cúbico a las estaciones de autobús, a las tiendas de tres al cuarto y otros lugares por el estilo, donde los descargaban en estanterías de alambre tachonadas con los multicolores logotipos metálicos de los editores. Una vez leídos, se podían tirar a la basura como las latas de cerveza” (28).

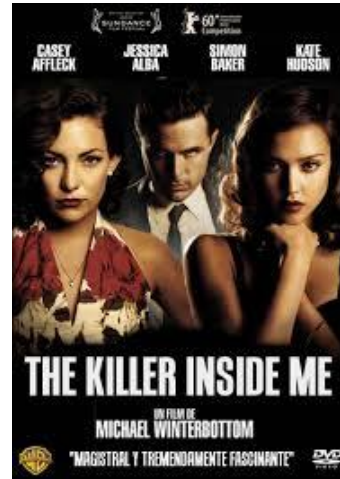
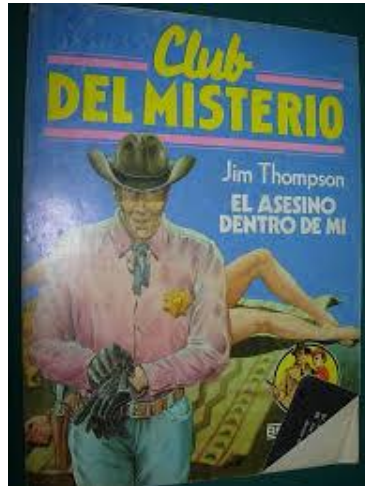


Imagen de la portada del libro *El asesino dentro de mi* (1952). Su historia llevada al cine en el año 2010. [Fotos: Blog *Calibre 38*. Año 2013.]

Ranciere al hablar de una redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades de la palabra, relaciona detalladamente el quehacer de la obra de Thompson frente a los conceptos de violencia, sexualidad y trato del narrador en la novela negra. La descripción de los entornos - a diferencia de la clásica fuente detectivesca – se presentan como un material psicológico en el que las emociones y los estados de alerta de los personajes se ven puestos a prueba mediante mecanismos que llegan a estimular sus acciones según lo ameriten dichos contextos. Tal es así que para el crítico norteamericano, Jim “destruye de manera metódica todos esos clichés, no trascendiéndolos, como podría hacer un autor más “literario”, sino sumergiéndose en ellos a tanta profundidad, cerrando de tal modo las posibilidades de volver a la superficie, que quedan patas arriba”. (Sallis. *Vidas*, 35); los narradores, que por lo general son en primera persona, se encargan de retroalimentar las cualidades que determinan los hábitos de cada relato, que no sueltan al lector bajo ninguna instancia y que por lo general lo invita a ser partícipe de la trascendentalidad de sus desenlaces.

De esta manera se determina que el mundo de Thompson se dispone a retratar aquello que por lo general no venía siendo hablado desde el género negro. En *Vidas salvajes* “la sexualidad es

sinónimo de violencia, a veces implícita, a veces más manifiesta; matrimonios grotescos que empiezan con el alcoholismo y huida y acaban en asesinato; unos personajes dan vueltas en torno a los otros y se asechan sin saber por qué” (37). Su estrategia para la estructuración de la novela detectivesca las asemeja con los estados de depresión, bebida y euforia que acompañan tanto a los criminales como a sus acompañantes, incluyendo una estrecha relación con sus capacidades intelectuales para leer sobre filosofías del crimen y volúmenes de psicopatología en diferentes lenguas²⁸.

Si bien Jacques Ranciere considera que lo que crea la textura de una obra es un estilo que permita comprender una manera absoluta de leer las cosas, para Javier Sallis, el reportero norteamericano entiende que la clave está en llevar a un receptor a la conciencia del narrador y sus protagonistas, que permitan conocer no sólo el reflejo de la imagen de una sociedad, sino también relacionar las cosas con la realidad: el resultado estará fijado en una serie de libros donde su visión de mundo no faltará de ideas ni de intrigas:

El asesino dentro de mí, publicada en 1952, fue la cuarta novela de Thompson y el primero de sus *paperbacks*. [...] *Aquí y Ahora* apareció en 1941, se supone que está escrita en diez días, en una máquina de escribir y en una habitación de hotel proporcionados por su editor. *El trueno* salió cuatro años después. *Sólo un asesinato* (1949), su primera novela de crímenes, escrita a los 43 años en una situación financiera desesperada, contiene gran parte de los elementos que ahora reconocemos como la firma de Thompson: protagonista asesino cómodamente instalado en un discurso falso, una red de complicadas relaciones sexuales y ambientes detallados con toda precisión del interior de algunas empresas (en este caso, distribuidoras de películas).” (Sallis, 40).

²⁸ Para tal efecto James Sallis hace referencia de las actividades que los psicópatas creados por Thompson ejercían en sus tiempos libres, como el Sheriff de “*El asesino dentro de mí*” Lou Ford o el protagonista de “*A horse in the baby’s Bathtub*”, que traduce al emperador Catulo a Sanscrito.

La obra de Thompson para Robert Polito en *Arte salvaje*, se reconoce por la misma idea que tiene el escritor acerca de la definición de la novela negra como “aquella que al margen de lo violenta, macabra o sórdida que pueda llegar a ser, constituye por lo general – y paradójicamente – un género conservador y reconfortante” (19). Es así como el biógrafo de Thompson, se enfatiza en la manera como el escritor aborda los esquemas de la comedia clásica del relato y los emplea en las particularidades de sus personajes (los celos, la ira, la avaricia y el deseo) alrededor de una sociedad que parece estar al borde de la aniquilación, motivada por sus propias invenciones industriales y tecnológicas. De igual manera, ese trascender en las letras lo conducen a las esteras del cine recorriendo varias historias que son llevadas con prontitud a la pantalla grande.²⁹

Para Ranciere en *Política de la literatura*, “resulta posible pensar la literatura, como tal, su modo de intervención en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan y de los poderes que estos tienen que verlo, de nombrarlo y de actuar sobre el” (20), así, la realidad de los personajes para Jim, representa un tipo de objeto del cual se pueden derivar varios componentes éticos y morales que deben ser cuestionados y observados - con tal destreza - que finalmente logran vivir en los escenarios de lo criminal; de esta manera es como sus verdaderos sentimientos fluyen de adentro hacia afuera, reconociendo la elaboración de sus mundos puestos a los ojos de sus acciones y matanzas.

²⁹Robert Polito destaca entonces que para 1990 “Thompson ganó finalmente la apuesta realizada en su lecho de muerte con el estreno de *Los timadores*, la película de Stephen Frears protagonizada por Angélica Huston, John Cusack y Annette Benning, que obtuvo cuatro nominaciones a los Oscar. Aquel año se estrenaron también otras dos adaptaciones de las obras de Thompson: *Hasta la noche, mi amor*, dirigida por James Foley, y *The Kill-Off*, de Maggie Greenwald. A estas les seguirían el telefilme *The Frightening Frammis*, dirigido en 1993 por Tom Cruise para el canal Showtime a partir de relato corto de Thompson, y un *remake* de *La huida* con Alec Baldwin y Kim Basinger en 1994” (16).



Foto de *1280 almas*, libro publicado en 1934 y una de las películas en las que Thompson participa como guionista en 1956: *Atraco Perfecto*, dirigida por Stanley Kubrick. [Imágenes: blog *Elbilionauta*, 2016 y *United Artist*, 1956.]

Tal como lo explica Robert Polito: “Jim Thompson ofrece uno de esos raros ejemplos del arte popular que también es personal y profundamente subversivo. [...] Su inteligencia escabrosa arrasa cualquier tipo de distinción entre cultura seria y sensacionalista (16). Así mismo anota la gran influencia de los autores clásicos del género, en los que en vez de retroalimentar sus estilos, intenta plasmar - más bien - sus propias maneras de ejercer el delito y la violencia a partir de los relatos:

Las novelas de Thompson resultan, por supuesto, impensables sin el precedente de los grandes autores de la narrativa criminal que escribieron para *Black Mask*, la principal publicación *pulp* lanzada en 1920 por H. L. Mencken y George Jean Nathan como medio de financiar *The Smart Set*, su revista mensual de literatura elegante. Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, Carroll John Daly, Erle Stanley Gardner, Raoul Whitfield, Paul Cain y los demás chicos. [...] revolucionaron la ficción criminal, sustituyendo al elegante detective británico por el investigador duro y chistoso, al tiempo que la casa de campo es el estudio lleno de libros y el gabinete daban paso al garito ilegal, el campamento de vagabundos y el callejón urbano” (Polito, 20)

La relación entre las formas de establecer prácticas de lo visible y las maneras como se dicen, es lo que para el filósofo del siglo XX caracteriza la tergiversación de lo literario; hablar de la política de la literatura en Thompson es acercarse a la interioridad de un hombre que supo convertir sus desgracias y fallos a favor de la escritura. Si en Ranciere hay un nuevo régimen de identificación del arte de escribir, para el caso de la radiografía de la serie negra desde Robert Polito, “las escurridizas y reflexivas novelas de Thompson parten de una apariencia de orden e integración para, a continuación, trazar un descenso hacia la locura y la extinción” (20). Es así como este medio le permite a quien fue reportero norteamericano poner en escena sus obsesiones, miedos y dramas que marcaron diferentes etapas tanto para su vida como a lo largo de sus trabajos.

Finalmente, la adecuación de su obra irrumpe con los cánones del género criminal reconociéndose posteriormente a su muerte, tanto, que sus historias son ilustradas entre los estilos de la literatura y el cine:

La furiosa destreza artística de los paseos de Thompson por el infierno es en sí misma un deslumbrante remedo de sus personajes y materiales dramáticos, llevando a cabo una fragmentación de la novela criminal popular frente a otras tradiciones literarias, sus libros comparten técnicas con la ficción modernista norteamericana y la novela contemporánea de vanguardia. (Polito, 22)

Esto es lo que se denomina para Jacques Ranciere como la *democracia en la escritura*, pues en su texto publicado en el año 2011: “es necesario reconstruir la lógica que asigna una cierta práctica de la escritura, una significación política” (23). Una de sus más reconocidas novelas – por su desenvolvimiento narrativo y la típica descripción del sello Thompson es *La huida* publicada en 1959.

4.2 Caminando entre las palabras: elementos de *La huida* en la novela negra.

Huir significa muchas cosas. Algo limpio y ligero, como el deslizarse de un pájaro a través del cielo. O algo sucio y rastrero; una serie de movimientos de cangrejo a través del fango, un proceso de trepar hacia adelante, de saltar hacia un lado y correr hacia atrás...

Jim Thompson en "la Huida". 1959.

Precisamente, el concepto de novela negra que esta historia hace alusión se expresa a partir de los escenarios urbanos y de los horrores que acompañan a sus personajes, tras el robo de un banco a una de las ciudades más reconocidas en el Oeste estadounidense (Texas). De comienzo a fin, *La huida* traduce un devenir escalofriante que figura a partir de una serie de asesinatos y suicidios, los cuales tienen como fin, precisar un ambiente en el que el lector pueda comprender las transgresiones sociales, en conjunto con la angustia que trae el intentar fugarse entre carreteras y diversos medios de transporte; la constante ola de violencia que azota varias de sus páginas, incluyendo los espacios donde la ilegalidad reluce como una articulación complementaria a la salvación de algunos actores, articulan una posición auténtica de los estilos de enunciación de Jim Thompson y su concepción sobre el género en cuestión.

La historia pone en escena el protagonismo de Carter McCoy: un hombre cuyo referente lo expresa el narrador a partir de su salida de la cárcel, tras comprar su libertad por intercesión de su esposa Carol. A pesar de no contar con la típica figura detectivesca en el asunto, el texto supone la vida de dicho personaje como la representación del "héroe", el cual desde sus encantos y astucias evade paso a paso los peligros que le acompañan hasta llegar a la frontera con México. Su objetivo consiste en realizar un último atraco a una entidad financiera, que le permita capitalizar su salida del país para iniciar un nuevo rumbo lejos de su pasado; de la mano se encuentra aquella mujer – que a pesar de contar con una edad mucho menor a la de su esposo –

intenta sobornar a varios de los jueces que llevan el expediente de su marido, con el fin de otorgar su libertad, a cambio de una suma considerada de dólares.

Acompañan a estos personajes el tradicional gángster, Rudy Torrento, quien tomará partido como uno de los ayudantes para realizar dicho atraco al Beacon Bank, y que luego del disparo que recibe de su socio McCoy, empieza su persecución en búsqueda de la pareja - con la doble intención - tanto de recuperar el dinero como de asesinarlos al mismo tiempo. La novela encierra un conjunto de elementos narrativos y estéticos a partir de las extensas descripciones hechas sobre los crímenes que son cometidos por algunos de estos personajes, pero que al mismo tiempo, reflejan la problemática de una sociedad que se ha inmiscuido en actos de corrupción (como el tribunal de apelación a quien acude Carol para acordar la salida de Doc McCoy) o que han vivido de la ilegalidad y la extorsión para mantenerse vigentes dentro de dichas esferas (como la familia de Mamá Santis o la gobernabilidad de “El rey” en una de las provincias cerca de la frontera).

Para Algirdas Greimas en su texto *Semántica estructural*, el esquema de una historia se define desde la especificación de unos modelos actantes en donde “los personajes se conocen por unas esferas de acción en las cuales participan, estando constituidas por unas funciones que le son atribuidas” (267), lo cual para este caso, la historia de los McCoy y la sed de venganza por parte de Torrento, se puede identificar a partir de un análisis literario que abarca un conjunto de acciones, la descripción de un espacio compuesto de zozobras y violencia típicos de una novela negra, pues “una articulación de actores constituye una historia particular; una estructura de actantes, todo un género” (Greimas. *Semántica*,268). Así pues, los lugares y la conformación de un ámbito originado en el Oeste estadounidense son apenas algunos elementos que acompañan el quehacer de los personajes; en este caso, los sistemas de valores y la visión de mundo adquieren para el lingüista ruso una prioridad mucho mayor.

Greimás sostiene el término “actor” para aquellos protagonistas que hacen de la historia una articulación común y que permiten reconocer un ámbito narrativo dentro de la misma, mientras que sus delirios, objetivos y funcionalidades tendrán como fin lo “actancial”. Es por esto que en *La huida* lo que sostiene su reconocimiento dentro del género criminal, no es solamente sus descripciones fatídicas acerca de una realidad social, sino “un número restringido de términos actanciales que bastan para dar cuenta de la organización de un microuniverso” (Greimás. *Semántica*, 270). Son trece capítulos que señalan diversos desplazamientos entre ciudades y condados acompañados de varias reflexiones actanciales por parte de sus personajes; es por esto que se hace relevante la identificación de unas categorías que abarquen aquella construcción de mundo que analizan todo el devenir de una historia en particular.

Un primer componente lo conforman la relación entre un *sujeto y el objeto*. Este apartado se representa a partir de las aspiraciones que tiene un actor para cumplir un objetivo, que tiene como función, acreditar su estabilidad o el cumplir una meta que se haya propuesto dependiendo las situaciones que tiene que afrontar a diario, ya que “la relación entre el sujeto y el objeto aparecen aquí como un investimento semántico idéntico en los dos inventarios, el de “deseo”. (Greimas. *Semántica*, 270). En este caso, el rumbo lo define Doc McCoy con la idea de cruzar la frontera con México de la mano de algunas influencias ilegales en aquel lugar. El maletín de dólares robado que comparte con Carol, asimila el referente condicional para cumplir dicha proyección siendo el principal objeto de discordia (desde el principio) con su socio Rudy Torrento:

Doc estaba hecho para el delito, para aquellas grandes operaciones en las que rápidamente se introdujo. Nadie había sido capaz de mover las cuerdas de un trabajo tan rápidamente como él, nadie sabía planear con tanta sagacidad, nadie era tan imperturbable como él, nadie tenía

la cabeza tan clara. Le gustaba aquel trabajo. A pesar de una sentencia de encarcelamiento a la edad de veinticinco años, permaneció lealmente vinculado a él. (Thompson, 44)

Son varios episodios los que ponen a prueba la experiencia de este criminal, que paso a paso demuestra cómo supera sus adversidades cumpliendo finalmente su objetivo trazado. Luego, con el apoyo de Mamá Santis y su hijo Golie, optan por hallar algunas soluciones que le permita a la pareja salir del país sin dificultad; Greimás supone la categoría de *destinador – destinatario* cuando se encuentran algunos agentes externos a los deseos del sujeto, que incorporan sus acciones, a la contribución de los objetivos planteados por el primero. Así, la llegada de los McCoy al refugio de una de las fugitivas más famosas del condado estadounidense tendrá como aliciente la mitad del pase asegurado de la frontera por vías marítimas o terrestres.

Dicho componente en *Semántica estructural* define “la acumulación a menudo constatada, de dos actantes, presentes en la forma de un solo actor” (271), pues a pesar de que estos dos personajes aparecen al final de la historia (Mamá Santis y Golie), sin duda asisten favorablemente a la pareja considerándolos parte de su familia y profesión criminal:

Mamá Santis. Hija de un criminal, esposa de un criminal y madre de seis hijos criminales. Dos de los muchachos de Ma habían muerto en tiroteos con la policía; otros dos – como su padre- habían muerto en la silla eléctrica. De los dos restantes, uno estaba en la prisión y el otro, Earl, en libertad. Los Santis eran tenaces, rebeldes y marginados más que criminales en el sentido vulgar de la palabra. Nunca olvidaban un favor, al igual que nunca olvidaban una injuria. Algo extraño en el mundo de crimen, gente con un verdadero sentido del honor. (Thompson, 133)

La estrecha relación entre los Santis con Carter McCoy - por los antecedentes relacionados con robos y asesinatos del pasado - mantienen una fuerte alianza que para las aspiraciones del personaje en cuestión le sirvieron como impulso para huir de la justicia sindicado como uno de

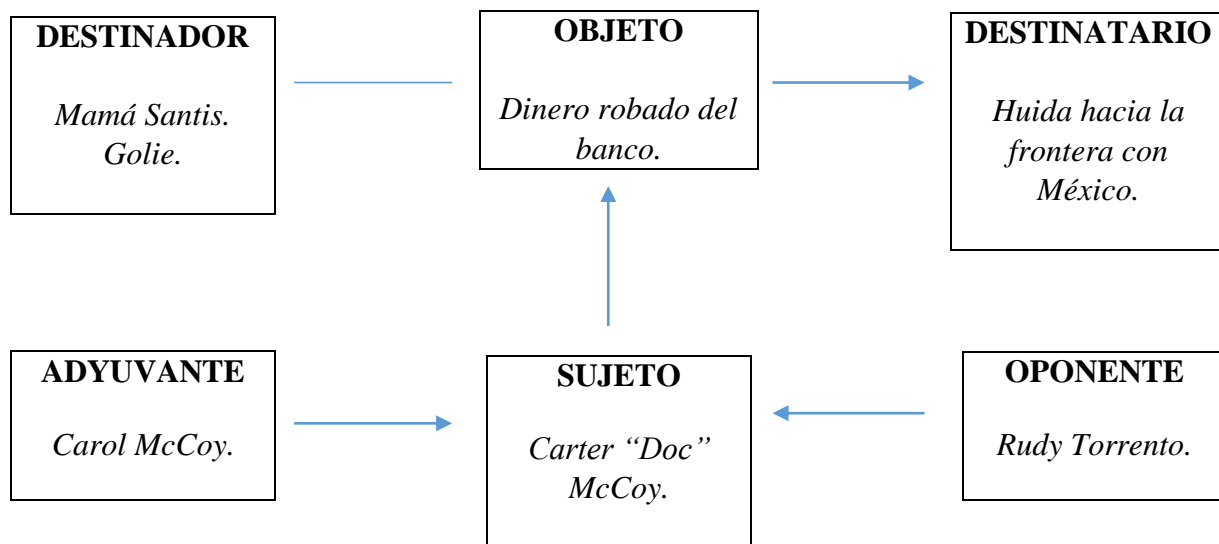
los responsables del atraco en Beacon City. Seguido a lo anterior, se encuentra la figuración de Carol como apoyo incondicional a los deseos de Carter, empezando por la intercesión ante el juez Beynon para obtener el perdón judicial de su esposo y así otorgar su libertad. De principio a fin, muestra su total dependencia al hombre que la condujo al camino del crimen, y por ende, a seguir sus pasos en medio de varias incertidumbres. Greimás sostiene que todo actor que lleva a cabo sus deseos como proyecto de vida, cuenta necesariamente con un ayudante que sirve de soporte para culminar lo propuesto a lo largo de una historia; así mismo existe un opositor (Rudy Torrento) el cual se encargará de obstruir aquello que se anhela por parte del héroe, formulando un componente de *adyuvante – opositor* el cual “corresponde bastante bien a dos esferas de actividades que rodean a un actante funcional” (273).

Torrento representa el clásico gangsterismo compuesto por la soberbia, la avaricia y los deseos de aniquilar a su principal socio y que luego tiene como plan refugiarse hacia las Costas del Oeste. Interfiere y persigue a la pareja McCoy tomando como rehenes a un veterinario y su esposa, con el fin de mantenerse con vida a lo largo de la persecución y así obtener del dinero que le fue arrebatado luego de su intento de asesinato organizado por Doc McCoy:

No, no tenía que guardar aquella pasta. Mientras tuviera dinero, un revolver y un coche – pero, sobre todo, el dinero-, tenía una posibilidad. Una posibilidad de vivir. De dar con Doc y Carol. Aparte de eso – atraparlos y matarlos- no podía pensar en nada más. Le parecía un medio y un fin a la vez. De alguna manera, en sus muertes encontraría él la vida. (Thompson, 51)

Es así como cada figura logra prevalecer y encajar sobre las características del género negro, tomando como referente el modelo actancial otorgado por el lingüista e investigador ruso, que

permite garantizar el comportamiento de la historia por medio de unas esferas de acción de los actantes simplificado de la siguiente manera³⁰:



Por su parte, Gilles Deleuze en un artículo de opinión citado en el texto *La isla desierta y otros textos* sustenta varias características acerca del relato negro y sus devenires en la modernidad. Bajo el título de *Filosofía de la Serie negra*, aprecia la definición del género a partir de un avance narrativo - cuyo origen referencia a partir de la clásica estructura policial - de tal manera que “la serie negra significa la muerte de la novela policiaca propiamente dicha. [...] hay muchos libros que se conforman con cambiar el registro del detective (haciéndolo bebedor, erótico o agitado) conservando la misma estructura” (110). La importancia que adquiere la novela negra para el filósofo francés radica en el rompimiento de varios arquetipos o escuelas

³⁰ El presente esquema tiene como fin complementar el análisis propuesto por Greimas, en cuanto la conformación de los microuniversos que componen una estructura literaria a partir de los modelos actanciales, influenciados por inventarios previos de V. Propp y E. Souriau. Para este caso, se aspira con estos aportes el acercamiento a una propuesta sobre un análisis concreto de la novela escrita por Thompson y que cuenta con varios componentes que lo relacionan con las categorías de la novela negra.

de la verdad, las cuales consisten en determinar una realidad a partir de las intuiciones y los indicios sensibles. Por el contrario, argumenta la validez de estos relatos como “el compartimiento de un mismo destino, el mismo sufrimiento, la misma búsqueda de la verdad” (Deleuze. *La isla*, 110).

Si bien en *La isla desierta y otros textos* se afirma que “el viejo concepto de novela policiaca nos mostraba un detective ingenioso, que consagraba toda su aptitud psicológica a la investigación y al descubrimiento de la verdad” (109), ahora la función consiste en reconocer que los relatos de crímenes dejan de lado esa parte metafísica, gobernada por lo tradicional, para ser un esquema de intuiciones y juegos de azar, pues aquí la actividad policial no tiene nada que ver con una investigación pura o científica de la verdad. Deleuze cree que el ámbito que desempeñan estos relatos plantea a un cuerpo policial - que más allá de su quehacer público – representa una realidad social la cual se ve inmersa en las actividades de lo delictivo y lo violento, obstruyendo así todo camino que conduzca al descubrimiento de una veracidad:

Inocente, el lector acaba asombrándose de la existencia de tantos errores de un lado y de otro. Incluso la policía, cuando es ella misma la que planea un golpe, lo hace con tantas equivocaciones, que más bien parece un desafío. Y es que el elemento de las pesquisas no es nunca la verdad: ni siquiera hay que pensar que la compensación de errores tenga como objeto final el descubrimiento de la verdad. Por el contrario, tiene su propia dimensión. (Deleuze, 111)

La novela negra establece una autosuficiencia en sus procesos de búsqueda de criminales y culpables, los cuales se dejan observar con facilidad pero que no se ajustan a las normas de la justicia, precisamente por los dominios que representan en la sociedad (ya sean gangsters, asesinos o individuos que son liberados a pesar de fraudes fiscales). Es así como el artículo abarca un conjunto de propiedades que se ajustan con exactitud a los planteamientos de Jim

Thompson y que comprenden varias características del género según las reflexiones de uno de los pensadores más importantes del siglo XX.

La huida pretende mostrar la eficacia de un delincuente ante la evasión de la ley, para Gilles Deleuze no existe una superioridad entre las escalas de lo policial y lo delictivo, es decir que en estos relatos “el criminal no es menos extraordinario que el policía. También pertenece a la justicia y a la verdad y a las capacidades inductivas y deductivas. Ello abre la posibilidad de dos series novelescas, una de las cuales tiene como héroe al policía y la otra al criminal” (110); es así como se compromete una labor de lo *detectivesco* como una categoría reflejada en Doc McCoy a partir de un enfoque no necesariamente policial. Es el hombre que por excelencia mueve a los demás según las prioridades que le exijan su rumbo; caracterizado por su elocuencia y amabilidad, el narrador expone los típicos rasgos físicos de una persona que siempre se ha desempeñado en los oficios de la ilegalidad:

Medía un metro ochenta y pesaba unos setenta y siete kilos. Tenía la cara ligeramente alargada, la boca ancha y los labios delgados, ojos grises y grandes. Su pelo grisáceo, color arena, clareaba en la coronilla. En uno de sus hombros, ostentosamente poderosos, lucía dos cicatrices de bala. Al margen de todo esto, no tenía nada que le distinguiera del cualquier otro hombre de cincuenta años. (Thompson, 28).

Carter McCoy es el personaje que quiere a la gente y que naturalmente le gustaba que ellos también lo quisieran, pues según la novela de Thompson, “Doc había nacido con la obligación de ser un individuo endiablado: persuasivo, lleno de personalidad e ingenioso [...] Uno de los individuos más agradables que puede uno encontrarse: este era Doc McCoy.” (121). Son más de doce años los que vive en una prisión, los cuales en vez de ensimismarlo, lo convierten en un ser confiado y seguro de sí mismo; la búsqueda de su destino la comparte de la mano con su

esposa Carol. Su figuración bajo la presencia de lo *femenino* establece un acompañamiento en la complicidad del héroe, pero también en la representación de lo sensible y de la exaltación de sus atributos físicos, con los cuales intenta persuadir a las autoridades judiciales y en general tomándolo como provecho para maniobrar lo deseado. Su empatía con Doc en *La huida* “le había abierto una puerta y ella había entrado adoptando un nuevo mundo y siendo adoptada por él” (22), es así como paso a paso intenta ajustarse a los ideales del amor de su vida, para cobrar seguridad en sí misma y entablar un perfil que le brindara mejores experiencias dejando atrás su voluntarioso trabajo en una librería.

Deleuze intenta reflejar la idea de una novela negra encausada desde la descripción de un héroe, de igual forma, establece que todo su alrededor se acuerda para contribuir en la obtención de sus objetivos; Carol, pues, es la mujer que conecta los planes de Carter con los tiempos y espacios indicados para llevarlos a cabo, de tal manera que desde la novela “en cierto sentido, la mujer se había vuelto más como Doc que el propio Doc, más comprometedoramente cuando quería serlo. Más dura cuando la dureza parecía ser necesaria” (Thompson. *La Huida*, 23).

Detrás de las preocupaciones de McCoy están las de aquella mujer que se entrega con plenitud a los planes criminales de su esposo, con la idea de aprender a tomar riesgos y encausar por primera vez un proyecto, que le fije una mirada diferente a la que desde su infancia le fue atribuida por su familia.

Su confianza está totalmente atribuida a las experiencias de su compañero, formando un actante - en términos de Greimas - que se llena de virtud y de valor para aportar en las necesidades diarias que requerían de su astucia y perspicacia en la novela publicada en 1959:

Doc oyó que dos coches se paraban ante Carol y luego volvían a partir, casi sin haberse detenido. Pronto hubo un tercer coche y se oyó abrir y cerrar la puerta. Doc salió de su escondite. El coche se detuvo ante él con una sacudida; Carol apuntaba con un revolver a las caderas del conductor. Doc subió en la parte de atrás y apuntó a la cabeza del hombre

ordenándole que abandonara el volante. El hombre obedeció, atemorizado, demasiado asustado para poder hablar, con los miembros inmovilizados por el miedo. Con Carol al volante, siguieron su camino. (Thompson, 28).

En *filosofía de la serie negra*, el concepto de lo *violento* se explica como otro de los factores que determinan estos relatos representado en una figura específica como lo es un criminal. Sin bien la transgresión de los valores se justifica alrededor de la sociedad, son esos mismos efectos los que forjan o crean los perfiles de estos personajes, de tal manera que para el filósofo francés “podemos distinguir dos casos: el asesinato profesional, en el cual la policía sabe rápidamente quién es el culpable casi con seguridad y el asesinato sexual, en el cual el culpable puede ser cualquiera” (111). Concluye su aporte con la necesidad de inferir espacios vehementes donde pueden llegar a ser planeados por entes delincuentes o simplemente allegados por la impulsividad o desplazamientos psicológicos de los mismos. Así *La Huida* materializa a Rudy Torrento como aquel sujeto misógino e impulsivo, capaz de traicionar sus propios ideales por cumplir un objetivo— heredado por supuesto del gangsterismo — y que se aprovecha de su alrededor al manipularlo a su acomodo:

Era de dudar si Rudy Torrento había conseguido alguna vez en toda su vida pasar una buena noche durmiendo. La oscuridad le aterrizzaba. Ya desde la infancia, la noche y el sueño que era normal en ella, se había asociado indeleblemente con el terror, con una caída y con una sepultura debajo de una inmersa montaña de carne, con la idea de que le agarraban por el pelo y una mano le dejaba imposibilitado mientras que otra le golpeaba hasta insensibilizarlo. Tenía miedo de dormir e igualmente temía el despertar; desde el amanecer de su memoria, los días también se habían identificado con el terror. (Thompson, 13).

La idea de compartir el dinero robado con Doc McCoy no le atraía lo suficiente para cumplir el acuerdo. De principio a fin, su agresividad lo conduce a los deseos de asesinar a su par; así, sus delirios de ser perseguido le restarían importancia acallando dichas voces en su interior, a lo que

afirma el narrador cuando “Rudy Torrento planeaba matar a Doc, pero se sentía moleestamente llevado por él. Doc pretendía matar a Rudy, pero de ninguna manera le desagradaba Torrento. Solamente que le gustaba menos de lo que le gustaban otras personas” (Thompson. *La Huida*, 27). Era en definitiva una relación entre criminales, es decir, una alianza disimulada por la traición y formada por el engaño. Típico de una novela negra.

Luego del disparo recibido, el comportamiento psicopatológico de Torrento se agudiza. Asesinando a dos policías en medio de la carretera, corre en busca de un recurso hospitalario que le permita recuperarse de la bala recibida en su pecho; con prontitud acude a uno de los veterinarios más reconocidos del condado, tomándolo luego como un rehén que lo mantenga con vida hasta hallar a la pareja McCoy³¹. Sus desplazamientos son regidos por síntomas de agresividad, reprendiendo a sus víctimas constantemente por las mismas ansias de alcanzar a la pareja; su muerte tiene una significación especial, al ser dada por una serie de disparos recibidos nuevamente por Doc a la espalda del mismo:

Con los ojos fijos en ellos, Doc levantó lentamente el pie y, al bajarlo, tropezó con un ladrillo de los que bordeaban un parterre de flores. Cayó cuan ligero era. Al caer, disparó: era todo lo que podía hacer en aquellas condiciones.

Rudy se volvió instantáneamente con el revolver bramando y empujando a la mujer ante sí. Pero las balas pasaron por encima de Doc y las de este chocaron contra el cuerpo de la mujer y luego incrustaron en el de Rudy.

En pocos segundos ambos yacían en el suelo; una de las manos de Rudy mantenía todavía el brazo de la mujer doblado sobre la espalda. (Thompson, 126).

En Deleuze el resultado de lo violento surge como consecuencia de las apariencias sociopolíticas que surgen en medio de investigaciones policiales y actos delictivos, que de alguna manera

³¹ El narrador expone el perfil de la pareja Clinton – Harold y Fran - como los rehenes que toma Torrento para que cuiden de su salud. En principio intenta persuadir al veterinario de recibir una suma considerada de dinero tan pronto recupere las bolsas robadas del banco, sin embargo, con el trayecto hecho por la costa oeste estadounidense el hombre termina quitándose la vida en un hospedaje.

alteran lo inductivo o lo deductivo; esto permite comprender, que la vigencia de la novela negra no está definitivamente acordada para la búsqueda de una elocuencia metódica, sino que se encuentra aislada de la misma, ya que en *Filosofía de la serie negra* “se trata más bien de una asombrosa compensación de errores” (111). Dicho esto, el componente de la *corrupción* finalmente engloba los pareceres de estos relatos, que tienen como fin manifestar la diferentes realidades - que en palabras del filósofo francés - “permite que una sociedad que ha llegado al límite del cinismo oculte lo que quiere ocultar y muestre lo que quiere mostrar, negando la evidencia y proclamando lo inverosímil. (111). Es por esto que en la novela de Thompson, la figura del juez Beynon cuenta con un papel clave a la hora de descifrar la salida de McCoy de la cárcel, pero también por la influencia que pulsaba sobre la demás rama política del condado:

En el tribunal había cuatro miembros, además del presidente Beynon. Ejerciendo sus inusuales privilegios, Doc se aproximó a ellos uno a uno. La mujer de edad mediana, uno de los miembros, estaba encantada con él. Sería fácil comprarla a base de darle conversación. Los otros tres estaban a una proposición económica (Thompson, 45).

El relato de crímenes establece un malestar correspondiente a la impunidad y el agravio general que trae el impulso de la ilegalidad a partir de los mismos cuerpos legislativos. En *La Huida* los constantes escenarios que presiden su quehacer se identifican entre los devenires del dinero que generan extorsiones y disputas entre los personajes, asunto que, a propósito, se convierte en todo el epicentro literario que encierra la fuga de la pareja McCoy y la persecución de Rudy Torrento, los perjuicios de los magistrados del condado y la existencia de la prófuga familia Santis. Para Gilles Deleuze, la novela negra “conduce siempre a la gran unidad del poder de la falsedad: de la relación corrupción – tortura” (112) existiendo una fuerte complicidad por las autoridades públicas que conociendo de dichas circunstancias poco hacen (o nada) para combatir dichas

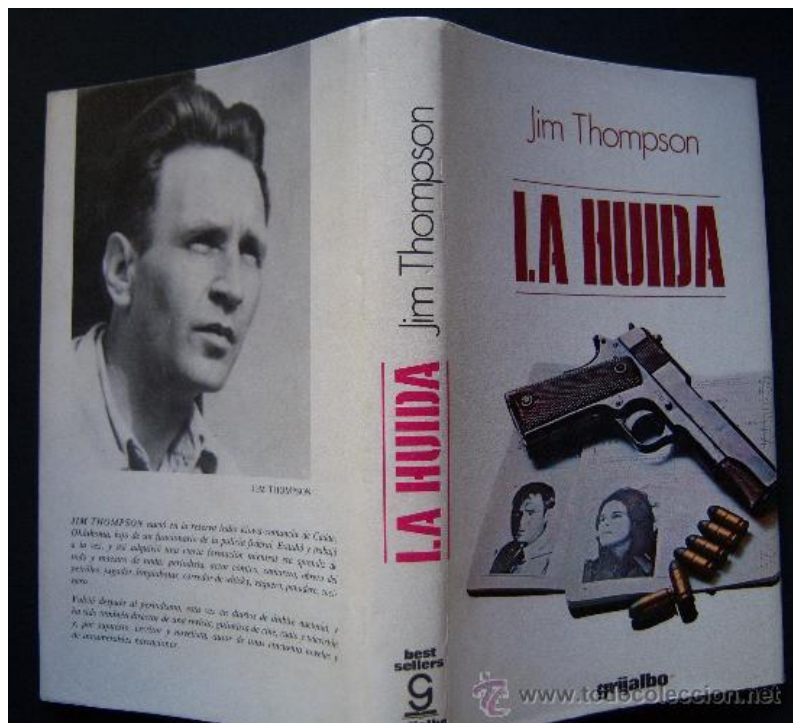
adversidades; una muestra de ello es la presencia de “El rey”, quien gobierna de manera ilícita en uno de los sectores marcados por la frontera con México y que representa el punto de quiebre entre la entrada y salida de las dos naciones. Su majestuosidad pasa de tradición en tradición hasta componer todo un marco referencial dentro de la historia; esto permite inferir que Thompson intenta formular diversas perspectivas, que permiten observar este fenómeno, a partir de experiencias que obligan a los personajes a depender automáticamente de la clandestinidad. El artículo publicado en 2005, concluye con una invitación acerca del reconocimiento de la calidad de un relato de crímenes a partir del concepto de la *parodia*, ya que “la parodia es la categoría que supera lo real y lo imaginario” (113). Existen múltiples propuestas de lectura que dejan de lado la esencia narrativa que caracteriza este tipo de relatos³²; es por esto que Jim Thompson entiende que la validez de una obra no depende exclusivamente de una articulación coherente, sino de la manera como se logra recrear en el lector la figura de la realidad, en otras palabras, la parodia:

Los mejores libros de una serie negra son aquellos en los que lo real encuentra su parodia apropiada, y esta parodia nos muestra a su vez, en la realidad, cosas que nunca habríamos descubierto por nosotros mismos. Los grandes libros paródicos lo son de formas diferentes. [...] Una gran parodia es preciso leer y releer. (Deleuze, 113)

En general, los atributos literarios que esta novela intenta aportar a la estructura del género como tal, radica en la forma de abordar una historia que encierra todo un devenir criminal y, por ende, una serie de desenvolvimientos feroces en cuanto la marginación, violencia, asesinatos y libertinajes, que conducen a diversos caminos que tienen como resultado un cúmulo de

³² A esto, Deleuze cree que no todas las novelas que intentan llevar a cabo el hilo conductor de lo policiaco merecen comprenderse bajo el título del relato criminal, pues hay varias que no cuentan con una autenticidad literaria que les permita encarar el género a un mejor devenir narrativo.

experiencias que en Jim Thompson logran corresponder a su propia concepción sobre los devenires de la novela negra.



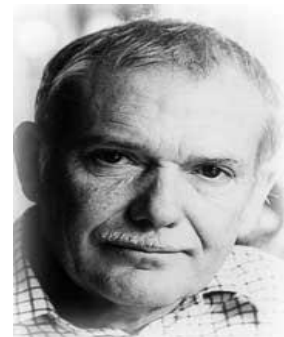
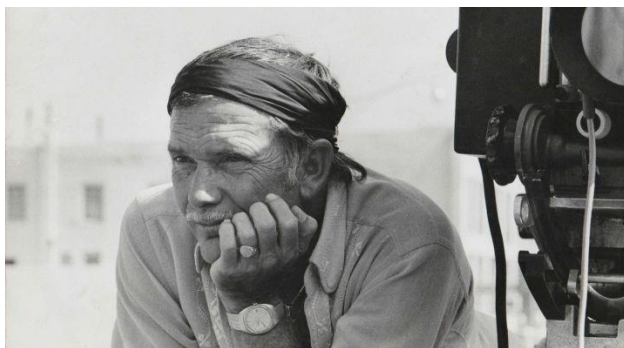
Primera edición de *La huida* (1959). [Imagen tomada del artículo del periódico el País de España. Diciembre 27 de 2013.]

CAPITULO CINCO: HABLANDO DE SAM PECKINPAH: *THE GETAWAY* DE 1972.

Sólo soy un principiante, aunque tengo la inmensa fortuna de usar una cámara, que es el mejor pincel del mundo (...). De momento sólo soy un estudiante del corazón humano. Estoy aprendiendo porque no tengo respuestas, sólo preguntas que hacer (...). Si dejas de aprender estás muerto.

Sam Peckinpah, 1972.

Su nombre completo es David Samuel Peckinpah (1925- 1984). Nace el 21 de febrero de 1925 en Madera (California) bajo la fervorosa religiosidad de una familia, heredada por los estudios del derecho y su enorme reconocimiento patrimonial en el negocio de la ganadería. De una niñez pasiva pero al tiempo inquieta, el pequeño Sam adopta su gusto por el cine desde que acompaña a su abuelo a las labores del campo, para luego refugiarse en un modesto cuarto, motivado por la idea de contemplar historias venidas desde lo cinematográfico.



Imágenes de Sam Peckinpah. [Fotos tomadas de la biografía de Francisco Javier Urkijo sobre el director estadounidense. Texto del año 1995.]

Mantiene una posición clara a lo largo de su formación como profesional, tomando un camino diferente al de proclamarse como un abogado defensor de las leyes, decidiendo asistir a la segunda guerra mundial - como cuerpo de marina del ejército estadounidense - y regresando cargado de una similitud de ideas, que más adelante, confirman la ambición de dirigir historias primero como guionista y luego como director. Casi del mismo marco generacional de Jim

Thompson, Peckinpah no se identifica claramente con los valores proyectados por la sociedad, sintiéndose muy poco identificado con su devenir; esto permite comprender la formación de un hombre inconforme tanto en su parecer colectivo y en el individual. El regreso de la contienda mundial lo catapulta a matricularse en la Universidad del Sur de California, consiguiendo el diploma en Arte dramático. Para Francisco Javier Urkijo en el texto biográfico *Sam Peckinpah* hace alusión a las diversas complejidades que el mundo del cine le capotea al joven, hasta llegarlo a identificar como un hombre apasionado por lo que hace:

Conversador informal, alegre y estentóreo, de incontenida afición a la bebida y a los placeres, exultante de vitalidad derrochan ímpetu y transgresor impenitente de las “buenas costumbres” Peckinpah, cuyos personales remedios contra la gripe incluyen invariablemente grandes cantidades de whisky y de ginebra, admira a varios directores tan malditos y desplazados como él a pesar de su extensa cultura. (Urkijo, 62)

Resulta muy particular la figura de un hombre que permanece rezagado de los lazos creyentes, que como lo cita el mismo Urkijo, Peckinpah, “crecía entre conversaciones sobre la ley, la justicia y la verdad” (76), pues su adolescencia se dedica específicamente a la exploración de las fuentes marginales de la sociedad - para así más adelante - representarlo desde la focalización de sus cámaras³³. Para 1949 inicia sus primeros trabajos en la televisión como ayudante hasta consolidarse como actor; será una etapa en la que como consecuencia de su trabajo, aprende sobre arreglos de guiones y tratamientos de directrices en cortometrajes y series cortas. Las experiencias vividas contra la legión japonesa durante la segunda guerra mundial, le permite adjuntar una visión del mundo que más tarde lo caracterizará como un individuo extrovertido y

³³ Otros trabajos que ejerce el Californiano según Urkijo son “de barrendero, tramoyista, encargado del vestuario, regidor y foquista. Muchos de sus esfuerzos fueron valorados por otros, pero que él mismo los llegó a calificar como detestables” (64).

temperamental a la hora de hablar temas que involucran su quehacer personal; por lo general, su aceptación en los ámbitos cinematográficos - en un principio - resultan ser complejos por la misma caracterización y exaltación de la violencia como un factor primordial en los papeles de sus personajes.

En *Sam Peckinpah*, Javier Urkijo resalta el esfuerzo que el director Californiano hace, luego de vivir oportunidades fallidas y fracasos en su devenir fílmico, puesto que “las intenciones de Sam Peckinpah se iban fortaleciendo. Su sentido crítico se volvió más sensible y profundo. Su rebeldía se extremó hasta los límites a los que, con toda probabilidad no hubiera llegado. (82). En definitiva, la vida de este cineasta es un cúmulo de experiencias que se rigen, tanto por su poco reconocimiento, como por algunos momentos donde su propuesta de cine enlaza una realidad que para muchos resulta ser polémica y transgredida. Peckinpah muere de un paro cardíaco el 28 de diciembre de 1984.

5.1 La visión de Sam Peckinpah. Su huella en el cine:

La obra cinematográfica de Sam Peckinpah cuenta con una connotación social y política bastante complicada por ese entonces; esto quiere decir, que sus aportaciones fílmicas dependieron - en su mayoría – de diversos escenarios en los que la revuelta y los movimientos ideológicos sacudieron con mayor intensidad a los Estados Unidos, pese, a que durante su vida, ya contaba con previas experiencias que constantemente lo llevaban a enfrentarse con productores, estudiosos y distribuidores de cine³⁴. Su mundo como director lo tenía fijado en

³⁴ Francisco Urkijo hace alusión a los contextos cinematográficos de mayor envergadura en Europa, al tiempo con los hechos que alteraban el territorio norteamericano, desde “ las nuevas propuestas estilísticas e ideológicas que vienen dadas por fenómenos como la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* británico, el lento auge económico (que alcanzará la primera mitad de los años 60) del cine italiano, incluyendo el descubrimiento del *Spaguetti Western* y la normalización administrativa del cine alemán” (08).

paralelo con un fuerte temperamento que lo llevaba a expresar diversas imágenes contrarias a cierta pasividad semiótica. Es un asunto que para Urkijo en su texto publicado en 1995, comprende una gran dificultad para adentrarse en la identificación de un estilo pleno y estilístico de lo que el concepto del cine por ese entonces intentaba transmitir a sus aficionados:

Resulta muy conveniente tener en cuenta los sucesos históricos más significativos que tienen lugar en aquellos años. La liberación relativa en materia política y social de la era Kennedy con el debate sobre los derechos humanos y la integración de los negros en primer término a la vida norteamericana. El estallido de la guerra de Vietnam. La caída definitiva de los códigos de censura y el derrumbamiento de los tabúes sociales en materia sexual, con la liberación de la mujer como estigma más significativo todavía en estado embrionario. El auge de la objeción de conciencia y de los movimientos pacifistas coincidentes con los fenómenos hippie y rock. Las protestas estudiantiles. El existencialismo como filosofía dominante. La revuelta de mayo del 68 en Francia, con su enorme repercusión internacional. La llegada del hombre a la luna y el derrumbamiento del frente asiático. El estallido tecnológico doméstico. Y, ya a principios de los 70' el debate sobre la legalización de las drogas, la crisis de Oriente Medio después de la guerra de los 6 días que propicia el estallido del "Yon - Kippur" con la subida de los crudos y el escándalo Watergate. (Urkijo, 09)

Correspondían sucesos y días en los que Peckinpah no desviaba su mirada de dichos contextos vivenciales y que tuvo que afrontar en plenitud de su carrera profesional. Las nuevas tendencias musicales y los cambios de una identidad social americana intentan fijar en el director Californiano, la perspectiva de unos personajes que no cuentan con un sentido propio de autosuperación, sino que representan para sí, vidas llenas de desesperación y confusión - no existe la calma en su existencia - desplazando sus quehaceres de un mundo normal. Contar con dichas cargas emocionales que luego promueven una afluencia de mayores elementos cinematográficos, es lo que para Jacques Ranciere alude un verdadero devenir del cine. En *Las distancias del cine* comprende que los fenómenos de las imágenes en conjunción con los

movimientos de un filme no son las suficientes propiedades por las que este medio busca transmitir un ideario metafísico, puesto que “el cine es, en efecto, una multitud de cosas. Es el lugar material donde uno va a divertirse con el espectáculo de sombras, sin prejuicio de que estas nos afecten con una expresión más secreta de lo que puede expresar la palabra *diversión*” (13). Dicha distracción es lo que conforma un verdadero arte a partir de la secuencialización de un régimen estético que permite adentrarse en las sensaciones, tanto de quien lo planea como de quienes lo contemplan; lo anterior, se encuentra relacionado con un menester fílmico de Peckinpah bajo diversos ámbitos (donde lo conforme buscaba ser inconforme) encaminados hacia una degradación violenta de la realidad, sin encubrir ninguna graduación que permitiera mediar entre lo sutil y lo tosco.



Imágenes de carteles comerciales de algunas cintas dirigidas por Peckinpah: *Mayor Dundee* (1965), *Grupos Salvaje* (1969) y *La huida* (1972). [Imágenes tomadas del texto de Francisco Javier Urkijo, 1995]

Es así como Francisco Javier Urkijo intenta fijar unos méritos profesionales, ilustrados a partir de los pareceres de un hombre que retomó el estilo del *Western* desentrañando exigencias de tipo ficcional en la construcción de sus escenarios:

1. Nuevo tratamiento formal de argumentos genéricos para reflejar repertorios temáticos sistemáticamente olvidados para la industria.
2. Remodelación del Oeste en el cine. [...] ofrece un retrato de la época y la vida en el oeste mucho más apoyado en el conocimiento directo y personal que su infancia le ofreció (en un poblado minero californiano) [...]
5. Un dominio pleno de la dirección de actores y actrices (una característica muy poco aplaudida en su caso).
6. La exigencia significativa del texto (y del discurso) llevada hasta el extremo, sin prestar atención a los gustos dominantes del público o de los productores, lo que le ha abocado en más de una ocasión al cine independiente y marginal. (Urkijo, 12)

Sam Peckinpah expresa su descontento con la realidad que le toca vivir, como resultado de un pasado que no supo comprender a plenitud y – que en consecuencia – rompieron eficazmente con su espíritu alentador de cualquier persona que sueña con estabilizar una calidad de vida, más o menos perceptible al progreso y al bienestar de su devenir personal y profesional. La obra Peckinpahiana en relación con las percepciones de Ranciere en *Las distancias del cine* establece una relación ideal, que en suma, comprende la explicación de diversos mundos culturales expuestos a partir de la visión del director, ya que el cine “es asimismo un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y donde esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que imagina” (13). Lo cinematográfico en Ranciere, establece la posición de nuevos criterios que se identifican bajo circunstancias que exigen un nuevo reparto y por ende la presencia de un nuevo régimen capaz de acaparar nuevas purezas en su contenido comercial.³⁵

³⁵ A esto, Ranciere sitúa la importancia del reconocimiento funcional de lo cinematográfico mucho más allá de sus planos y procedimientos, ya que “el cine es un arte en la medida en que es un mundo, y que los planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección deben ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra que dan consistencia al cine como un mundo compartido mucho más allá de la realidad material de sus proyecciones. (14).

Los grandes estallidos industriales y el auge del consumismo en el país norteamericano reflejarían un compromiso por parte del director, para expresar sus puntos de vista, que lo conducen hacia una irreparable resignación exaltando los índices de criminalidad, asaltos, depresiones y el inusual pesimismo de una sociedad que cada vez más se iba atropellando frente a circunstancias que irrumpían con su calma:

Peckinpah, materialista, amargado, descontento y revolucionario, parte del inconformismo y busca en el pasado los primeros estadios de la injusticia, la desaparición de la inocencia (sus niños son testigos complacidos de la violencia que estalla a su alrededor) y el falso puritanismo: la desesperación de sus conclusiones es consecuencia directa de sus puntos de vista crítico hacia la existencia humana. (Urkijo, 15)

Sin duda Peckinpah fue un estudioso del cine de su época; comprende que la verdadera escuela del movimiento y la imagen se halla en la escenificación de personajes observadores, que por medio de sus quehaceres brindaran una sensibilización capaz de acercar las reflexiones al espectador, y por ende, se figuraran en un solo paso las debilidades humanas. Se trata de un cineasta que no cuenta con un filtro discursivo para focalizar los devenires de sus historias, sino que promueve una desestabilización de fenómenos que por lo general atentan contra varios toques formales del cine que para muchos críticos no les eran de su total aprobación.³⁶

Jacques Ranciere sostiene que las fronteras del cine se mantienen vigentes gracias a una posición de *amateur*, la cual define como aquella forma por la cual un individuo se inventa nuevas formas de delimitación de una estética, que conduzca una manera autoritaria de enunciar puntos topográficos entre lo cinematográfico y su acontecer; así pues en *Las distancias del cine*, “el

³⁶ Es por esto que para el crítico de cine español, “la importancia de Peckinpah radica en que es el único director de su época que se constituye en continuador del cine americano inmediatamente al anterior, a través de su voluntaria adscripción genérica al western, un género cultivado desde la óptica de la política exterior estadounidense en las décadas 40’ y 50’, y que pierde pujanza y afirmación en los 60’, al menos en arma política.” (16).

amateurismo es también una posición teórica y política, la posición que recusa la autoridad de los especialistas al reexaminar la manera como trazan las fronteras de las experiencias y los saberes” (15); esto será lo que a propósito el cineasta Californiano entabló desde su punto de vista, asignando particularidades como los arquetipos femeninos en los que figuraban como personajes independientes y alejados de los roles tradicionales, sin perder la sensatez para entender mucho mejor la vida que los hombres, cuyos impulsos eran mucho más impensados y sobrepasados por sus obsesiones interiores.

Para Ranciere, las distancias entre la realidad y la ficción en el cine se determinan por la capacidad de cómo aquellos que se desempeñan en el género, brindan un marco referido a la percepción de sus realidades en relación con la interioridad metafísica que transmite un medio tan recurrente y sensible como éste, dejando en claro, que solamente se logra asumiendo una posición de *amateur*:

La política del amateur afirma que el cine pertenece a todos aquellos que, de un modo u otro, han viajado al interior del sistema de distancias organizadas por su nombre, y que cada cual puede autorizarse a trazar, entre tal o cual punto de esa topografía, un itinerario singular que agrega al cine como mundo y a su reconocimiento. (Ranciere, 15)

Así pues, la obra peckinpahiana consiste en un trabajo dedicado a la minuciosidad en la construcción de componentes personales en medio de los escenarios violentos y de inconsistencias que desequilibran sus pareceres a lo largo de sus historias, volviéndolas mucho más confusas pero también descriptivas; sus temas por lo particular se trasladan en apreciaciones que ha tenido y vivido a lo largo de sus aciertos y frustraciones: fruto de todo un compendio ideológico en el que lo principal ha sido establecer un estilo propio, derivado de sus experiencias en el mundo de la televisión, de sus guiones y del poder para emitir ideas detrás de una cámara, que poco a poco fueron dándole forma a un parecer que lo iba transformando en un vehículo

para su reconocimiento dentro la empresa cinematográfica, a pesar de sus aciertos, polémicas y contradicciones.

5.2 Figuras arquetípicas del crimen en *The Getaway*: comentarios y aportes³⁷:



Imágenes del rodaje de la película basada en la novela de *Jim Thompson* en 1959: Algunos de sus protagonistas son: Steve McQueen (Carter Doc McCoy) Ali McGraw (Carol McCoy) y Al Lettieri (Rudy Butler). [Imágenes tomadas del texto de Francisco Javier Urkijo, 1995]

Para 1972, Sam Peckinpah lleva al cine una de las novelas más recatadas de Jim Thompson, donde al parecer no vaticinaba un éxito cercano en cuanto la aceptación de los espectadores para acoger una de las tantas historias originadas en el oeste texano. De la mano del protagonismo de Steve McQueen y de su esposa Ali McGraw, el proyecto de personificar a la pareja McCoy se hizo realidad al plantear un escenario muy similar al de la novela publicada en 1959.

La historia se orienta en un matrimonio que - después de tanto tiempo - vuelve a unirse por intersección de la esposa, quien intercede por la liberación de su cónyuge. Luego del perdón

³⁷ **DIRECTOR:** Sam Peckinpah. **PRODUCTORES:** David Foster y Mitchell Brower. **PRODUCCIÓN:** Solar/ First Artist. Forster-Brower Production para National General Pictures. **FOTOGRAFÍA:** Lucien Ballard en Tood-Ao, basado en la novela de *Jim Thompson*. **DIRECTOR DE DIÁLOGOS:** Joe Gould. **MUSICA:** Quincy Jones. **INTÉRPRETES:** Steve McQueen (Carter Doc McCoy) Ali McGraw (Carol McCoy), Al Lettieri (Rudy Butler), Ben Johnson (Jack Beynon), Sally Struthers (Fran Clinton). 1972, 120 min.

recibido por parte de la justicia, Doc McCoy acepta el trato de robar un banco sin saber que sus jefes eran los dueños de este y que más adelante representaría una de las amenazas más difíciles de superar mientras se llega a *El paso* (frontera México-estadounidense). Al mismo tiempo conoce a Rudy Butler (Al Lettieri), quien en medio de la avaricia y su mal actuar, planea asesinar a la pareja después de llevar a cabo dicho plan.

Peckinpah intenta ejercer una serie de congelamientos en lugares y movimientos donde inicia el relato: astutamente refleja la desesperación del personaje principal a partir de escenas como su hastío en la prisión, el agobio de no soportar una partida de ajedrez o el diseño de una pequeña estructura de madera. Luego, juega con las ensoñaciones del protagonista acerca de los deseos de bañarse en el estanque de un parque junto a su esposa, representando un lado moral del matrimonio, en cuanto la armonía que produce volver a experimentar una felicidad que hace mucho tiempo no vivía.

Posteriormente a la escena del atraco, se da apertura a una serie de disputas donde el objeto de discordia serán los más de 400.000 dólares robados que traen una secuencia de acciones encaminadas al recorrido y fuga de varios condados del Oeste, en conjunto, con una cadena de asesinatos que pararán hasta el encuentro de los personajes en el hotel *Laughlin* de *El paso*. Sin duda, Sam Peckinpah otorga una estrategia realista de la historia, pues determina que la visión de mundo de los personajes se deriva procedentes de la desolación, la traición y la codicia; aspectos que a final dejan como sobrevivientes a la pareja McCoy. Los escenarios y la descripción de los hechos ayudan al espectador a fijar con prudencia los efectos que conducen el resultado de un robo planeado bajo las sombras de la corrupción y la violencia.

De su autoría principal se encuentra Carter “Doc” McCoy (Steve McQueen). Un criminal nacido bajo el seno de la delincuencia y condenado a diez años de prisión por el delito de robo a mano

armada; contando con la oportunidad de solicitar su libertad condicional, es devaluado por parte del tribunal del condado, reiterando anualmente su cumplimiento de sentencia total sin ninguna oportunidad de salida. El cineasta lo define como un hombre intelectual en su profesión, acompañado de gran asertividad a la hora de solventar los inconvenientes que le impiden llegar a la frontera con México. Su desesperación en prisión lo obliga a establecer un precio por su libertad - la cual tendrá como resultado – la esquematización de un marco procedimental para efectuar el atraco en el banco principal de Beacon City.

Si bien el cine negro opta por fijar un desprendimiento de su realidad bajo una figura *detectivesca*, la película de 1959 establece un “Doc” que ejerce los plenos oficios de una astucia policial que componen las deducciones, inferencias y asignaciones para identificar el peligro que los azota, paralelamente a la crisis emocional que vive, al intentar retomar su vida matrimonial con Carol, su esposa.



Imágenes de Steve McQueen como Doc McCoy. [Imágenes tomadas del texto de Francisco Javier Urkijo, 1995]

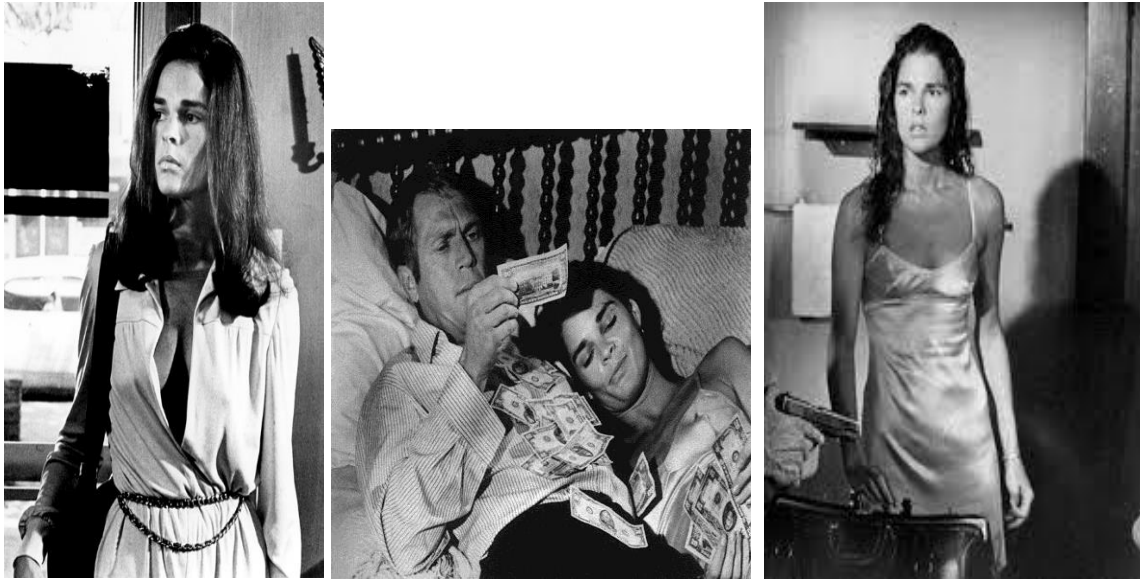
Sam Peckinpah muestra como Carter vive su “propia huida” desde adentro: tras enterarse de la forma como obtiene su libertad, las dudas y certezas que lo invaden por su mujer lo alteran cada

vez que discute con ella, debido a las palabras inconclusas que logra entablar con Jack Beynon (Ben Johnson) previas a su sorpresivo asesinato. Los cuatro años que estuvo en prisión lo transforman en un individuo precavido, pero muy frágil a las frustraciones, lo cual no le permite disfrutar plenamente la recuperación de su vida luego de un periodo largo tras las rejas. La historia refleja un criminal que - contrario a sus socios del robo – es paradójicamente sensible a cada uno de los hechos que vive tanto en la cárcel como en plena libertad. Tiende al recuerdo de sus primeros años de matrimonio y aquellos momentos que se dejan invadir por sus miradas opacas hacia el suelo, mientras carga en su mano derecha una escopeta y el maletín con su botín obtenido.

La vida en Doc McCoy no soporta los desaciertos en su quehacer, pues tiende a ser temperamental a la hora de llevar a cabo sus trabajos, lo cual incita al personaje a dudar constantemente de sus aliados; a diferencia de la novela de Thompson, entre Peckinpah y McQueen construyen un hombre lleno de incertidumbres dejándose llevar por los silencios que intentan acercar a un Carter mucho más aceptado en cuanto la realización de sus trabajos de manera solitaria teniendo en cuenta las complicadas aventuras que vive.

A su lado se encuentra Carol quien es el principal referente de la voz de McCoy en el exterior. Si bien en la historia representa la lealtad a los anhelos de Carter, para el cineasta norteamericano, simboliza la dependencia a una figura masculina que constantemente se ilustra a partir de los enfoques que hace de sus miradas y su accionar general de inicio a fin. Ali McGraw (Carol McCoy) tras su interpretación como la esposa del protagonista intenta reflejar un arquetipo de lo *femenino (Femme Fatale)* a partir de la postulación de su encanto y de toda la sensualidad que indica complacer (u obedecer) las peticiones de su marido preso; con mucho esfuerzo acepta las condiciones de Jack Beynon (Ben Johnson) de ser su amante, hasta

evidenciar el cumplimiento del trato en el que estaba de por medio Doc McCoy. Luego de su liberación, intenta reiterar toda la admiración y cariño por aquel hombre que le enseñó a sobrevivir en las calles y del cual nunca dejó sólo mientras cumplía su sentencia judicial.



Imágenes de Ali MacGraw como Carol McCoy. [Imágenes tomadas del texto de Francisco Javier Urkijo, 1995]

Para Sam Peckinpah, Carol vive los desprecios de su esposo; su amor por Doc es tan fuerte que llega a resistir múltiples golpes y heridas - en los cuales solamente intenta reflejar su nobleza - para llegar hasta las últimas consecuencias de intentar vivir una nueva oportunidad lejos del su pasado. Por momentos sufre la angustia de ser engañada por timadores que se aprovechan de su ingenuidad emocional para sacar provecho del dinero robado; aspecto que siempre se termina resolviendo por la asertividad de Carter para recuperar lo perdido: ella es en suma la parte frágil del protagonista. De otro lado se encuentra Fran Clinton (Sally Struthers) quien resulta ser la esposa de Harold Clinton (Jack Dodson), el veterinario del condado. Siendo una mujer apacible en su quehacer, se vuelve infiel ante los ojos de su marido tras el secuestro propiciado por Rudy Butler, conduciendo paso a paso al experto en salud animal a su suicidio en el hotel *Laughlin*.

No le es difícil cambiar sus ideales hasta convertirse en la amante ideal de su propio secuestrador - de tal manera que para Peckinpah - estas dos mujeres representan dos perspectivas en las que cada una hablan desde un ángulo diferente, aunque sigan estando relacionadas por la belleza que las caracteriza, en conjunto con el acompañamiento hecho a los hombres principales de la historia.

Otro punto importante es la fluidez del discurso de *la violencia* en *The Getaway*. Tal como lo presenta Thompson en la novela de 1959, Peckinpah lo lleva al campo de la imagen y del movimiento por medio de Rudy Butler quien - de principio a fin - se identifica con el accionar del típico criminal que desconoce de toda regla ética y moral para establecer ideales que siempre buscan establecer su poderío desde la agresividad y la potencia de sus disparos a corto y amplio espacio. El cineasta californiano intenta representar la figuración de los golpes y la inestabilidad emocional del personaje desde el momento en el que el mismo Beynon (Ben Johnson) lo presenta con Doc McCoy, hasta el encuentro donde finalmente muere en el hotel de *El paso*. Luego del intento fallido de Carter de asesinarlo, Butler se empeña en sobrevivir exclusivamente para cobrar venganza por lo ocurrido posterior al atraco, reflejando en su mirada el constante odio y severidad pese a sus heridas recibidas en el hombro y brazo izquierdo.

Así mismo se identifica un marco de intimidación a partir de lo psicológico. La experiencia de Butler por más de diez años en el crimen experimentado, le ha permitido cobrar fuerza en cuanto el prototipo de hombre machista y desenfrenado que usa de las mujeres como medios de satisfacción personal y hasta de “carnada” para cuando así lo disponga. Sus palabras tienden a agredir al otro y más cuando alguna circunstancia no le concierne algo productivo para él o le impide llegar a un propósito.



Escenas de Rudy Butler (Al Lettieri) en “The Getaway” (1972) [Imágenes tomadas del texto de Francisco Javier Urkijo, 1995]

La violencia en la película se enlaza con los lugares donde se desempeñan los personajes, pues Peckinpah ilustra los escenarios del Oeste estadounidense donde las persecuciones y las constantes explosiones complementan las disputas entre los criminales y las autoridades policiales de los condados; así mismo las balaceras identificadas por las amenazas de Butler, los ataques de McCoy y los hombres al servicio del hermano de Beynon, confluyen en la descripción de los espacios violentos en los que durante la historia no cesan, sino hasta el paso de la pareja McCoy por la frontera con México. Lo anterior se conjuga de la mano con la visión de la película acerca del componente de *la corrupción*. Tras las aprobaciones de Carter de negociar su libertad por medio de autoridades como Jack Beynon (Ben Johnson), “The Getaway” (1972) hace énfasis en la exploración de uno de los componentes que actúa de manera directa en el devenir de sus escenas, partiendo de un otorgamiento de perdón a la justicia en McCoy, con la condición de volverla a infringir a través del atraco a un banco planeada intelectualmente por los mismos dueños del mismo.

En la cinta, la familia Beynon se conoce por las grandes excentricidades que comprenden las hectáreas de sus propiedades y la adquisición que tienen prácticamente del poder político en la ciudad de Texas; será suficiente para intervenir y manipular a su parecer aquello que corresponde a los lazos entre la ley y sus intereses personales. En el caso de Jack, se identifica un personaje que vive de los negocios turbios, gustando del buen whisky y de la obtención del dinero fácil. Sus intereses en Carol se determinan principalmente por tener de su parte a una de las mujeres más singulares del condado tras sus lazos directos con McCoy; así mismo, intenta mantener el dominio sobre el quehacer de Doc, obligándolo a llevar a cabo sus propias ambiciones sin ningún tipo de restricción.



Imágenes de Ben Johnson (Jack Beynon) y Roy Jenson (Hermano de Beynon) en “The Getaway” (1972) [Fotos tomadas del texto de Francisco Javier Urkijo, 1995]

Sam Peckinpah representa la corrupción como una problemática social que ataca con plenitud a una nación, teniendo como fuente central la inversión clandestina de patrimonios y codicias por parte de funcionarios públicos de mayor envergadura. Su reflexión se encamina en establecer los grandes efectos e influencias con las que se altera – por ejemplo- un sistema penitencial capaz de facultar la libertad de delincuentes y por ende de avalar furtivamente la impunidad

luego de cometido un crimen. Es al mismo tiempo la crítica que el cineasta Californiano intenta expresar acerca del poderío de algunos burócratas, en el momento que Carter le rinde cuentas sobre cómo se llevó a cabo el robo, frente a las verdaderas intenciones de Jack de quedarse con el dinero y con su esposa; al final, es Carol quien rompe el acuerdo y termina asesinando a su amante en su propio rancho. Así, lo corruptible en la película, ilustra las mayores debilidades de los hombres en cuanto los deseos de obtener mayores riquezas cada vez más, o a medida que va adjudicándose con mayores influencias en las ramas estatales; es un asunto que a partir de los relatos criminales se va convirtiendo en una grave denuncia acerca de las crisis de los valores – y que para este caso – en el cine se intenta afirmar.

The Getaway funciona como una ruta cartográfica para comprender las visiones de Peckinpah sobre el devenir de la sociedad, sus ademanes culturales, políticos y económicos. Es una historia basada en la perspectiva de otra posición igual o mayor de compleja como lo es la prosa de Jim Thompson. En definitiva, más que coincidir en una serie de eventos filmicos y escritos, es analizar un paralelo arquetípico donde dos individuos se encuentran ideológicamente en una sociedad colmada de excesos industriales y tecnológicos - los cuales ponen en un segundo plano – el devenir humano y sensible de una sociedad estadounidense en decadencia desde mitad y finales del siglo XX.

CONCLUSIONES

UN DIÁLOGO ENTRE LITERATURA Y CINE

Al hablar de *lo comparable* entre las palabras y las imágenes, se fija un diálogo común sobre dos ámbitos que pueden sufrir diferentes procesos de transición, evitando una simple adaptación de unos sistemas semánticos y pragmáticos. Para tal efecto, se puede establecer una cercanía coherente y legible entre lo literario y lo cinematográfico como dos formas artísticas que pertenecen a un mismo campo de experiencia, logrando entablar una valoración precisa entre una estructura composicional narrativa, las relaciones entre las palabras y la visibilidad de unas imágenes. Es una apuesta que fija nuevas experiencias sobre lo que se desea expresar, teniendo en cuenta que la relevancia de este ejercicio analítico no recae sobre unas posiciones estructurales de oficio - sino más bien - en los complementos que estos dos enfoques puedan enunciar sobre el devenir de una cultura. Así, las posiciones fijadas para este caso entre Jim Thompson (1906-1977) y Sam Peckinpah (1925-1984) entablan un referente cercano acerca del comportamiento y evolución de *Género del crimen*. A ellos los une un marco común, a partir de una señalización que imparte una inconformidad ante la sociedad de su momento y por ende la recurrencia a sus facultades artísticas para expresar dichos sentimientos desde del lenguaje escrito y el de las imágenes.

Por una parte, la obra de Thompson y su singularidad desde Gilles Deleuze advierte una función narrativa que el periodista norteamericano infunde con el oficio de la escritura, estableciendo una particularidad propia del devenir del género negro, ya que para el filósofo francés, dichas visiones son aquellas que permiten ir reconstruyendo una historia y una geografía que se van reinventando sin parar; esto se identifica cuando Thompson acude a las reminiscencias de su infancia y la dureza afrontada en sus devenires, empleando situaciones en las que la mayoría de

sus personajes de la novela negra se enfrentan a sus propios miedos y angustias de no sobrevivir ante la inmoralidad traducida como fuentes primarias de la corrupción y la desigualdad en el Oeste norteamericano. En Deleuze, un escritor puede inventar un pueblo que caracterice un estado familiar, un proceso y su derivación de razas, asunto que precisamente representa otro de los enfoques que el periodista nacido en Oklahoma en 1906, intenta retratar en este tipo de relatos. Así, *La Huida* constituye la síntesis de una historia – que más allá de las persuasiones sociales entre persecuciones y disputas – hace alusión a una ausencia de valores y una crisis moral teniendo como epicentro una de las regiones estadounidenses de mayor influencia, sobre las disputas del poder y la extorsión: el Oeste y la frontera México- estadounidense.

Separado de una figuración detectivesca, Jim Thompson atribuye el devenir de sus personajes a partir de los desenvolvimientos de la frustración llevados de la mano con sus inestabilidades emocionales, que para el caso de la novela publicada en 1959 y llevada a las pantallas en 1972, infiere un leve alejamiento en cuanto el estilo narrativo de los clásicos representantes del género como Hammett y Chandler. El escritor norteamericano traza su propio estilo sobre cómo retratar una novela negra, a partir de un sendero en el que sus escenarios se asemejan con mayor encrudecimiento tanto en el lenguaje como en las secuencias narrativas; asunto que confirma los escenarios de un brillo excéntrico de muchas de las novelas de Thompson, y, por ende, el conjunto de una obra encaminada a un deslumbrante escenario de matices y roles dramáticos, típicos de un relato de crímenes.

En cuanto Jacques Rancière y su posición sobre el devenir de una “escritura del movimiento” justifica todas las sensaciones que en Sam Peckinpah se logran deducir en *The Getaway*, pues ofrece una serie de escenarios en los que más allá de la identificación de una problemática social - en algunos sectores del oeste norteamericano - la focalización de la cámara se enfatiza en

reconocer vivencias humanas que son conducidas a partir de circunstancias sociales y políticas que reflejan un campo real en el apartado mundo de los sheriff y sus condados; asunto que relacionándolo con sus apreciaciones, el cine y sus enfoques, cuentan con discursivos que muestran las angustias y los melodramas puestos al margen de una pantalla frente a un espectador.

Las experiencias del cineasta norteamericano como actor y guionista se relacionan con la apropiación de su propia voz desde las cámaras, a medida que se van cruzando las acciones de los personajes con múltiples situaciones que involucran los sentimentalismos y sus choques de emociones: se reconocen así mismos a partir de los recuerdos y las sensaciones de haber logrado cumplir objetivos, así como soportar las frustraciones ante sus decaimientos. Es así como la percepción de Doc McCoy (Steve McQueen) ejemplifica gran parte de la cinta producida en 1972, representando el centro de atención de la historia para efectuar el robo y luego ir en búsqueda de una nueva vida, huyendo de quienes le buscan para su asesinato. Peckinpah se preocupa por sostener los recursos humanos y materiales que este personaje necesita para cumplir su objetivo, captando la atención del espectador, que mantiene la expectativa de saber (hasta el final) si finalmente la pareja McCoy logra cruzar la frontera con México. Ranciere agrega que el cine es un conjunto de secuencias que enlazan un contenido racional y estético del cual depende todo un conjunto de prácticas metafísicas consideradas como *Fábulas*; para Peckinpah, estas prácticas más allá de verse influenciadas - en este caso - en la novela de Thompson, intenta diferenciar algunas situaciones que le permiten enfatizar mayores acercamientos a una realidad detectada por el progreso industrial y la agitación ideológica en los Estados Unidos.

Asume la posición del *amateurismo*, que para Ranciere se necesita a la hora de ejercer un desempeño cinematográfico en cuanto la exploración de un estilo, que le permita adjudicar un discurso del cual se logre sacar provecho, teniendo en cuenta las realidades que conforman sus vivencias; esto es, la ejercitación del aprovechamiento estético y narrativo el cual se evidencia en la cinta de 1972 a partir de las constantes representaciones de los contextos que rodean a los protagonistas, las movilizaciones y los efectos de la violencia que son generados a partir de las constantes restricciones a la ley. Queda claro que la figura de Sam Peckinpah describe - en las órbitas del cine - un estilo descriptivo y focalizador de acontecimientos reales que golpean o benefician a sus personajes, teniendo en cuenta las circunstancias que los rodean; asunto que para Jacques Ranciere, ejerce una premisa positiva en cuanto la validez de conocer un cine mucho más trascendental por encima de la enunciación de una simple historia, sus recursos narrativos y la problemática que pueda transmitir. Este caso permite vislumbrar, que la literatura comparada mantiene un eje topográfico acerca de un devenir particular analizado desde diversos agentes focalizadores. Su reflexión encamina una posición específica sobre aquellas necesidades discursivas que – para este caso, desde lo literario y lo cinematográfico - se requiere desplegar para identificar un fin común; de ahí que sus virtudes nacen de las motivaciones que se tienen para entablar diálogos y cercanías entre lo formal, lo estético y semántico. El ejercicio de lo comparado en los estudios de la literatura y la cultura, fortalecen un apoyo necesario para enlazar caminos investigativos que fomenten la exploración de categorías y sensaciones de agentes que expresan un conocimiento, el cual puede ser llevado - mediante una práctica paralela - a otras propuestas iguales o semejantes a las intenciones de una percepción académica y cultural; es un ejercicio que abre nuevas puertas a otros caminos que intentan promover sensibilizaciones entre lo que establece un texto literario en contraste con las diversas manifestaciones artísticas que lo rodean. Los contenidos en conjunto con sus motivaciones, emiten diferentes mensajes de los

cuales existe la posibilidad de mantener una plena libertad para relacionarlos con el alrededor de un devenir político y social, del cual autores como Eduardo Coutinho y Massimo Fusillo permiten transmitir un orden cultural ya establecido, pues que hoy en día se hace indispensable partir de nuevas experiencias que contengan espacios alternativos, como lo podría ser el campo de las letras con las imágenes en movimiento.

Los acercamientos de la literatura con el cine se pueden registrar como un complemento, del cual no depende exclusivamente la emisión exacta de un mensaje o de una mera adaptación de un recorrido de secuencias. Por el contrario, la funcionalidad de estas dos manifestaciones artísticas intenta volcarse, hacia una ruta cartográfica, la cual orienta un enriquecimiento crítico más allá de unos pormenores arquitectónicos de tiempos y espacios en una historia. Así, lo atributos de lo que pensadores como Gilles Deleuze (1925-1995) y Jacques Ranciere (1940) postulan acerca del reconocimiento de una visión cultural, consiste en intentar buscar la esencia de estos campos, en los que tienen como fin, recrear de manera activa miradas y pasiones - que en vez de duplicar una información - lo que hacen es multiplicar nuevos enfoques de aprendizaje a partir de posicionamientos estructurales entre lo que se escribe con lo que se percibe mediante los sonidos y el movimiento; razones suficientes para determinar que la relación cine-literatura va mucho más allá de un simple hecho de adaptar elementos constitutivos de creación: desempeña todo un arte que suplementa el quehacer de una obra, un momento histórico o hasta una misma realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1984.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: Siglo veintiuno editores, S.A, 1996.

Bejarano, Alberto. *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Imprenta Patriótica, 2018.

Borges, Jorge Luis. *Introducción a la literatura norteamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Carter, Sam. *El cine negro*. Barcelona: Editorial Ferma. 1963.

Coma, Javier. *La novela negra. Un enfoque sociológico y crítico de un fenómeno literario de un enorme alcance popular*. Barcelona: Edita editores, 2001.

Coutinho, Eduardo. *Literatura Comparada en América Latina, ensayos*. Colombia. Universidad del Valle: programa editorial, 2003.

Chandler, Raymond. *Apuntes sobre la novela policial. Cartas y escritos inéditos*. Buenos Aires: Editorial de la flor, 1976. Pág. 69-77.

---. *Adiós Muñeca*. Madrid: Editorial Debate, 1992.

Deleuze, Gilles. *La imagen – tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

---. *Clínica y crítica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

---. *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2005.

De Quincey, Thomás. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943.

De Rosso, Ezequiel. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá grupo editorial, 2011.

Forero Quintero, Gustavo. *Trece formas de entender la novela negra*. Medellín: Editorial Planeta, 2012.

Fusillo, Massimo. *La estética de la literatura*. Madrid: Editorial A. Machado Libros S. A, 2012.

Giardinelli, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual S.A, 2013.

Greimas, Algirdas. *Semántica estructural, investigación metodológica*. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1971

Hammett, Dashiell. *Cosecha Roja*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

---. *El Halcón Maltés*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Heredero Carlos, Santamarina Antonio. *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1996.

Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza editorial, 1967.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós S.A, 1985.

- Kazin, Alfred. *En tierra nativa. Interpretación de medio siglo de literatura norteamericana*. México: Fondo de Cultura económica, 1942.
- Link, Daniel. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. Jaimés*. Buenos Aires: La marca editora, 2003.
- Polito, Robert. *Arte Salvaje. Una biografía de Jim Thompson*. Madrid: Es Pop ediciones, 1995.
- Rainov, Bogomil. *La novela negra*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978.
- Ranciere, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Ediciones Paidós S.A, 2005.
- . *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- . *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 2012.
- Sallis, James. *Vidas difíciles. Jim Thompson, David Goodis, Chester Himes*. Barcelona: Editorial Poliedro, 2000.
- Simmons, Garner. *Sam Peckinpah, vida salvaje*. Madrid: T y B Editores, 2011.
- Santamarina Antonio. *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial S.A, 1998.
- Urkijo, Francisco Javier. *Sam Peckinpah*. Madrid: Editorial Cátedra, 1995.
- Vargas Campuzano, Luis Gabriel. *El Género Negro y sus Mutaciones*. Bogotá: Universidad Javeriana, facultad de ciencias sociales, 2012.
- Vázquez de Praga, Salvador. *De la novela policiaca a la novela negra. Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Plaza y Janes editores S.A, 1986.

Yoel, Gerardo. *Pensar en el cine uno. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2004.

FILMOGRAFÍA EXPUESTA

El Halcón Maltés. Dir. John Huston. Act. Humphrey Bogard, Mary Astor, Sidney Greenstreet, Gladys George y Peter Lorre. Ed. John Huston y Robert Haas. Warner Bros. (Hal B. Wallis), 1940. Fílmico.

La Huida. Dir. Sam Peckinpah. Act. Steve McQueen, Ali McGraw, Al Lettieri, Ben Johnson y Sally Struthers. Ed. Solar/ First Artist. Forster-Brower Production. National General Pictures. 1972. Fílmico.