



Los relatos de  
**Cornell Woolrich**  
y la función social  
del *simple arte de angustiar*

Efrén Giraldo

**Anatomía del mal gusto o de cómo la conciencia histórica puede conseguirse hurgando en la basura**

Para el cazador de curiosidades bibliográficas, uno de los más grandes placeres lo constituye el encuentro con esas ediciones de época que, por intervención del azar, se hallan a veces en saldos y ventas callejeras de libros a los que creeríamos incapaces de contener materiales aceptables. El lector pensará que estas rarezas bibliográficas corresponden exclusivamente a impresiones de lujo de los grandes clásicos o a extrañas primeras ediciones de libros afamados que luego adquieren altas cotizaciones en las tiendas de antigüedades, de donde luego las sacan extravagantes o aficionados que las codician para la cabecera de su chimenea o para hacer juego con alguna alfombra persa. Ésta corresponde tal vez a la visión superficial que podría tenerse del encanto que supone encontrar por accidente restos de la actividad editorial de otros tiempos, tesoros de una arqueología emocional que acaban por mudar su valor histórico en uno sentimental y social.

Sin embargo, existe un placer marginal en el hallazgo, no de textos clásicos o primeras ediciones, sino en el encuentro casi siempre fortuito con esas obras maestras del mal gusto editorial que, a mediados del siglo XX, tuvieron por función la lucrativa actividad de introducir en lengua española folletines amorosos, aventuras, relatos policiales, historias de ciencia ficción y un abundante conjunto de géneros populares que se habían convertido en sucedáneo del aburrimiento en el mundo anglosajón, a la vez que en una máquina eficiente de hacer dinero. Como se sabe, estas publicaciones masivas, una vez hechas a costos risibles, son ahora, en muchas partes del mundo, codiciadas piezas de colección a las que circunda un alto valor social y económico. Así, por ejemplo, existen en Estados Unidos, el lugar donde más abundaron, asociaciones que se dedican a coleccionar ejemplares raros de *pulp magazines*,<sup>1</sup> a realizar encuentros, simposios y, aun, a reeditar algunas series que ocuparon el tiempo libre de miles y miles de lectores, poco antes de los placeres televisivos y cinematográficos a escala planetaria que constituyen, en nuestros días, una forma semejante de cultura hegemónica. Las subastas nos informan sobre la misma manera en que imágenes y artefactos banales se pueden convertir en verdaderos fetiches culturales, amuletos que garantizan a su dueño el poseer un pedazo de la historia.

Queda pendiente, en la sociología del arte y la literatura, la tarea de dirigir una mirada atenta a esta relación entre la expectativa estética del lector, la actividad de los escritores y los mecanismos desarrollados por la industria editorial, para detectar las estrategias de persuasión que garantizan al arte de escritores e ilustradores por encargo un público amplio y demandante.

Si observamos alguna de estas carátulas, lo que sorprende es la cooperación del texto con la presentación visual de la edición. Una de esas imágenes, por ejemplo, nos muestra en primer plano, en un pobre estilo de litografía desvaída (conseguido con base en limitaciones técnicas y no con procedimientos plásticos), a una anciana postrada en una silla de ruedas que evade con ojos lívidos y aire ausente la mirada del espectador. Detrás de ella, en una penumbra pobremente conseguida por el aquietamiento de las tintas, aparece una guapa mujer con guantes

negros y falda estilo años cuarenta que sostiene una máscara antigás, mientras dirige su mirada con malicia hacia la anciana y, a la vez, esboza un ademán jactancioso junto a una especie de cómoda en la que, de seguro, pretende ocultar el artefacto.

Abajo, junto al sello de la editorial (un escorpión encabritado, como dispuesto a dar su último y letal ataque), leemos una especie de lema que reza de manera truculenta: “Anciana, parálitica hasta la mudez... y no puede salvar a su hijo...”. Arriba, se advierte un título tan prometedor como la frase misma (*Ojos que acusan*), además del nombre del autor: William Irish.

La lectura del cuento que da título al libro nos revela después que el tal William Irish se entregó a la tarea de contar la venganza de una anciana parálitica que sólo podía mover los ojos para comunicarse y había presenciado con impotencia cómo su nuera había asesinado a su único hijo para casarse con otro hombre. La anciana, desde cuya angustiante perspectiva se narraba la historia, asistía impotente a los pormenores del plan y a la consumación del crimen. Además del desarrollo del escalofriante argumento, el escritor se daba a la no menos sorprendente tarea de mostrar cómo, literalmente, la anciana lograba vengar la muerte de su hijo haciendo que los asesinos fueran a la cárcel sólo a través del movimiento de sus ojos! Los otros relatos confirmaban la sensación de estar frente a un autor que se trazaba los más desafiantes problemas técnicos y buscaba envolver al lector en una suerte de intriga novelesca en la que la angustia se convertía en la principal animadora de la dinámica novelesca, una suerte de recurso *kitsch* que en ese relato encubría una escritura de innegables virtudes literarias.

#### Estados Unidos y las trampas de la democratización de la cultura

En los años treinta Norteamérica vivió un debate de amplias proporciones, que ocupó por varios años a los críticos, historiadores, filósofos, sociólogos y pensadores más influyentes de la época y que, en la actualidad, cuando tanta agua ha corrido sobre la legitimidad que para los estudios sociales, estéticos y literarios tienen los productos de la cultura popular, aún está lejos de superarse. Tal debate, en el que participaron figuras como Theodor Adorno, Max Horkheimer,

Herbert Marcuse, Clement Greenberg y Dwight Macdonald, se ocupaba de considerar hasta qué punto el arsenal teórico de los estudios sobre el arte y la literatura debía mirar hacia los productos casi siempre banales de la cultura de masas divulgada por los periódicos, las revistas, la radio, la naciente industria cinematográfica y el galopante monstruo de cien cabezas de la publicidad. Era tarea de los pensadores examinar cómo la democratización de la cultura, la alfabetización masiva y las grandes concentraciones urbanas, que ponían la información cultural al alcance de todos, también fomentaron el interés por el *kitsch* y contribuyeron al deterioro del gusto y de los cánones internos de la expresión artística.

Algunas de estas posiciones fueron radicales en declarar su alarma ante lo que entendían como una crisis de los valores de la cultura y en su censura a políticas y procesos sociales que alimentaban la oferta y la demanda de productos fáciles y atractivos, que se valían de las más bajas artimañas de distorsión del arte para atrapar al consumidor. Pero, de igual manera, otras se limitaron a aceptar con estoicismo el pretendido deterioro de los cánones de la alta cultura y a exponer las características de estas nuevas formas del gusto público que acabarían por configurar la imagen mediática que hoy nos hacemos de esos años en los que se decidió la separación de los caminos del arte *serio* y del entretenimiento.

Adorno y Horkheimer insistieron en que los productos de la *industria cultural* (el término, hoy de uso corriente, fue de su invención) alimentaban el sistema y contribuían de cierto modo al mantenimiento de estereotipos que anulaban la capacidad crítica del espectador. Macdonald, por su parte, señalaba cómo el gusto se había compartimentado internamente hasta hacer posible una distinción entre lo que él mismo llamaba *alta cultura* (*highcult*), *baja cultura* (*masscult*) y *cultura media* o *cultura popular de masas* (*midcult*), cada una con su propia escala de valores y modelos de espectador. Algunos señalaban que los productos *kitsch* lograban a veces traspasar las fronteras del mal gusto y colarse en la alta cultura, la cual acababa por reconocer algunos de los méritos de lo popular por medio de una especie de inversión o ampliación de la escala de valores.

Una de las posiciones más originales de la época se debe a Clement Greenberg, el crítico

y teórico del arte conocido por ser el gurú del expresionismo abstracto en Estados Unidos, por apadrinar el meteórico ascenso del pintor Jackson Pollock y por convertirse, en las décadas del cuarenta y cincuenta, en el árbitro supremo del gusto del arte moderno. En un ensayo de 1939 llamado “Vanguardia y kitsch”, Greenberg expuso la tesis, después ampliamente socorrida,



Woolrich con su madre

de que ante la rápida expansión de los productos culturales *kitsch*, que detenían la evolución interna de la cultura y el progreso de las formas artísticas, los artistas debían producir un arte de experimentación que mantuviera viva y en movimiento la actividad artística, en busca de nuevos caminos y en exploración de nuevas formas que superaran los agotamientos repetitivos. En tal sentido, desde la óptica hasta cierto punto determinista de Greenberg, la pintura y la escultura abstractas cubistas, la música atonal, la poesía pura de Valéry o el monólogo interior de Joyce no eran más que respuestas, en cada una de esas expresiones artísticas, al desgaste de las formas literarias, musicales y plásticas que conquistaron y banalizaron con fines comerciales los medios. Por supuesto, en nuestra época, la posición de Greenberg parece superada por teóricos y críticos de la cultura que, con la disposición de más herramientas y mayor apertura, saben que el arte y la literatura del siglo XX serían impensables sin el aprovechamiento que hicieron artistas y escritores de los recursos para captar la atención del público tan eficazmente desarrollados por la cultura popular de masas.<sup>2</sup>

Sin embargo, el debate posterior a 1940 estuvo lejos de quietarse, y encontró en analistas como Hermann Broch, Gillo Dorfles y especialmente en Umberto Eco caminos que arrojaron una luz nueva, no sólo sobre las características formales y estilísticas de esas producciones culturales destinadas al consumo masivo que tanto preocupaban a los ideólogos del refinamiento cultural, sino también sobre los mecanismos psicológicos que se activan en el consumidor, al enfrentarse con este tipo de productos.

Y, precisamente, analistas como Eco insistieron en que, en el relato destinado al consumo masivo, se produce, por parte del sistema de producción del entretenimiento, una objetivación tal del espectador, se estandarizan de tal manera las competencias medias de lectura, que el escritor de folletines, el director de películas clase B y el ilustrador de revistas pueden elegir estereotipos, tramas y recursos que están prefabricados y permiten transitar cómodos y seguros caminos de éxito. El propio Eco desarrolló mayoritariamente sus ideas sobre el tema en un libro ya clásico de 1968 que exponía en su mismo título, *Apocalípticos e integrados*, toda una tesis. Por un lado, según Eco, estaban las posiciones *apocalípticas*, aquellas que lamentaban fatigosamente el deterioro cultural y se negaban a aplicar el arsenal de las teorías literarias o artísticas a corpus considerados impresentables, sólo merecedores del olvido por parte de la academia, el museo y la historia. Por el otro, estaban aquellas posturas *integradas*, un término bajo el que Eco agrupaba todas las posiciones ideológicas que convenían en que las metodologías de estudio visual, literario y musical se aplicaran a la lectura del sistema masivo de producción simbólica.

En un libro posterior, *El superhombre de masas*, el mismo ensayista y crítico italiano se preguntó por el papel que las estructuras narrativas, convencionalizadas hasta el extremo, y los clichés retóricos vueltos mercancía habían jugado en la configuración de una especie de subcanon para productos masivos de entretenimiento, desde un folletín como *Los misterios de París* de Eugène Sue hasta las novelas populares de James Bond, obras narrativas que fueron sabiamente explotadas en su momento como rentables productos industriales.

### El relato negro, una canonización múltiple

La literatura policial, por supuesto, entró desde hace tiempo en esa categoría de literatura menor, que se tomó después en serio, de la que son testimonio ediciones como la de Irish y presentaciones mediáticas como la que ostentaba su carátula argentina de 1954. Esto se debe, tal vez, a varias razones que podrían llamarse complementarias y que justifican, por igual, la gran vitalidad cultural del género, su flexibilidad técnica y sus amplias posibilidades, que aprovechan tanto los medios como la literatura “seria”. Una primera razón la constituye el modo en que esta forma narrativa, que inventaron Edgar Allan Poe y Wilkie Collins a mediados del siglo XIX, se granjeó el interés de editores y publicistas que vieron en sus marcadas virtudes novelescas y en su fuerte relación con la intriga una máquina de hacer dinero y mantener en vilo la atención de miles de lectores. Otra, menos filisteica, la representa el interés que el crimen ha generado siempre en la cultura judeocristiana occidental, edificada sobre una lucha dialéctica entre crueldad, castigo, culpa, justicia e impunidad. Otras causas estarían en que el relato policial vino a alimentar nuestro incansable deseo de saber qué ocurre a continuación en una historia, mientras supo aprovecharse de la simple seducción que ejerce el ingenio, la intrepidez y la astucia que despliegan criminales y detectives.

Más allá de las extravagancias y la falsa erudición, que fatigan al lector al sostener que en el libro bíblico del *Génesis* y en el *Edipo rey* de Sófocles ya existe literatura policial (dada la existencia de un crimen, un criminal, una víctima, un proceso de investigación y una revelación concluyente), para los estudiosos resulta claro que fueron Poe y Collins (con un antecedente en Nathaniel Hawthorne) quienes dieron a luz una forma de hacer literatura inspirada en circunstancias que después se revelaron como profundamente modernas: la injusticia social, el mundo del hampa, la investigación criminal y la lucha entre el caos y el orden. Como se sabe, tal forma llegó a su apogeo en Francia e Inglaterra a finales del siglo XIX y exploró caminos enteramente nuevos en las primeras décadas del siglo XX, cuando encontró en Estados Unidos, de la mano de la naciente sociedad del entretenimiento masivo, una de sus variantes estilísticas más fecundas y perdurables.

Sin embargo, habría que señalar, además de la activa presencia que le han garantizado los temas antes mencionados, como muchos escritores de relatos policiales se recuerdan en la actualidad, más que por las tramas y situaciones narrativas ideadas, por la invención del que es quizás uno de los arquetipos inolvidables de la literatura y la cultura modernas: el detective privado. Una figura que, con el paso del tiempo, dejó de ser la simple máquina de pensar y de resolver problemas popularizada en Inglaterra, y se erigió en la voz éticamente autorizada para hablar sobre la conciencia moral del hombre de nuestro tiempo, una especie de representante de una humanidad herida que reconocía en métodos poco ortodoxos de justicia una forma de tránsito decente por la degradación espiritual de las ciudades. Se sabe, por ejemplo, que la existencia de Conan Doyle la pusieron en duda muchos lectores que veían en Sherlock Holmes una especie de realidad de carne y hueso que se esconde bajo el nombre ficticio de autor y un aplicado glosador de las propias aventuras del héroe. Se sabe que muchas personas, imbuidas en la lectura de los relatos policiales de Ellery Queen, Berkeley Cox y Agatha Christie, intentaron buscar a los detectives que allí aparecían para que resolvieran sus problemas personales.

Se objetará, pese a lo anterior, que este nivel de respuesta del espectador obedece, más que al valor intrínseco del relato de detectives escrito en estas décadas, a la rápida difusión masiva de los textos y al opacamiento que la truculencia editorial ejercía sobre su evidente dimensión artística. Sin embargo, resulta obvio que, cuando la literatura provee formas de interacción en las que el lector (no importa de qué categoría y nivel cultural) admite la posibilidad de que los personajes literarios sean de carne y hueso, con domicilio cerca de sus casas, estamos frente a una de las más interesantes formas de vínculo moderno entre literatura y sociedad, aquel que tal vez los estudios literarios podrían establecer con más eficacia, si indagaran, libres de prejuicios, en las ficciones de consumo masivo tenidas hasta hace poco por productos deleznable.

Y es que la canonización formal del género no fue más que una respuesta previsible a la demanda de historias criminales ejercida por los lectores impactados ante la contundencia de

las imágenes y la eficacia del estilo de sus escritores. El mismo realismo narrativo del siglo XX se enriqueció por una vertiente de indagación literaria en la que la investigación criminal y la exploración de los bajos fondos sociales permitió la incursión en nuevos temas, mientras adoptó técnicas caracterizadas por la eficacia y la precisión de la crónica roja.

Incluso, podríamos afirmar, en beneficio del prestigio cultural del relato policial, que ahora quedan pocos sectores de la narrativa contemporánea que no se hayan permeado por las dimensiones simbólicas, las estrategias narrativas o por los mismos temas que éste mismo popularizó. Ni, tampoco, existen muchos escritores importantes, entre los grandes narradores de mediados del siglo XX, que no viesan en las posibilidades estéticas de una simple historia sobre crímenes un amplio campo de trabajo literario, complemento ideal a sus excursiones estéticas por territorios más seguros. Así, ¿qué decir por ejemplo del Faulkner de *Humo*, *Santuario* y “Una rosa para Emily”, quien vio en la trama pacientemente urdida alrededor de un crimen la inmejorable posibilidad de mantener en vilo al lector, mientras llevaba el problema de la verdad narrativa hasta límites insospechados de experimentación? ¿Qué decir del Borges que elevó el argumento policial, con “La forma de la espada”, “La muerte y la brújula” y “Emma Zunz”, a una condición metafísica y filosófica que se hubiera creído inabordable con un género “menor”? ¿Qué pensar de Truman Capote y *A sangre fría*, una obra que, además de entenderse con base en la pavorosa realidad criminal de su tiempo, revitalizaba los campos de la narración con el saludable revulsivo del rechazo de lo ficticio? ¿Qué decir de Bioy Casares y sus tramas escritas en una clave de conspiración que involucra la misma estabilidad psicológica del lector?

Por supuesto, esta enumeración desigual deja deliberadamente por fuera a los autores que, desde hace más de medio siglo, constituyen el canon del relato policial moderno en su variante *negra*, un género que supone un universo narrativo de rara intensidad, merecedor desde hace mucho tiempo de toda la atención crítica: James Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammett y, quien es quizás el maestro por excelencia del arte moderno de angustiar, Cornell Woolrich, el

escritor que, en aquella dudosa y barata edición argentina de 1954, aparecía con el nombre de William Irish atestiguando las aventuras de la anciana parálitica y vengadora.

### El *hardboiled* y “El simple arte de matar”

La crítica no está de acuerdo en el origen de la designación *relato negro*, usada para definir las historias que, en los Estados Unidos de la Gran Depresión, empezaron a surgir como respuesta realista al estancamiento que vivía el género policial en manos de los escritores ingleses, dominadores de la escena finisecular. Estos escritores crearon argumentos ingeniosos que, luego de Poe definirlos en su rigurosa ortodoxia cerebral, los explotaron con enormes dividendos. Entre ellos, recordamos a figuras como Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Ellery Queen y el siempre desconcertante propagandista católico G. K. Chesterton, cuyo padre Brown se convirtió en un modelo casi metafísico de detective: el que ostenta algo de clarividencia a causa de su habilidad para ver en las honduras sulfurosas del alma criminal.

A diferencia de los escritores policiales ingleses, que ponían el énfasis del crimen en su carácter de reto intelectual, de plácido desafío burgués lanzado a los bienpensantes, y donde la administración de la justicia tenía la condición de un inofensivo juego de salón, los norteamericanos de la década del veinte se entrenaron en la panorámica descarnada de los suburbios, en los ambientes opresivos gobernados por la crueldad y en el retrato de un mundo despiadado donde detective y criminal acababan indefectiblemente unidos por sus procedimientos. Una especie de realismo social influido quizá por la militancia comunista de algunos de sus escritores, que veían en la redacción de relatos policiales una especie de escarpelo para diseccionar el cadáver de una sociedad enferma y corrupta y, tal vez, la única opción de escribir la literatura comprometida que reclamaba su momento histórico.

Al parecer, los términos *novela negra* y *relato negro* se usaron primero en Francia, donde los



lectores asistieron con asombro a las revelaciones literarias que prodigaban los nuevos maestros del realismo contemporáneo norteamericano y a la industria cinematográfica crecida a su amparo. En Estados Unidos, se optó más bien por la designación *hardboiled*, voz popular inglesa con la que se nombra la dureza de carácter de una persona y que, en ese caso, se refería fundamentalmente a la actitud *dura* del detective, a su carácter inflexible y a su sentido práctico,

nunca dispuestos a doblegarse ante los caminos esquemáticos y protocolarios del sistema ni ante la superioridad práctica que la clandestinidad da al criminal. Cabría realizar una investigación sobre la manera en que este giro en la caracterización psicológica del detective se desarrolló de manera paralela en la literatura y el cine, expresión esta última que nos ha legado, de la mano de actuaciones como la de Humphrey Bogart, la imagen emblemática del investigador al margen del sistema, cínico pero seductor, violento pero apacible, irrecusablemente justo y honesto, pero que actúa casi al borde de la ilegalidad.

La designación *negro* o *noir* ha pasado a emplearse con mayor profusión en la crítica sobre el cine inspirado en las novelas, los relatos y los guiones configurados en esta atmósfera de desafección y violencia social de la sociedad norteamericana. Una sociedad que tuvo la virtud de convertir algunos de los motivos visuales del género en un verdadero bien histórico: la dialéctica lucha entre luz y oscuridad en *El halcón maltés*, la película inspirada en una novela de Hammett, o el clima de opresiva ambigüedad moral desarrollado en *El cartero siempre llama dos veces*, esa joya de la narración eficaz debida a la pluma de Cain y adaptada después al cine, entre otros, por Visconti. De hecho, se podría afirmar que el género negro, dominado por características literarias como la agilidad narrativa, la eficacia verbal, la violencia gráfica, el trasfondo filosófico nihilista y el humor negro encuentra en algunos aspectos de la narración visual, como la elipsis, más fielmente transmitidos por el cine, algunas de sus características fundamentales.

Así, correlativamente, a la vez que el calificativo de *negro* hizo carrera en el cine, los relatos de Hammett, Chandler, Cain y Woolrich llegaron a considerarse como relatos policiales a secas, cuentos de misterio o historias de *suspense*. Incluso, este último término designa una tendencia derivada del género *negro*, cuya invención técnica y retórica se atribuye al mismo Woolrich, quien puso en práctica varios principios relacionados con el punto de vista y el manejo del tiempo que producían una fuerte respuesta psicológica del lector. De hecho, además de convertirse en un prolífico hilvanador de monstruosidades criminales, Woolrich tuvo, entre los escritores policiales, una de las más fecundas relaciones de cooperación con el cine,<sup>3</sup> a cuyos directores nutrió de decenas de historias para largometrajes y cuyos mecanismos narrativos, visuales y persuasivos usó también con frecuencia para sus propios fines literarios. Consumó, así, un arte de contar historias que, aun circunscrito a las demandas de los directores y de sus patronos editoriales, produjo algunos de los relatos de efecto más logrados de la narrativa contemporánea norteamericana.

Pese a ese elaborado arte de contar historias encubierto en la máscara del *kitsch*, Woolrich encontró una senda ya abierta en la obra de sus hermanos mayores Hammett, Chandler y Cain, los cuales inventaron algo más que una variante amarillista del relato criminal, en la que “*El simple arte de matar*”<sup>4</sup> se erigía en la única dinámica novelesca y en postura ante el acontecimiento narrativo. Esta posición ante el material narrativo permanecía inexplorada desde los grandes hitos de ese realismo decimonónico que retrató la tragedia social urbana del mundo preindustrial (Dickens, Dostoievski) y que Marx consideraba como el precursor del necesario acercamiento *científico* al análisis de las relaciones sociales. El *hardboiled* se caracterizó por una posición fría y distanciada ante los acontecimientos, por una ciega confianza en el azar como fuerza que dirige el destino de la humanidad y por una inculcable tendencia a la brutalidad usada con fines psicológicos y atmosféricos. Como informa una pesquisa rápida sobre la producción de Chandler, Hammett y Cain, ellos fueron autores que, al no coincidir históricamente la plenitud de su trabajo con el auge de la industria cinematográfica *negra* norteamericana, y al no recibir una demanda

tan intensa de historias para la pantalla o para las *pulps*, como ocurriría un poco después con autores como Woolrich, concentraron sus esfuerzos en un puñado de relatos y novelas que les aseguraron una posteridad aquilatada por los muchos tipos de lectores, que pasaron el rato o conocieron de la maldad en la ciudad moderna con sus argumentos revulsivos.

Por el contrario, Woolrich fue desde sus inicios un escritor más que prolífico, que dio a luz una cantidad asombrosa de relatos, cuentos y novelas donde se detectan algunas desigualdades, pero con inimitables logros de maestría, ingenio y recursividad. Sus estudiosos norteamericanos calculan en varios centenares los textos que escribió para las *pulp magazines* de la época, para la inmediata adaptación cinematográfica y para la impresión de libros de circulación un poco más restringida a círculos literarios y lectores más exigentes. En esta nota, haremos referencia a algunos de sus cuentos, en los que testimonió su capacidad para urdir intrigas meticulosas y ordenadas a la vez que un profundo saber narrativo que cautivó a miles de lectores de todas las condiciones, a través de la equilibrada síntesis entre modelos comunicativos aprendidos del entretenimiento popular y técnicas heredadas de la tradición novelística europea y norteamericana.

### Cornell Woolrich, alias William Irish, alias George Hopley

Cornell George Hopley-Woolrich nació en Nueva York en 1903, vivió en México hasta 1918 y retornó a su ciudad natal para estudiar en la Universidad de Columbia, donde inició su carrera con un relato que escribió con motivo de un concurso convocado por la Paramount Pictures, el cual ganó. Este hecho fue definitivo para su futura vida de escritor, que desarrolló desde entonces alrededor de los estímulos económicos ofrecidos por los dos fenómenos de masas ya mencionados: las revistas dedicadas a las historias de misterio e intriga y la edad dorada de los estudios de Hollywood. Sus inicios literarios los marcó la influencia de Francis Scott Fitzgerald, el gran escritor de la generación perdida que la crítica reconocería luego como autor emblemático de esa era del jazz signada por los excesos, la frivolidad y la experiencia del fracaso económico y moral, un hálito que se deja sentir también

en muchos de los textos policiales de Woolrich, poblados por perdedores y fracasados. Dado el éxito de sus obras, Woolrich fue a Hollywood para trabajar en la elaboración y la adaptación de guiones cinematográficos, y allí inició el aprendizaje de las técnicas de guión que tanto influirían en el manejo de la atmósfera de sus relatos, en el dominio sobre diálogos cortantes y epigramáticos, en su control de la elipsis y en una magistral consecución de la atmósfera de suspenso por medio de la lentificación del tiempo narrativo. Allí, se casó con la hija de un productor de cine mudo y se divorció pocas semanas después, para regresar a Nueva York con su madre y viajar luego por Europa. La Depresión de finales de la década del veinte, tan fielmente retratada por Fitzgerald en todas sus implicaciones emocionales, amenazó la carrera de Woolrich y lo obligó a dedicarse por entero a escribir relatos policiales para las *pulp magazines*. La crítica dedicada a su vida y obra declara que, en un poco más de diez años, entre las décadas del treinta y del cuarenta (su período más activo), publicó más de cuatrocientos relatos, cuentos y novelas por entregas en revistas como *Black Mask*, *Ellery Queen Mystery Magazine*, *Dime Detective* y *Detective Fiction Weekly*, en ese momento las publicaciones populares que más fácil ofrecían a un escritor bien dotado una forma de supervivencia económica.

Las mismas angustias que trae la escritura por encargo, obedeciendo a patrones comerciales, a mareas de lectores superficiales y a editores inescrupulosos y explotadores, se reflejan en una pequeña joya narrativa de Woolrich intitulada “Un centavo por palabra”, de 1958, donde un joven escritor recibe por fin el encargo de escribir el relato central en una de estas revistas para suplir al escritor principal, quien incumplió el compromiso por enfermedad. Obligado por la premura, forzado a escribir un texto que se relacione con la carátula de pésimo gusto que ya se realizó para la revista, el escritor se refugia en una sórdida habitación de hotel con una máquina de escribir y una resma de papel que le acompañan en el rito. Asiste, así, no sólo al accidentado fluir de su inspiración, sino también a la mala suerte que le impide cumplir con el encargo que le redimirá de la pobreza, pues, como nunca mira al papel mientras escribe, y lo hace todo por medio de la matriz inconsciente de contar historias que tiene

en su cabeza, acaba de redactar el texto pedido justo en el momento en que se cumple el plazo, pero sin haber puesto cinta a la máquina.

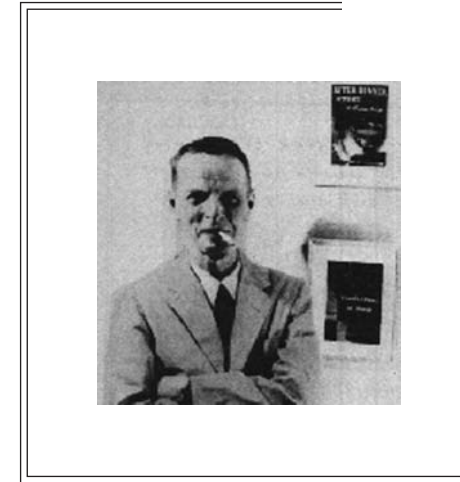
Después de la muerte de su madre en 1957, Woolrich se internó por más de diez años en un hotel, donde falleció alcohólico, gangrenado y enfermo de ictericia, circunstancia vital que, como se señala, lo inspiró para el relato “Tiene que haber un asesinato”, en el que el director Alfred Hitchcock se basó para su célebre película de 1954 *La ventana indiscreta*, y donde se observa a un hombre que, a causa de una fractura en una pierna, sólo cuenta con sus ojos para resolver un crimen ocurrido en el edificio de apartamentos vecino. Vale la pena anotar que el relato de la anciana paralítica que logra desenmascarar a los asesinos de su hijo sólo con un leve movimiento de los ojos, junto con *La ventana indiscreta*, ejemplifica el reto técnico que trazó Woolrich en muchas de sus historias, las cuales hilvanó con un tenue hilo de angustia, valiéndose del ingenioso recurso de contar la trama desde la perspectiva impotente de un personaje inmovilizado.

#### De la ruina colectiva a las angustias individuales

Al igual que en sus colegas del *hardboiled*, los temas de Woolrich son la violencia callejera, los alcances del crimen organizado y la descomposición social, todos asuntos de orden colectivo que marcaron a una generación asombrada por el aumento estadístico de la criminalidad, el progreso de los métodos científicos de investigación y el apogeo de las oficinas de detectives privados. Sin embargo, es en las preocupaciones por los avatares del alma individual (en la fragilidad de la vida y la inestabilidad de las reglas de juego de la siempre cambiante realidad) donde hallamos el grupo más significativo de sus motivos y tal vez la diferencia central con el resto del género *negro*.

El azar como fuerza que preside la existencia, como dirección imprevisible que toma el curso de hechos aparentemente intrascendentes que deciden la vida o la muerte, es quizás el motivo central de sus argumentos. No se trata de una reflexión sobre el destino o sobre la predeterminación, esa típica interrogación que queda en la mayoría de los relatos fantásticos donde el azar se invoca como dominante y que nos invita a

pensar en la fatalidad como una confirmación de que todo estaba ya decidido para los personajes y también para nosotros, los lectores. Antes bien, los relatos de Woolrich confirman el hecho de que las más trascendentales direcciones que toma nuestra vida son producto del accidente, no de una voluntad rectora incomprensible. Por ello,



Woolrich renuncia a la figura del detective como aquel personaje omnipotente, que pretende dominar la amenaza del caos social con el ejercicio de la razón, y atribuye a la intuición, al sentido humanitario y a la ayuda de la suerte el poder decisivo a la hora de diferenciar al inocente del culpable, al abyecto del honesto. Así, la intriga queda subsumida en una pregunta nihilista por el sentido de la existencia, por el rumbo de un mundo sin significado, al que gobiernan la locura y la crueldad. Esto es evidente si notamos que Woolrich, además, es el precursor de la novela de detectives en la que el propósito es exculpar a un inocente de un crimen en el que ha quedado infortunadamente inmiscuido y que parece decir al lector que la culpa y la condena no son una consecuencia directa de las acciones de las personas.

Uno de sus cuentos tardíos ilustra esta situación de manera clara, dado que, a su vez, constituye uno de los relatos breves más intensos y atroces de todo el género *negro* y un ejemplo de que la frialdad enunciativa vale como mayor cuestionamiento social y existencial que todo un conjunto de invectivas moralistas. El cuento se titula “El número de la suerte”, se publicó por

primera vez en 1959 en la recopilación *Beyond the night*, y en castellano apareció en la selección *En el crepúsculo*, que realizó Alianza Editorial en los años ochenta.

La trama, en apariencia sencilla, la domina una lógica deliberadamente cinematográfica. El narrador se dedica a una presentación exterior de los acontecimientos, sin realizar ninguna consideración diferente a la de someter su voz al curso de los hechos y presentarlos con toda impasibilidad, como si fluyeran ante los ojos del lector-espectador. La escena inicial transcurre frente a un hotel, cuya entrada espía un misterioso automóvil oscuro, al que se compara con un silencioso depredador. Un huésped de cabello claro, traje gris y complexión robusta entra en el *lobby*, mientras los ocupantes del coche se espabilan y lo examinan de lejos, confirmando que posee las señas generales que identifican al objeto de su búsqueda. Luego, entran y sobornan al administrador para que les diga en qué cuarto se encuentra el hombre y les permita subir a verlo, pues quieren agarrarlo con la mujer de mala reputación con la que, se supone, comparte el hospedaje. Luego de algunas maniobras de persuasión, acompañadas de unos cuantos billetes, los hombres llegan al cuarto, el número 116. Allí ocurre la escena de transición, en la que ingresan bruscamente en el cuarto, toman prisionera a la pareja y la sacan del hotel, sin que los empleados lo noten o lo quieran notar. Luego, los suben al auto desde el que espían y los conducen, a través de la ciudad indiferente, hasta un suburbio siniestro y deshabitado. Partiendo de esta situación, ya de por sí opresiva, el narrador da voz a las futuras víctimas del ajusticiamiento que va a tener lugar y nos sitúa ante los gritos de la pareja desesperada que busca por todos los medios convencer a sus captores de que los han confundido. Sin embargo, las exclamaciones impotentes, con las que piden no ser asesinados porque no tienen nada que ver con lo que les imputan (una supuesta deuda de juego sin pagar), está lejos de dominar la escena y Woolrich se limita a tocar una dolorosa y leve música que sirve de fondo a la conversación de los criminales, quienes especulan indolentemente acerca de la mejor manera de matarlos. Lo que sigue es tal vez una de las escenas más escalofrantes y brillantemente conseguidas por el *hardboiled*.

Los hombres llevan a la pareja a un descampado que encuentran en una especie de cementerio industrial y disparan a la mujer. El hombre rompe en llanto y expresa que *su esposa* estaba embarazada y que su vida ya no tiene sentido ante tal pérdida. Los asesinos, que no advierten la evidente incongruencia que esta revelación trae al encargo que les han dado, obligan al hombre a cavar el agujero en el que van a enterrarlos, pero éste se niega a hacerlo, pues expresa que no le importa morir. Uno de los secuestradores empieza a cavar el hoyo de mala gana, mientras los demás bromean con la condición de la mujer y hacen un par de chistes obscenos que el marido no oye, pero que caen sobre el lector como afiladas dagas de hielo. Cuando la tumba doble ya ha sido cavada, los asesinos patean al hombre y lo arrojan al hoyo junto con el cuerpo de su esposa, con la precaución de que a ambos los separe una buena capa de tierra. La sevicia del mismo narrador no tiene límites, pues niega a ambos personajes ese abrazo final dentro de la tumba que podría dar al hombre un poco de consuelo en su agonía. Lo único que escuchamos son los gemidos del desdichado ahogándose en la tierra que cae lentamente, mientras, como escena final de la secuencia, Woolrich nos muestra a los delincuentes secándose el sudor y bromeando impávidos, sin atreverse a pensar que buscaban a una pareja de amantes clandestinos que bajo ninguna circunstancia podría estar esperando un hijo.

En un recurso que sin duda toma del discurso cinematográfico, la acción se traslada luego al hotel donde empezó la historia, exactamente al piso donde la pareja fue secuestrada. Una mujer y un hombre corpulento, de cabello claro y traje gris, salen de un cuarto cercano y miran con temor a lado y lado, mientras la mujer, cuya vulgar apariencia el narrador nos señala con detalle, le dice a su compañero ocasional que jamás le permitirá volver a meterse en problemas por deudas de juego. El hombre le dice que sólo se trató de mala suerte en la ruleta y que tal vez se excedió en su confianza con el número nueve. Antes de salir, le pide a la chica un momento para regresar al cuarto. Allí, el hombre toma el último dígito del número clavado en la puerta de su habitación (un nueve) y lo invierte, convirtiéndolo en un seis.

En este relato, se hallan algunos de los temas emblemáticos de Woolrich, complementarios

de su interés por el azar como determinante de la oscilación entre redención y condena. Estas categorías, por supuesto, no pertenecen a una dimensión judicial, sino a una condición general de la vida. Así, un predicado que en el existencialismo europeo había aparecido principalmente en el molde de la filosofía y las ficciones alegóricas encuentra en el realismo de masas una forma de amplios poderes de convocatoria. Si el azar decide quién vive y quién muere, quién es inocente y quién es culpable, ello no ocurre porque se quiera invocar una fuerza superior a la del individuo. El humanismo de Woolrich parece proclamar que el albedrío hace que la voluntad personal, no importa qué tan perversa sea, prevalezca sobre la idea de justicia. Esto se nota en el retrato psicológico que realiza de la frialdad de los criminales, en ese particular interés por mostrar la condición humana en su estado, tal vez natural, de insensata brutalidad y, sobre todo, en esa persuasión que le permite convencer al lector de que la realidad es así, sin cortapisas. En la historia de la infortunada pareja que es confundida con unos criminales, se nota también la tendencia a transfigurar la vida cotidiana en una pesadilla asaltada por las más insoportables torturas, un rasgo que desde los años cincuenta había llevado a varios de los colegas de Woolrich, asombrados también con la lúgubre y gótica atmósfera de sus relatos, a denominarlo el Poe del siglo XX.

De hecho, el clima de sadismo y el interés por refinados métodos de tortura de Woolrich sólo podrían encontrar un equivalente en los enterramientos, emparedamientos y aprisionamientos escabrosos que horrorizan al lector de *El corazón delator*, *El barril del amontillado* o *El pozo y el péndulo*. Sólo que, a diferencia de la indagación romántica y sensorial del autor de *El cuervo*, hallamos en los personajes de Woolrich una crueldad y una capacidad para torturar que constituyen el trasfondo previsible y cotidiano de la vida multitudinaria en las grandes ciudades. Si en Poe, y en toda la estética simbolista derivada de su obra, asistimos a un límite sensorial, a un umbral de dolor y maldad que tiene algo de goce aristocrático, con Woolrich no nos queda esta justificación estética y decadente. Los hombres son despiadados y la vida se parece a un mal sueño en la literatura, simplemente porque así ocurre en la realidad. El horror es un atributo de la vida.

De ahí que el escritor consiga revelarlo sólo limitándose a relatar las acciones cotidianas de hombres y mujeres que participan del mismo juego que nosotros. El asesinato, como anunció Chandler cuando teorizó sobre el *hardboiled*, no es un recurso para aportar un cadáver que permita al detective alardear de su inteligencia. Es una realidad siniestra que aguarda a la vuelta de la esquina. Y habría que añadir también que, en esta inclinación de Woolrich por la crueldad y la angustia, hallamos una diferencia con los otros maestros del relato negro, quienes relatan los crímenes de sus ficciones valiéndose del laconismo y la indiferencia.

Ahora bien, otro de los rasgos distintivos de las ficciones de Woolrich es el motivo del mal que acecha al inocente, al desprotegido, al desvalido y, sobre todo, a los niños, que encuentra su mayor encarnación en el acusado injustamente. Si bien en el *hardboiled* vemos encarnaciones del mal, sádicos y asesinos perfectamente retratados, es en Woolrich donde hallamos una preocupación profunda sobre el tema del mal como motivo filosófico, en su confrontación con el mundo infantil. Así, varios cuentos de Woolrich tienen por protagonista a uno o a varios niños indefensos, que en medio de sus juegos a media noche, se escapan a lugares poco apropiados para jugar sin la vigilancia de un adulto, no saben identificar al ser de maldad que quiere hacerles daño, pero que para el lector se revela como un evidente violador, secuestrador o asesino en serie, cuya sombra enorme se cierne sobre la ronda o el juego de canicas. Como en el cuento de la anciana parálitica, o también en “El número de la suerte”, el lector se ve obligado a una especie de solidaridad angustiada con el indefenso, y a esperar intensamente un final catártico. Una especie de *bovarismo* con que éste admite en el horizonte de su vida a detectives, víctimas y delincuentes circunstanciales, con la carga de horror y miseria que ellos mismos traen consigo. Este hecho, por supuesto, tiene explicación en la profunda influencia que sobre Woolrich tuvieron los relatos góticos, inspirados en una visión dramática de la existencia, con su culto irrestricto a la oscuridad física y moral.

Muchos de estos textos, que tienen por protagonistas a niños solitarios o a adolescentes rebeldes, se concibieron en términos del azar y la ingenuidad como fuerzas constructivas, no como el error o la fatalidad que apreciamos en sus cuentos nihilistas. Por ello, estos detectives improvisados terminan resolviendo los crímenes antes de que los padres, casi siempre policías que están a punto de perder el empleo o que se oponen a que sus hijos sigan carreras policiales, logren



meter las manos en el caso. Algunos ejemplos los hallamos en relatos de Woolrich como “Charlie saldrá esta noche”, “El ojo de cristal” y, el que constituye quizás una de las obras maestras del punto de vista indirecto del relato negro, dada su habilidad para penetrar en la conciencia infantil, “Si muriera antes de despertar”.

En el primero de estos textos, Woolrich muestra un cuadro familiar dominado por la amenaza de despido del padre policía, quien además vive un enfrentamiento con el hijo adolescente, pues éste desea seguir la profesión en contra de la prohibición de los padres, quienes vieron pocos años antes morir a su hijo mayor cuando apenas iniciaba su carrera como detective. El texto gira en torno a un conjunto de crímenes en serie que el policía debe descubrir para no perder su trabajo y que se enlazan, muy a su pesar, con la vida clandestina de su hijo, el cual empieza a llevar cosas extrañas a casa y, en un momento dado, deja abandonadas en su cuarto unas vendas cubiertas de sangre, justo cuando las investigaciones criminales revelan que el fugitivo fue herido en un intento infructuoso por apresarlos. La eficacia y maestría narrativa de Woolrich residen aquí en un diestro dominio sobre la focalización, que obliga al lector a mirar las cosas desde el ángulo limitado y emocional del padre-detective, quien ve crecer las sospechas de que su hijo es el criminal buscado, a la vez que observa acelerarse la desintegración emocional de su familia. El relato se resuelve por medio del dilema moral que asalta al detective, pues vive internamente la convicción de que su hijo es el hombre que busca la policía, padece la misma reticencia del muchacho a hablar con él y sufre la angustia de la madre, que parece ignorante de todas las implicaciones traídas por la rivalidad bíblica entre padre e hijo. El final (efectista, como siempre en Woolrich) revela que el muchacho deseaba a escondidas ayudar a su padre con la solución del crimen, para poner a salvo su trabajo y demostrar que podía ser el detective que desde niño soñaba ser.

En este caso, la simple historia de suspenso queda atada a una reflexión sobre la condición moral de los personajes y a la integridad que se resiste aún ante los imperativos de la afectividad y el parentesco. De ahí que las peripecias se sumen en la conciencia del lector a una pregunta dominante en la historia de la literatura desde la

*Antígona* de Sófocles: el enfrentamiento entre el derecho del individuo y el derecho del Estado. O, en otras palabras, el derecho del hombre que está del lado de la Ley a exculpar a un miembro de su familia valiéndose de una posición ventajosa.

En otro relato, “El ojo de cristal”, un chico escucha decir a su padre policía hablar en casa de que perderá el trabajo por no haber arrojado resultados en su labor como inspector local. El niño, deseando encontrar un caso para que su padre lo resuelva, descubre que un pequeño amigo suyo halló un ojo de vidrio en el ruedo del pantalón de un traje que su padre sastre ha reparado recientemente. El detective infantil razona que nadie desecharía un ojo de vidrio a menos que el dueño hubiera muerto violentamente, averigua con el padre de su amigo la identidad del poseedor del traje a quien cree sospechoso y se dedica a seguirlo. Su espionaje le revela que en realidad el del traje ha asesinado a un pobre hombre que perdió un ojo en un accidente de trabajo y espera con ansias el cheque de reparación al que se ha visto obligada la compañía de seguros. La víctima, agobiada por su infortunio, y tal como nos lo dice el narrador, se había refugiado en una cabaña alejada de la ciudad, desde donde aguardaba el cheque de indemnización, antes de que el asesino se enterara por la prensa de la millonaria compensación y lo liquidara golpeándolo brutalmente en la cabeza. El niño, haciendo siempre inferencias a partir de lo que recuerda que ha contado su padre sobre otros crímenes resueltos por la policía, descubre que el asesino mató al hombre del ojo de vidrio sin advertir que el golpe mortal hizo saltar el globo de cristal hasta el ruedo del pantalón y que todas las noches visita con impaciencia la cabaña donde tiene el cadáver escondido para verificar si ha llegado el cheque. Lo que ocurre cuando una noche el niño investiga en la cabaña y descubre el cadáver pertenece a otra de las páginas inolvidables de Woolrich, donde la angustia y la tensión confieren una emotividad casi febril al argumento. Mientras el niño investiga dentro, descubre un sobre debajo de la puerta y se inclina para tomarlo con los dedos, pero nota, al halar el papel, que algo lo retiene del otro lado. Pocas escenas como ésta, donde víctima y victimario descubren que están atados por un hilo tenue e inadvertido, el del mismo azar, que los pone en

una confrontación insospechada. Como en sus otros relatos sobre niños o indefensos, el triunfo del orden (circunstancial, por supuesto) se da en las últimas líneas, después de que el padre ha seguido la misma pista que su hijo y abate al criminal antes de que pueda hacerle algún daño.

En “Si muriera antes de despertar”, la atmósfera siniestra se da desde el mismo título, que Woolrich tomó de una oración infantil popular, dicha por los niños en Estados Unidos antes de irse a la cama.<sup>5</sup> Esta frase dota al relato de un tono pesaroso y pesimista, que en la voz del infante perseguido adquiere una singular dimensión dramática, con la que Woolrich declara una vez más su filosofía nihilista, inspirada en el azar como fuerza que favorece a los perversos, siempre y cuando éste no se pronuncie, implacable, contra ellos. La trama es sencilla y se sitúa en medio de la apacible cotidianidad de la vida escolar. Es un pequeño pueblo de donde varios niños han desaparecido sin que se sepa la causa. Después de que la policía no ha podido dar con el criminal y el temor se abate sobre la gente, una nueva niña desaparece y esto hace que uno de sus compañeros, el pequeño hijo de un detective, asocie su ausencia con la aparición de un hombre sospechoso que ofrecía dulces en la puerta de la escuela. Emprende entonces, a escondidas de su padre, una “investigación” por su cuenta, que lo pondrá ante el malévolo oponente en una circunstancia ventajosa, no exenta por lo demás de pequeñas derrotas parciales que sumen al lector en una fuerte ansiedad. Como en *Charlie saldrá esta noche*, el niño logra resolver el crimen y ayudar a arrestar al criminal, luego de que su padre ha seguido las pistas que, como en la historia de Hansel y Gretel, ha ido dejando por el camino. De hecho, el aparente final feliz de la historia deja en el lector la sensación de que los crímenes del asesino en serie han dejado de estar impunes sólo a causa de la casualidad y de la buena estrella del niño. Como en *Barbazul*, la narración recrea el mundo de la infancia mostrando la amenaza de sadismo que permanentemente lo acecha.

#### **La era del entretenimiento y las nuevas funciones de la literatura**

Podríamos preguntarnos si el interés de Woolrich al situar como víctimas de la crueldad a los inocentes y desvalidos obedece a un simple

recurso literario para acelerar la angustia del lector o si, detrás de esta elección, existe un motivo ideológico o moral, como podría deducirse de una lectura *filosófica* de su obra. Tal vez, la respuesta esté en el hecho de que el autor concibe al lector como un verdadero actor que completa el marco de realidad esbozado por sus relatos, esos universos donde la realidad del inocente, del injustamente acusado o del desvalido luchan permanentemente con la brutal superioridad del asesino, que tiene además a la oscuridad, a la premeditación y a la infamia como aliados, pero que nunca puede estar seguro de la victoria, porque el azar puede jugar también en su contra y satisfacer la identificación del lector con la víctima.

Esto ocurre, por ejemplo, en el relato “Un robo muy costoso”, donde un ladrón incompetente queda atrapado en un ataúd, una vez ha pretendido robar las joyas de una solterona excéntrica que ha pedido ser enterrada con sus posesiones. Ni aun la indefensión suprema, la del cadáver, deja de ser protegida irónicamente por la misma fatalidad, que puede conspirar contra cualquiera. Este interés, que podríamos también denominar *moral*, nos acostumbra a entender que, en el mundo contradictorio de la ciudad moderna, la ventura o desventura del criminal no son más que dos de los acordes posibles de esa melodía ejecutada por una voluntad equívoca a la que se tiene por destino.

El *hardboiled*, en general, librado ya de las discusiones de validación en la polémica sobre los límites entre la alta cultura y la cultura de masas, nos ha permitido entender de manera iluminadora la nueva relación que han contraído la literatura y la sociedad en nuestra era de entretenimientos masivos. Que un escritor se hubiera ocupado de angustiar al lector a través de una atención detallada a las historias de crueldad que a diario vemos en cualquier ciudad del mundo y que, con ello, hubiera suscitado una pregunta sobre la condición humana particular de nuestros tiempos (y también sobre la justicia) nos autoriza a creer asegurado su valor literario. Máxime, si entendemos que para ello se sirvió de un género y unos recursos a los que dio una potencia desconocida en las historias banales y truculentas de las *pulp magazines* vendidas por medio de carátulas pobladas de ilustraciones efectistas que hoy en día nos parecen ingenuas.

En líneas precedentes, invocamos el término *bovarismo* para referirnos al nivel de respuesta de un lector de relatos negros de suspenso que tiende a sufrir la angustia del inocente o del indefenso. Por supuesto, no empleamos el término en un sentido psicológico, con que se ha designado, mediante el préstamo del nombre del personaje de Flaubert, aquel rasgo de la personalidad que no tolera la vida cotidiana, a causa de lo mucho que difiere de la realidad presentada por el arte. Emma Bovary muere por descubrir que el mundo no es como lo muestran las novelas. Hablamos, más bien, del uso que el escritor Daniel Pennac da a la palabra cuando caracteriza, en *Como una novela*, los ya famosos derechos del lector, uno de los cuales es precisamente la libertad que tenemos para intentar sustituir la experiencia de la vida con los mundos suscitados por el cuento y la novela, un tipo de lectura que, como indicamos aquí, no puede tenerse por menor, sobre todo cuando nos preguntamos por las nuevas funciones del arte en la era del entretenimiento masivo. El *bovarismo* del que hablamos también puede consistir en que deseemos intensamente que el inocente y el indefenso queden libres del influjo criminal y en que seamos conscientes de los tenues hilos de los que depende la justicia.

Los miles de lectores del relato policial demuestran que de esa interacción con la realidad puede derivar una de las pruebas más genuinas de que la literatura aún influye en el curso de la vida, sin importar que ésta, como lo muestran los relatos de Woolrich, la dominan la mayoría de las veces las fuerzas de la sinrazón y del absurdo. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Ensayista y profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

#### Notas

1 Las *pulp magazines* fueron revistas de circulación masiva realizadas en papel de bajo costo (*wood pulp*) donde se difundían historias de misterio que lograron su más alta popularidad entre las décadas del treinta y del cincuenta.

2 Véase por ejemplo el libro *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, del historiador del arte Thomas Crow, donde se hace un balance de las cooperaciones que, desde el Impresionismo hasta el Arte Conceptual, han tenido las artes visuales y la cultura popular de masas.

3 Los investigadores y críticos especialistas en su obra señalan en más de sesenta las obras llevadas al lenguaje audiovisual.

4 "El simple arte de matar" (*"The simple art of murder"*) es el título de uno de los ensayos que el mismo Chandler escribió sobre el tema.

5 La plegaria, en inglés, dice: *Now I lay me down to sleep/ I pray the Lord my soul to keep./ If I should die before I wake/ I pray the Lord my soul to take.* Una traducción aproximada sería la siguiente: *Ahora al acostarme/ pido al Señor mi alma cuidar./ Si muriera antes de despertar/ pido al Señor mi alma guardar.*

#### Notas bibliográficas

- Se tuvieron en cuenta, las siguientes ediciones castellanas de Cornell Woolrich (William Irish / George Hopley):

\**Ojos que acusan*, Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Limitada, Colección Escorpión, 1954.

Contiene los relatos "Ojos que acusan", "La perilla", "Charlie no estará esta noche en casa", "Asesinato con U", "¡Son inteligentes estos americanos!", "Todos negaron a Alice" y "Una goma pinchada".

\* *Obras*, Madrid: Aguilar, 1960.

Además de las novelas *La mujer fantasma* y *El plazo expira al amanecer*, contiene tres colecciones de relatos de mediana y corta extensión: *No quisiera estar en sus zapatos*, *Lo que la noche revela* y *Siete cantos fúnebres*. La primera contiene los cuentos "No quisiera estar en sus zapatos", "Fue anoche", "A las tres", "Pesadilla" y "Papá Benjamín". La segunda, "Lo que la noche revela", "Cuento de sobremesa", "Aventuras de una manzana", "Marihuana", "Ventana trasera" y "Relato criminal". La tercera, "Guillotina", "El pendiente", "Si los muertos hablaran", "Escalera de incendios", "Estilográfica", "Quédese usted con su balística" y "El funeral". Es, hasta donde tengo entendido, la recopilación más larga de textos de Woolrich en español.

\* *La ventana indiscreta*, Madrid: Ediciones la Montaña Mágica y R. B. A. Proyectos Editoriales, Colección Novelas de Misterio, 1986.

Contiene los relatos "La ventana indiscreta", "Un cadáver en la tumba de Grant", "A través del ojo de un muerto", "Cocaína", "Charlie saldrá esta noche", "Los ojos que vigilan", "No apuesten por el asesinato" y "Te acompañaré a casa, Kathleen".

\* *En el crepúsculo. Nightwebs IV*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Contiene los relatos "Un centavo por palabra", "El número de la suerte", "Un día demasiado bello para morir" y "La vida es extraña a veces".

\* Adicionalmente, se consultaron las ediciones juveniles que, para España, realizó la editorial de Barcelona Vicens Vives, donde aparecen algunos relatos ya traducidos, pero esta vez bellamente ilustrados, además de algunos cuentos que no figuraban en otras ediciones. Son ellas *Aprendiz de detective/Un robo muy costoso* y *El ojo de cristal/Charlie saldrá esta noche*, ambas del año 2000.

\* Para consultar el listado completo de las obras de Cornell Woolrich, puede verse la recopilación de relatos de Alianza Editorial antes mencionada, donde se presenta un resumen bibliográfico que abarca casi la mitad de la edición, o algunas de las páginas de Internet dedicadas a su vida y obra, como por ejemplo: <http://members.toast.net/woolrich/black.htm>

# SIN IDEOLOGÍAS NO HAY CULTURA



HISTORIA DE LAS IDEOLOGÍAS POLÍTICAS

lunes 8:30 p.m.  
miércoles 7:00 p.m.  
domingo 10:00 p.m.



Un proyecto pedagógico multimedial liderado por Canal U en sus 8 años y

Facultad de Comunicaciones Universidad de Antioquia

CON EL APOYO DE



UNIVERSIDAD DE MEDELLÍN



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



INSTITUTO PARA EL DESARROLLO DE ANTIOQUIA



GOBERNACIÓN DE ANTIOQUIA



UNIVERSIDAD EAFIT



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA



UNIVERSIDAD COOPERATIVA DE COLOMBIA



SENA



UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA



TECNOLÓGICO DE ANTIOQUIA

LEE, PIENSA.

EL MUNDO

EL MUNDO

VIVIR EN EL POBLADO

PATROCINA

VIVIR EN EL POBLADO