

Violencia y distancia crítica en las novelas de

Dashiell Hammett

creador del *hardboiled*

Efrén Giraldo

¹
En su ensayo *The Simple Art of Murder*, Raymond Chandler declaró que el gran mérito del relato negro había sido tratar el asesinato como un hecho con causas sociales y psicológicas y no como un simple artificio para aportar un cadáver al decorado. Con esto, según el escritor, se conseguía que los problemas criminales llevaran implícita una pregunta por la realidad colectiva y psicológica y dejaran de ser un simple desafío cerebral o una solución de utilería. Como responsable de esta renovación —de la que, según él, provenía toda la energía

ostentada por los narradores modernos de los Estados Unidos—, Chandler señalaba a Dashiell Hammett, a quien consideraba el autor que culminaba un interés netamente norteamericano por la presentación franca de la realidad.

Podríamos preguntarnos si esta declaración de Chandler obedeció sólo al interés de los intelectuales de Estados Unidos por buscar una cultura autóctona de vanguardia en valores como el salvajismo, la subjetividad y la dureza de carácter, todos ellos ingredientes infaltables en la fabricación mediática de héroes culturales como



el escritor Ernest Hemingway o el pintor Jackson Pollock, a cuyas virtudes como superadores de una cultura aristocrática y libresca se atribuyó que hubieran producido una verdadera revolución en el arte y la literatura contemporáneos. El film de Hans Namuth que mostraba a Pollock como una fiera liberada, inclinado ante el lienzo dispuesto sobre el piso, con los árboles hirsutos en el fondo, las historias acerca del Hemingway que supuestamente había tomado a un toro por los cuernos en una corrida, la anécdota sobre Faulkner trabajando en un burdel donde recolectaba las historias de sus novelas —y del mismo Hammett prestando sus servicios en una agencia de detectives— contribuyeron a aquilatar un mito según el cual el aporte de la literatura y del arte norteamericanos de la primera mitad del siglo XX consistiría en habernos hecho conscientes del valor estético —y también ético— que tiene el acercamiento del artista a la incorregible sordidez del mundo.

No obstante, aunque la valoración de estas obras en términos del deseo de mayoría de edad que manifiesta la cultura de Estados Unidos sea convincente, resulta evidente que la tesis de Chandler refleja también una concepción del realismo que, más allá de tendencias y escuelas literarias, propone una nueva posibilidad para el arte de contar historias: aquélla proveniente de la ambigüedad del comportamiento humano moderno, sólo comunicable a través de la ironía existencial presente en el lenguaje y en las historias de la calle.

Ciertamente, esta inclinación por la presentación desapasionada de la realidad no fue exclusiva del cuento y la novela, y se manifestó también, por ejemplo, en la obra de varios fotógrafos de principios de siglo, que encontraron en el mundo de pobreza y ruina de campos y ciudades norteamericanos un repertorio de temas humanos que favorecían una nueva apropiación estética del mundo. Sin embargo, la diferencia entre algunos de los trabajos fotográficos de las décadas que van de 1920 a 1940 y el proyecto literario desarrollado por escritores como James M. Cain, Cornell Woolrich, Ross Macdonald o los mismos Chandler y Hammett, es su manera diametralmente opuesta de adoptar la crudeza como estrategia, asociada en el relato negro con la ironía de la vida y en la fotografía amarillista

con el simple patetismo. En *Sobre la fotografía*, su libro ya clásico de 1983, Susan Sontag mostró cómo algunos fotógrafos de principios de siglo habían partido de un interés documental que luego trasladaron a una especie de poética de la compasión. La autora era concluyente en reprochar la respuesta políticamente incorrecta que tal procedimiento estético producía en el destinatario: al representar la pobreza, la miseria y la marginalidad, la fotografía —medio especialmente facultado para hacer representaciones— corría el peligro de llevar al fotógrafo a una especie de “turismo” por la realidad de los demás. En este sentido, la mezcla de distanciamiento y de estetización presente en la acción de fotografiar las más intolerables realidades podía desembocar, según la lapidaria sentencia de la autora, en una postura cómplice del espectador.

Uno de los fotógrafos más conocidos de esta especial forma de la reportería, llena de efectos dramáticos, aunque no exenta de una especie de belleza económica y eficaz, fue Arthur Feelig, un inmigrante que, con el seudónimo de Weegee, logró celebridad tomando, para periódicos amarillistas, vistas descarnadas de escenas del crimen, redadas policiales, morgues y *vendettas* sangrientas. En sus trabajos, que luego compiló en un libro llamado *Naked City*, el *tableau* de la crueldad aparecía a la vuelta de la esquina. En cualquier calle, un cadáver hallado como despojo por la cámara ofrecía una imagen cuya teatralidad se acentuaba por la presencia de los curiosos, captados desprevenidamente en el papel de asistentes a un espectáculo de variedades. Y es que de Weegee a Nick Ut (el fotógrafo de los niños bombardeados con Napalm) y de Eddie Adams a Bill Eppridge (a quien le debemos la famosa imagen del crimen de Robert Kennedy), los fotógrafos de la escena del crimen, a veces testigos presenciales del asesinato, parecen captar un momento irrepetible, “real”.

En esta nota, trataremos de mostrar, a través de un examen rápido a la obra novelística de Dashiell Hammett, cómo el distanciamiento irónico, amparado en procedimientos como la elipsis, la singularización temperamental del detective, la limpieza descriptiva y la agilidad narrativa suponen un acercamiento a la realidad en todo apartado de los clichés de la fotografía social y del periodismo amarillista del siglo XX, más cerca-

nos estos últimos al efectismo que a la verdadera configuración de una visión crítica de la condición moderna, la cual constituye, sin duda, uno de los méritos incuestionables del relato negro. Asimismo, se pretende mostrar cómo el apartarse de la ortodoxia del relato criminal clásico trajo consigo un interés “bruto” por la realidad que dio a la narrativa contemporánea una especie de “estética de la colisión”, difícilmente igualada por otras formas culturales contemporáneas y nunca alcanzada por los medios masivos, que ven en la representación del crimen una forma de obtener rentabilidad.

2

Hammett nació en Maryland en 1894 y pasó su infancia en Filadelfia y Baltimore, donde conoció las duras condiciones de la vida urbana. Más tarde, abandonó la escuela y encontró empleo en la Agencia Nacional de Detectives Privados Pinkerton. Se cuenta que el asesinato de un líder sindical, en el que al parecer estuvo envuelta la agencia, lo decidió a renunciar a su trabajo. Durante la Primera Guerra Mundial, se alistó en el ejército, donde sirvió como conductor de ambulancias, antes que una tuberculosis lo redujera durante el conflicto a un hospital de guarniciones. Allí, conoció a la enfermera Josephine Dolan, con la que se casó en 1921 y tuvo dos hijas. Poco después, Hammett se vio obligado a alejarse para evitar contagiarlas y se mudó a San Francisco, lo que derivó en una ruptura definitiva. Aunque podía ir cada fin de semana, nunca volvió a tener una relación estrecha con ellas, pese a que las sostuvo económicamente con el producto de las actividades literarias que había empezado a desarrollar desde 1920 para las revistas populares de la época. Al trabajador de calle, entrenado en el trato con la bajeza del mundo, le llegaba la posibilidad de marcar distancia por medio de la escritura y encontrar en la violencia y la dureza de la vida una veta de exploración, luego capitalizada por la literatura “seria”. En sus memorias, Hammett expresaba que su mérito era apenas haber descubierto “algo” —tal vez una disposición atenta a la realidad de las calles— y que dejaba a otros la tarea de hacer con ello “verdadera” literatura. Lo cierto es que, al contrario de lo que harían suponer estas modestas palabras, en Hammett hay algo más que un

hallazgo seminal y que, al contrario, tal como lo expresó el mismo Chandler, logró lo que desearía cualquier escritor: dar a los lectores la sensación de estar leyendo escenas jamás escritas.

Los biógrafos y estudiosos de Hammett cuentan dos anécdotas que nos hablan de la influencia que su trabajo como detective tuvo en la dirección que tomó poco después su fulgurante y brevísima carrera; una influencia que no se limitó a cuestiones temáticas, sino a verdaderas conversiones de los procedimientos y protocolos detectivescos en imperativos estilísticos. Una de esas anécdotas relata que, en la fachada del edificio donde quedaba la Agencia de Detectives Pinkerton, los transeúntes y clientes potenciales podían ver un enorme ojo abierto con un lema debajo que rezaba: “Nunca dormimos”. La palabra inglesa *eye* significa *ojo*, pero, en la expresión informal inglesa *private eye*, también significa *detective privado*. A la vez, es una de las metáforas con las que se conoce la actividad insomne de fotógrafos como Weegee, siempre prestos a captar la escena escalofriante, sin importar que ésta se configure en el más alejado rincón de la ciudad o a las más altas horas de la madrugada. La escritura insomne de Hammett —si es que tal calificativo pudiera dar una idea de su estilo— se manifestaría en su impavidez verbal y en su distancia crítica frente al material narrativo; una especie de atención extrema que, como afirmó una de sus comentaristas, provenía del profundo respeto por los hechos que había aprendido de los mismos detectives. La otra anécdota, más conocida aún, nos cuenta que Sam Spade y el Agente de la Continental, las dos memorables creaciones detectivescas de Hammett, se inspiraron en uno de sus compañeros de trabajo, un hombre bajito y regordete conocido por su dureza y su eficacia a la hora de tratar con criminales de la más baja estofa y al que le caía al dedillo la designación *hardboiled*, duro de pelar, que se empezó a aplicar para designar el género. Nada qué ver, por supuesto, con los estilizados aristócratas-superhombres del relato de detectives clásico. Más bien, una especie de antihéroe para el que los éxitos lidiando con asesinos no reparaban nunca su derrota primigenia, la caída primordial que experimenta todo hombre en algún momento de su vida. Incluso Hammett expresaba, en sus memorias, que el detective más brillante que había conocido era

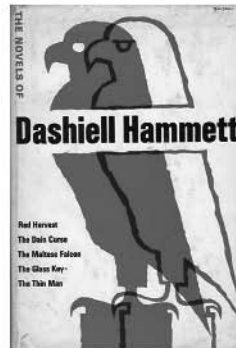
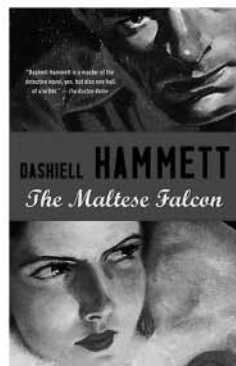
un hombre extremadamente miope, lo que tal vez se relacione con su idea de que el ser capaz de entenderse con la bajeza puede tener una limitante humana en la que radica su capacidad para contrarrestarla.

Y es que, sin duda, la del detective es la creación más recordada de Hammett. No el detective a secas, sino el detective que tiene el encanto del hombre distanciado, al que parecen resbalarle las más crudas formas de la abyección, pero que, a su vez, posee algo del romanticismo parroquial de quien sólo espera la jubilación para tener una casa con un jardín que regar en la vejez. Un individuo que, así como descarga el tambor de la pistola sobre las espaldas del fugitivo, puede también conmoverse ante la más mínima muestra de lealtad o de ternura en el más execrable de los maleantes. Ambas anécdotas nos hablan de cómo la metáfora del ojo emigra de la identificación con la actividad investigadora a una definición de la condición moderna del artista de las calles, cuya percepción privilegiada capta las más tenues inflexiones del comportamiento de los hombres y las más imperceptibles variaciones en el curso de la suerte. También, nos muestra cómo el arquetipo literario del detective duro es una confirmación de que el arte narrativo proviene de las calles y vuelve a ellas, adonde retorna, esta vez, bajo la forma de una literatura que enseña a vivir en la realidad, en lugar de imponer al lector una visión prefabricada del mundo.

A principios de la década del treinta, Hammett, quien había publicado sus novelas *Cosecha roja*, *La maldición de los Dain* y *El halcón maltés*, inició una relación sentimental con la dramaturga de izquierda Lillian Hellman, quien lo acabó de decidir a afiliarse al partido comunista norteamericano y a participar en varias actividades antifascistas; experiencia que coincidió después con su posterior abandono de las letras, su dependencia de

la bebida y una especie de dandismo proverbial que exhibió por varios años en fiestas y cócteles. En 1934, Hammett publicó *El hombre delgado* y *La llave de cristal*, que acrecentarían su prestigio como la figura cimera de la tendencia ya conocida en ese entonces como “negra” o *hardboiled* y cuyos procedimientos visuales, psicológicos y narrativos habían logrado codificar con facilidad los magnates del cine para sus propios fines comerciales y que, por otro lado, era ya defendida por la crítica y el *establishment* como la tendencia literaria norteamericana por excelencia. Del otro lado del océano llegaban también admiradas voces, como las de André Gide y André Malraux, quienes no podían ocultar el interés que producía en el mundo galo esta apuesta por fabular sin cortapisas la nueva ciudad. Luego de estas publicaciones, la carrera de Hammett se detuvo, al parecer por una incapacidad para volver a escribir conectada con su enfermedad y su afición a la bebida. Él mismo, como cuentan las crónicas de la época, era ya una antigüedad que a veces se dejaba caer, con su espigada silueta de perdedor, por las ruidosas fiestas de Nueva York. Su supervivencia y la de su familia la garantizaban todavía su buen nombre, algunas adaptaciones cinematográficas que aún producían dividendos y su cooperación en proyectos de tiras cómicas y melodramas radiales a los que, al parecer, sólo prestaba su nombre.

En 1942, el ya acabado Hammett decidió ingresar de nuevo en las fuerzas militares, buscando conjurar su agobiante situación como escritor sin escritura, su pobreza y su enfermedad galopante. Pero, pese a su interés en ser de nuevo un hombre de acción, salió de allí a causa de un enfisema pulmonar. Luego de la guerra, Hammett retornó a sus actividades políticas de izquierda y a la redacción de algunos relatos breves, que poco o nada añadieron a su prestigio. Fue enviado a prisión durante varios meses, en la década del cincuenta, por negarse a delatar a



algunos colegas comunistas durante la caza de brujas iniciada por Macarthy. Al parecer, este ostracismo le permitió hallar una excusa fácil para justificar un silencio creativo que se convirtió en definitivo. Luego de su estadía en prisión y de pasar una temporada enfermo, Hammett falleció en Nueva York de un cáncer de pulmón el 10 de enero de 1961, contando en sus haberes con uno de los prestigios más rápida y justamente ganados entre los escritores norteamericanos de principios de siglo, con la influencia más perdurable en la narrativa contemporánea de su país y con uno de los más sorprendentes enmudecimientos creativos de los que se tenga noticia en la literatura contemporánea.

3

Cosecha roja, la primera novela de Hammett, expone los rasgos de la novela negra: presentación oblicua del detective, acción trepidante, diálogos irónicos e ingeniosos, emboscadas, balaceras, persecuciones y fidelidad al idioma críptico del hampa. Esta obra se publicó inicialmente en cuatro entregas en la legendaria revista *Black Mask*, cuyo destino como icono de la naciente cultura literaria de masas estaría unido indisolublemente al nombre de Hammett, quien elevó su nivel hasta una cota difícilmente alcanzable para los otros escritores del negocio. La novela narra las peripecias a las que el Agente de la Continental debe someterse para limpiar a la ciudad de Personville de la perniciosa influencia de cuatro mafiosos, a los que hace enfrentar entre sí hasta el exterminio.

Características adicionales, insinuadas en esta primera obra, son las decenas de muertes que animan hasta la brutalidad la acción novelesca, la creación del detective basado en la idea de que éste, antes que un intelectual o un aristócrata, es un trabajador de calle, un sabueso que no tiene problema en andar por cualquier recoveco para levantar las pruebas que necesita. Si los anteriores detectives son jugadores de salón, el detective de Hammett es un apostador en el juego siempre cambiante de la supervivencia. Alguien que sabe que todo está perdido antes de empezar a jugar. De igual manera, en *Cosecha roja* se presenta la primera de las mujeres fatales de Hammett: un tipo de personaje que desarrollaría después en obras como *El halcón maltés* y *La llave de cristal*.

Asimismo, en *Cosecha roja* aparecen ya las frases breves y cortantes de un estilo erróneamente asociado ahora con un intento de la novela contemporánea por acercarse al discurso periodístico, pero que correctamente mirado se entiende más bien como una forma de adoptar un punto de vista distante y neutral, que favorece la caracterización indirecta de los personajes, y como una demostración del respeto por los hechos, por encima de cualquier otro credo estético. Por si fuera poco, el Agente de la Continental inaugura como personaje una nueva tradición de detectives duros, tan fecunda como equívocamente explorada en sus desarrollos posteriores.

El halcón maltés, la segunda novela de Hammett —y tal vez la más conocida entre sus obras— tiene una anécdota que, por simple, no deja de tener tintes novelescos. Se trata de una serie de asesinatos relacionados con el arribo a la ciudad de San Francisco de una escultura de incalculable valor económico e histórico: un halcón de oro macizo cubierto de piedras preciosas donado por la Orden de los Caballeros de Malta al emperador Carlos V en 1530 y que, desde entonces, ha dejado una estela de sangre entre sus poseedores. Es en esta novela donde aparece de cuerpo entero una de las más perdurables creaciones psicológicas de Hammett, el detective Sam Spade, a quien nos describe en el pasaje inicial con uno de los más recordados *incipit* de la narrativa norteamericana:

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.

Esta caracterización física, que sobresale por su virtud plástica e icónica, se verá luego acompañada de una presentación psicológica, impuesta al lector según las actuaciones del detective.

En efecto, el caso llama por primera vez a las puertas de la oficina de detectives de Spade cuando un hombre moribundo deja en la puerta la codiciada escultura y, poco después, Miles

Archer, su compañero de la agencia, aparece sin vida. La historia, entonces, llevará a Spade a un denso laberinto de intrigas, falsas pistas, mujeres inescrupulosas, matones y tramposos, de donde saldrá avante con su singular mezcla de ironía y dureza. En esta novela, además de la compleja caracterología, entrevista sólo a través del tamiz de las acciones, sobresalen el nítido dibujo del personaje femenino y el establecimiento de una intriga paralela que tiene como centro de interés los motivos, deliberadamente opacos, del alma humana.

El narrador, una fría y distante tercera persona, nos muestra a Brigid O'Shaughnessy, una mujer implicada en la búsqueda de la escultura que, pese a demostrar ternura y cariño a Spade, no duda en tratar de engañarlo y manipularlo para sus propósitos. Cabe anotar que las féminas de Hammett constituyen un aporte especial a la fauna de mujeres fatales de la literatura del siglo XX, pues a la idea de que la mujer es la perdición del hombre —un motivo omnipresente desde las más remotas mitologías— añade una independencia, una libertad sexual y una malévolamente inteligencia que las hace atrayentes y a la vez repulsivas. Adicionalmente, al contrario de lo que pensarían las feministas, para quienes la violencia es un acto exclusivamente masculino, las mujeres de Hammett pueden mentir, extorsionar y matar “como los hombres”. Flores de un paisaje urbano que las encubre con su favorable anonimato, estos singulares ángeles caídos, pertenecientes a una especie románticamente impedida para el amor, venida de no se sabe dónde, conspiran contra la estabilidad del hombre y tratan de llevarlo a la ruina moral mediante sus engaños y ambigüedades calculadas. Son prácticas y frías, pero también puede perderlas su incorregible predisposición para el melodrama, ante lo cual ni el más frío *gangster* podría resistirse. Pueden dar un beso o simular la entrega, mientras cargan el revólver o blanden el puñal, pero el detective es capaz de jugar el mismo juego, porque tiene de su parte el saber que nadie se puede fiar de nadie.

Pero, así como el personaje femenino de *El halcón maltés* descuella por ese equívoco encanto que tienen las mujeres que simulan debilidad para beneficiarse de quienes las aman o desean, la ambigüedad de los motivos de Spade no es menos enigmática. Su móvil, en esta historia,

parece ser sólo el pago en metálico por encontrar la escultura y averiguar quién mató a su colega, pero resulta evidente que su tendencia a la sarcronería y al humor negro tiene una especie de razón de ser filosófica, que acaba por poner en entredicho la justicia y la existencia de una lógica que regule los comportamientos humanos. Todo parece ser fruto de la casualidad y de la manera en que unos, más listos que otros —y no necesariamente más buenos—, aprovechan las circunstancias. Los detectives duros de Hammett, aunque parecen hacer las cosas por capricho y entender la ley y la justicia a su manera, distinguen claramente lo correcto de lo incorrecto y saben que un delito es un delito. De hecho, no abandonan jamás esta premisa. Así, parte de la atracción de Spade reside en su capacidad para ser fiel a ciertos principios de legalidad, orden y disciplina, aun en sus acciones menos ortodoxas y en sus procedimientos más oscuros. Esto haría creer que tal rectitud, encubierta por la sordidez de sus métodos —podemos verlo, como cualquier *gangster*, diciendo mentiras para coger una pista, apaleando a un sospechoso o ablandando a un prisionero—, constituye un factor asociado a la onerosa pintura de un universo hobbesiano, donde hasta los fines más nobles admiten procedimientos criminales. Como si la misma justicia, para sobrevivir, tuviera que someterse a las mismas reglas de juego que la criminalidad ha impuesto sobre el mundo.

Sin embargo, las sorpresas que el comportamiento de Spade produce en el lector pasan a un primer plano cuando advertimos, en la conversación que sostiene con la viuda de su compañero asesinado, que en un pasado, tal vez no muy remoto, tuvo una aventura con ella. ¿Hace cuánto estuvieron involucrados? ¿Miles, el compañero de Spade, lo sabía? ¿Hay alguna conexión entre este asesinato y esa relación clandestina? Así, la trama se abre a la imprevisibilidad de las acciones humanas y a una explicación psicológica del crimen, aunque de entrada sepamos que Hammett jamás intentará contra uno de sus principios innegociables: que el detective nunca es el asesino. De hecho, salvo porque sabemos que el detective no podrá nunca ser el responsable del crimen, en repetidas ocasiones la presentación oblicua de sus acciones, en medio de la noche que le sirve de cobijo, nos hace dudar de cuál es el

verdadero objeto de sus operaciones. ¿Traición? ¿Corrupción? Nadie puede saberlo a ciencia cierta. Aunque, como señala Spade, la idea de que el detective abandone los cauces legales tiene una simple finalidad publicitaria: “No estés tan segura de que tengo tan poca honradez como algunos dicen. Esa fama puede ser conveniente, pues te trae a la puerta asuntos caros y te facilita las cosas al luchar contra el enemigo”.

Otra de las muestras de comportamiento impredecible son las inusitadas respuestas de Spade a las insinuaciones y declaraciones amorosas de Brigid, quien pasa de cliente a impúdica dadora de encantos. Podemos verlo besándola apasionadamente en una escena y, en la siguiente, ironizando con el hecho de que ella irá a la cárcel o afirmando que no puede creérsele nada de lo que dice porque es “una belleza peligrosa”. Incluso en el último pasaje, cuando Brigid lo chantajea sentimentalmente para que no la entregue a la policía, no sabemos bien si en Spade prevalecerá la lacónica veta pasional que ha despertado la mujer o si su idea de orden y fidelidad a los estrictos cánones de la profesión —y a las exigencias de la lealtad profesional— acabarán por imponerse. Las palabras que Spade dirige a la chica, luego de que la policía la apresa, son sorprendentes para el lector, pues no resuelven, desde el punto de vista emocional, la ambigüedad que atravesaba la relación que había prosperado en medio del conflicto ni, mucho menos, aclara si las muestras afectuosas de Spade a Brigid hacían parte de su propia estrategia investigativa: “Te voy a entregar. Lo probable es que escapes de cadena perpetua. Eso quiere decir que estarás libre dentro de veinte años. [...] Te estaré esperando. [...] Si te ahorcan,

siempre te recordaré”. Todo nos hace dudar de la identidad profunda del irónico, aquel fingidor de emociones del que no sabemos muy bien qué piensa, aunque intuyamos que en sus afirmaciones oblicuas se abren las fauces de la nada.

4

La llave de cristal era, entre sus obras, la favorita de Hammett, a causa de su sutil presentación de las pistas para el hallazgo del crimen y su efectiva caracterización psicológica, no impuestas a la trama, sino dependientes de las situaciones y eventualidades desatadas por el crimen. La leyenda cuenta que Hammett la escribió en treinta horas continuas. La novela desarrolla un motivo en el que la reflexión sobre los límites entre legalidad e ilegalidad —y sobre los oscuros resortes que mueven al poder político— se lleva hasta un extremo antes inexplorado en la narrativa policial. Si en los escritores que antecedieron a Hammett el crimen era asunto de unos cuantos interesados, aquí por primera vez el crimen es un tema público, una realidad en la que políticos, policías y ciudadanos representativos están metidos hasta el cuello. El relato negro adquiere, entonces, una especial facultad para interrogar la condición política de las sociedades contemporáneas. Sin embargo, pese a las razones esgrimidas por Hammett para considerar esta novela como su logro más apreciado, la crítica valora en ella fundamentalmente el dibujo psicológico del detective y su ética de la derrota, que dan perfecta elaboración literaria a ese clima de de-



Y es que, sin duda, la del detective es la creación más recordada de Hammett. No el detective a secas, sino el detective que tiene el encanto del hombre distanciado, al que parecen resbalarle las más crudas formas de la abyección, pero que, a su vez, posee algo del romanticismo parroquial de quien sólo espera la jubilación para tener una casa con un jardín que regar en la vejez. Un individuo que, así como descarga el tambor de la pistola sobre las espaldas del fugitivo, puede también conmovirse ante la más mínima muestra de lealtad o de ternura en el más execrable de los maleantes.

sastre económico presente en los Estados Unidos de finales de la década del veinte. Aquí, el detective duro (encarnado en el apostador Ned Beaumont) adquiere una especial humanidad, pues su eficacia atrapando delincuentes o resolviendo crímenes queda completamente en entredicho. De hecho, Ned es un perdedor a toda prueba, y su éxito parcial en la solución del crimen del que se culpa a su amigo, el político Paul Madvig, obedece a una inmersión en el mundo del crimen que le supone palizas y ablandamientos, aunque por momentos logre pequeños resultados mediante oscuros procedimientos. De hecho, entre las acciones *non sanctas* de Beaumont, se encuentra el falsificar documentos, robar pruebas, inculpar a un inocente para que revele un detalle útil y hacer suicidar a uno de los cómplices seduciendo sexualmente a su mujer. Como detalle adicional, vale la pena señalar que la incursión de Beaumont en una guarida de *gangsters* en *La llave de cristal* da lugar a la que, para muchos, es la escena más brutal de la novela negra: un capítulo completo donde Beaumont es torturado y mezquinamente golpeado, hasta hacerle buscar el suicidio. El estilo en que está escrito este pasaje hace pensar que, en efecto, *La llave de cristal* se escribió en el tiempo que dice cuenta la leyenda, pues una

intensidad estilística semejante difícilmente se consigue calculando el efecto de las palabras y parece más bien brotar del mismo delirio creativo que poseyó al escritor. Una de las imágenes más fulgurantes de Hammett nos muestra a Beaumont con una hoja de afeitar oxidada entre sus dedos, intentando cortarse las muñecas, y, luego, una repentina luz de claridad en sus ojos, que le impide a última hora llevar a cabo el cometido.

Ned trabaja para Paul Madvig, funcionario público y cuadro principal del senador Henry, ayudando a mantener bajo control el mundo del hampa local, al que tienen a raya administrando cierta dosis de permisividad e incluso adjudicándoles contratos y concesiones estatales. Sin

embargo, todo se vuelve de revés cuando Taylor Henry, hijo del senador, aparece muerto y las facciones rivales tratan de aprovecharse de la situación para cambiar el rumbo de las ya cercanas elecciones. El panorama se complica, además, por los móviles pasionales que se conectan con la historia: Madvig es el prometido de la hija del senador Henry y parece ser capaz de hacer cualquier cosa para agradarle; Opal, la hija de Madvig, tiene una relación con Taylor Henry que no aprueba su padre, hecho que aprovechan sus detractores para inculparlo en la muerte del novio; por su parte, Janet Henry, hija del senador y hermana del difunto, empieza a conspirar contra Madvig, su prometido, enviando anónimos a los periódicos locales insinuando su culpabilidad. Simultáneamente, entre la prometida de Madvig y Ned comienza a despertarse una especie de atracción que alcanzará su clímax cuando Ned decida abandonar a su amigo, con la tranquilidad de saber que no le debe nada, pues no ha recibido el mismo trato de él. Este último hecho (por qué el detective es fiel a algo que va más allá de los intereses percibidos por los demás) aparece también en la ya mencionada escena final de *El halcón maltés*, cuando Brigid insinúa que el hecho de que ella haya matado al colega de Spade supone un alivio para él, dado el perfil corrupto del difunto. Spade le responde que en efecto esto es verdad, que Miles era un hijo de mala madre, pero que su deber es no dejar el caso impune.

Cuando a un hombre le matan a su socio, se supone que debe actuar de alguna forma. Da lo mismo la opinión que pudiera tener de él. Era su socio, y debe hacer algo. Añade a eso que mi profesión es la de detective. Bueno, cuando matan a un miembro de una sociedad de detectives, es mal negocio dejar que el asesino escape. Es mal negocio desde todos los puntos de vista, y no sólo para esa sociedad en particular, sino también para todos los policías y detectives del mundo. Tercero, soy detective, y suponer que voy a correr detrás de quienes quebrantan la ley y que los voy a soltar una vez agarrados, bueno, eso es como esperar que un perro que ha alcanzado un conejo lo suelte.

La trama de *La llave de cristal* se desarrolla entre rufianes, busconas y políticos corruptos que sólo parecen moverse de acuerdo con la conveniencia y el interés social, antes de que la lealtad de Beaumont y su increíble capacidad para sufrir

con estoicismo los incontables ataques de los enemigos y para encajar las traiciones de aquellos a quienes defiende, pongan algo de orden en ese pavoroso mundo de relatividad moral e insensibilidad donde ninguna convicción parece durar más de cinco minutos. De hecho, descubrir al final de la novela que el verdadero asesino de Taylor Henry es su propio padre y que Madvig lo ha encubierto echándose la culpa, con el único fin de que su novia Janet no sufra, está lejos de garantizar que la paz y la concordia vuelvan a la ciudad. La maquinaria de intereses y corrupción sigue perfectamente aceitada, aunque algunos engranajes hayan sido cambiados por el relevo a que obliga la muerte de los líderes. Los amigos del detective pueden hacer tonterías por una mujer y el detective puede quedar sacrificado en este juego, aunque él pueda darlo todo por ellos. La última escena nos muestra a un Ned que va a irse a Nueva York con Janet Henry y que tranquiliza a Madvig diciéndole que, tal vez, otros rufianes le ayuden a hacerse con el control de los matones que seguirán campeando por la calles. Una de las frases finales, dichas por Beaumont a propósito del miedo que debe sentir todo investigador, queda como prueba de cuál es el tipo de motivación que anima a esta nueva manera de vivir: “No creo en nada, pero tengo sangre de jugador en las venas y son muchas las cosas que me afectan”. La realidad es incuestionable en su modo brutal de tocarnos, pero ello no significa que se le pueda predecir y que el detective o el rufián lo tengan todo controlado. De igual manera, el detective puede ser leal hasta la muerte, pero ello no obsta para que, una vez cumplida su tarea, emprenda el vuelo, decepcionado como está de que aquellos a quienes defendió y protegió no tengan problema en sacrificarlo en el altar de la codicia.

5

El hombre delgado, la quinta novela de Hammett, contiene, por su parte, una electrizante y compacta historia que, además de tener los ingredientes de las otras novelas, discurre hasta cierto punto por los cauces policiales más ortodoxos. En efecto, hay un crimen, un conjunto de sospechosos, una serie de indicios contradictorios, una solución inesperada y una explicación sorprendente que oímos del detective, al final de la novela. Es decir, todo lo contrario a la falta de li-

nealidad que ensayaban las otras narraciones. Sin embargo, más allá de este respeto por las claves del relato policial clásico, esta obra materializa una serie de aportes técnicos y temáticos inéditos, incluso en la novela negra, y luego aprovechados por Hollywood en una saga de exitosas películas. Aquí, la figura del detective no es ya el tipo duro del *hardboiled* (como Spade), ni un perdedor incorregible y nihilista (como Beaumont), ni tampoco el dilucidador de enigmas del relato-problema clásico (el Sherlock Holmes de Conan Doyle o el Dupin de Poe). Se trata de un matrimonio de fiesteros compuesto por el exdetective Nick Charles y su acaudalada esposa Nora, quienes actúan como una especie de investigador bicéfalo que resuelve casos por diversión o por gratitud con los amigos. Incluso su manera irónica y casi humorística de entenderse con los hechos da a la terrible realidad el aspecto de un grotesco teatro de marionetas.

El recurso de encarnar el investigador en dos personajes le permite a Hammett un logro múltiple. Por un lado, consigue exhibir en el diálogo los pormenores, los pros y contras de las hipótesis y razonamientos que, cada noche, ambos se cuentan en la almohada. Asimismo, le facilita desarrollar una especie de enigma paralelo al del asesinato, de manera similar al caso de la aventura amorosa de Spade en *El halcón maltés* o de la extraña lealtad de Beaumont a Madvig en *La llave de cristal*. En efecto, se generan preguntas en torno al tipo de relación que existe entre la pareja, confusa para el lector desde la primera hasta la última página, dada la manera en que cada uno enfrenta las eventuales posibilidades de infidelidad conyugal del otro y dado el tipo de lenguaje, entre irónico e insultante, que emplean para comunicarse cuando ambos coquetean con opciones ajenas a las de un matrimonio tradicional.

Hammett, con este otro centro de interés —inédito en una novela policial y, como veíamos, ya insinuado en la ambigüedad emocional del Spade de *El halcón maltés*— convierte la pregunta por el crimen en una indagación acerca de las motivaciones humanas. En esta obra resulta tan importante saber quién cometió el crimen de la secretaria Julia Wolf o saber por qué desapareció su jefe —el inventor Clyde Wynant— como entender qué mueve a los familiares, a los abo-



gados o a los mismos Charles y Nora, de cuyas ideas, creencias y convicciones sólo tenemos noticia parcial por el uso de la primera persona narrativa y por sus intentos de ligarse emocionalmente con los otros personajes. Los detectives, que en las novelas policiales tienen la función de representar la cara abstracta del orden, aparecen aquí con motivaciones e intereses que entran en juego cuando hacen su trabajo y se ocupan de los hechos. Incluso, dado que no están ya en el gremio, su tarea ayudando a dilucidar el crimen tiene como objetivo adicional el que no resulten ellos inculpadados. De ahí que, a diferencia del relato criminal clásico y de buena parte de la serie negra, en esta novela de Hammett hallemos una búsqueda de la verdad, no en la identidad del autor de un asesinato, sino en las razones humanas y en las causas sociales que los producen. Como expresó Juan Carlos Martín, prologuista de las conocidas traducciones castellanas de Hammett hechas por la editorial Bruguera, los crímenes no se solucionan sólo descubriendo al autor del delito, dado que sus causas residen en la base del sistema social.

El hombre delgado sobresale también por algunos pasajes donde Hammett, además de hacer gala de un estilo ágil, brillante, revelador de los más agudos matices de la condición humana, muestra los imperceptibles lazos que existen entre justicia y poder. En el pasaje final de la novela, cuando Nick revela a su esposa la manera en que llegó a la solución del enigma, ésta última le recrimina porque las pruebas señaladas por el detective no le parecen suficientemente concluyentes y teme que tal procedimiento, popularizado entre detectives incompetentes y arbitrarios, acabe en una proliferación de injusticias en el futuro. Nick le responde que un sistema policial pragmático no puede esperar a que todas las pruebas estén reunidas y configuren “la verdad”, pues, en sentido práctico, esto facilitaría la fuga del sospechoso. Esboza, entonces, una especie de teoría sobre la culpabilidad judicial que no deja

de ser sorprendente, pues, aunque acepta que quienes buscan criminales desean tener plena certeza cuando inculpan a un sospechoso, también saben que, en ocasiones, es recomendable culpar al criminal potencial y luego

contrastar esta nueva situación con las pruebas. Casi nunca las sospechas encajan con el hombre, pero sí se puede hacer que el hombre encaje con la situación. Éste parece ser el discutible planteamiento. Lo que es, entonces, un procedimiento puramente especulativo, aparece en *El hombre delgado* como una práctica que, a la postre, puede obligar al verdadero criminal a confesar. Cuando el detective lleva al sospechoso tras las rejas o lo pone de cara a la silla eléctrica, no tiene la certeza de que esté haciendo justicia, toda vez que las causas del crimen se encuentran diseminadas en una intrincada red de relaciones e intrigas que trazan la delgada línea donde se separan legalidad e ilegalidad. Incluso, el nihilismo social de Nick queda demostrado en los últimos renglones de la novela, cuando escuchamos de sus labios las enigmáticas palabras que dice a Nora: “Un crimen no interrumpe la vida colectiva; sólo la de la víctima y, a veces, la del criminal”.

6

Preguntarse por la relevancia que tiene un escritor o un artista, más allá de los logros exclusivamente estéticos, técnicos y simbólicos de su trabajo, puede derivar en una exigencia injusta. Parecería que la autonomía del arte y su capacidad para crear mundos autosuficientes exime de evaluar los logros de un novelista en virtud de la influencia ética, política o social que ejerza sobre sus lectores. Sin embargo, tal interrogación puede ser válida en el caso que nos ocupa, si pensamos en el hecho de que las representaciones mediáticas, acostumbradas a espectacularizar las más complejas realidades, nos dan ya una dosis de crimen, crueldad y sordidez semejante a la que aparece en las novelas negras. Sin embargo, esto no se dirime en una discusión sobre los medios o declarando que el arte es una especie de zona franca donde los procedimientos más discutibles se vuelven altruistas y críticos. Indagar en la pertinencia que tienen hoy las novelas de Hammett no es, por eso, más que preguntarse qué hace válidas a la violencia, a la desafección y a

la brutalidad empleadas con fines artísticos y qué las hace desaconsejables en el efectismo tendencioso y vulgar de los medios o de la mala literatura. La respuesta es que, en el primer caso, la elaboración literaria del material ofrecido por la realidad nos ayuda a vivir en el mundo, nos da una visión a escala humana de los hechos, profundizando en las causas sociales y psicológicas que están detrás de los desperfectos de la máquina social. Asimismo, la literatura puede realizar un sondeo distanciado que permita al lector hacer un análisis estrictamente personal de las situaciones, sin moralejas o fáciles concesiones a la indignación retórica y vacía a que nos acostumbra todos aquellos que emplean las causas colectivas (y el bien común) como una manera de obtener *ratings* o *best-sellers*.

Y es que, aunque el realismo más descarnado pueda dar frutos, la “divulgación de la verdad”, tendrá siempre apóstoles dignos de sospecha y tal presentación sólo contribuye a hacer tolerable lo intolerable y legítimo lo ilegítimo. Los medios toman el crimen como un suceso del “espectáculo del mundo”, al que le pueden sacar réditos económicos, favorecidos como están por la tendencia voyerista del consumidor de nuestros días. Las novelas de Hammett, además de ofrecer un sondeo en las más plausibles causas del crimen, logran que el narrador transmita la obligación de considerar la realidad con la honestidad distante que permite conocer la perversidad del mundo, algo que los manipuladores informativos no pueden hacer, dado que su visión siempre es exterior. Podríamos, entonces, complementar la afirmación de Chandler con la que iniciamos este escrito, diciendo que en Hammett hallamos una nueva manera de dar dimensión al material que ofrece la realidad al escritor, sin imposturas estilísticas, obedeciendo sólo a la lógica de la vida. Sin embargo, “realidad” y “material” son palabras cuyo uso puede producir confusiones lamentables y cabría mejor preguntarnos qué tipo de realidad histórica ofrecen al lector contemporáneo las novelas de Hammett y a partir de qué material el escritor desarrolló un trabajo de decantación y transmutación que alcanzó a influir en varias generaciones de lectores sin recurrir a estereotipos.

La llave de cristal toma título de un sueño que tiene la protagonista. En ese sueño-pesadilla, ella sabe que una llave transparente y frágil le per-

mitirá abrir la puerta por la cual escapará de las terribles circunstancias en que vive. Sin embargo, cuando corre hacia la puerta, resbala y la llave se parte en pedazos. Las ficciones de Dashiell Hammett valen más por lo que callan que por lo que dicen, toda vez que, en estos vacíos acerca de las causas profundas del crimen, está la clave de su arte. Los lectores tenemos, entonces, un papel que jugar en las lagunas dejadas por la elipsis, sin importar que la ironía de la vida nos empuje a creer que la simple indignación es la mejor manera de afrontarla, mientras rogamus que, en busca de tal consuelo, esa última llave no se rompa. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Ensayista y crítico, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia

Fe de erratas

En el artículo “Los relatos de Cornell Woolrich y la función social del simple arte de angustiar” de Efrén Giraldo. N.º 291:

p. 60: “[...] para detectar las estrategias de persuasión que **garantizaran** al arte de escritores e ilustrados [...]”, en lugar de: “[...] para detectar las estrategias de persuasión que **garantizen** al arte de escritores e ilustrados [...]”.

p. 67: “[...] La escena inicial transcurre frente a un hotel, cuya entrada **espía**”, en lugar de: “[...] La escena inicial transcurre frente a un hotel, cuya entrada **espia** [...]”.

p. 63: “[...] ¿Qué pensar de Truman capote y *A sangre fría*, una obra que, además de **entenderse con** la pavorosa realidad criminal [...]”, en lugar de: “[...] ¿Qué pensar de Truman capote y *A sangre fría*, una obra que, además de **entenderse con base** en la pavorosa realidad criminal [...]”.

p. 69: “[...] Así, varios cuentos de Woolrich tienen por protagonista a uno o a varios niños indefensos, que en medio de sus juegos a media noche, **escapados** a lugares poco apropiados para jugar [...]”, en lugar de: “[...] 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 [...]”.

p. 72: “[...] 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, **esté dominada la mayoría de las veces, por** las fuerzas de la sinrazón y del absurdo”, en lugar de: “[...] 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 domina la mayoría de las veces** las fuerzas de la sinrazón y del absurdo”.