

LA NARRATIVA POPULAR  
DE DASHIELL HAMMETT:  
'PULPS', CINE Y CÓMICS

JESÚS ÁNGEL GONZÁLEZ LÓPEZ



Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans  
Universitat de València  
2004

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Directora  
Carme Manuel

LA NARRATIVA POPULAR  
DE DASHIELL HAMMETT:  
'PULPS', CINE Y CÓMICS

Jesús Ángel González López

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya  
Universitat de València

Este libro cuenta con una ayuda de la Direcció General del Llibre,  
Arxius i Biblioteques de la Conselleria de Cultura i Educació  
de la Generalitat Valenciana

© Jesús Ángel González, 2004

*La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulp', cine y cómics*

Jesús Ángel González, jagonzal@patagonmail.com

1ª edición de 2004

Reservados los derechos de autor

Prohibida su reproducción total o parcial sin consentimiento escrito del autor

ISBN: 978-84-370-8562-3

Diseño portada: MINIM disseny

Maquetación: Vicente Andreu

Edita: Departament de Filologia Anglesa i Alemanya  
Universitat de València

*A Pablo, Alicia y Carlos, por los ratos en que buscaban a su papá y se lo encontraban secuestrado por Dashiell Hammett*

*Y a Azucena, sin cuyo apoyo intelectual, cariño y desvelos de todo tipo la escritura de este libro hubiera sido imposible*



# Índice

Agradecimientos .....	9
Introducción .....	11
I. LA NARRATIVA POPULAR Y HAMMETT	
1. La narrativa popular, enfoques teóricos .....	17
1. 1. El autor .....	20
1. 2. El receptor .....	21
1. 3. El contexto social .....	24
1. 4. El texto .....	29
1. 5. Los códigos genéricos .....	30
1. 6. El medio .....	44
II. HAMMET Y EL ‘PULP’	
1. Antecedentes y contextos .....	53
1. 1. La narrativa popular anterior a Hammett .....	53
1. 2. <i>Black Mask</i> y la ‘hard-boiled fiction’ .....	74
1. 3. Contexto social y literario .....	83
2. Los relatos de Hammett .....	90
2. 1. Relatos no detectivescos (octubre 1922-octubre 1923) .....	91
2. 2. El escritor de ‘pulp’: período de aprendizaje (octubre 1923-junio 1924) .....	102
2. 3. Años de madurez y mediocridad (junio 1924-marzo 1926) .....	117
2. 4. Del ‘pulp’ a la novela (febrero 1927-noviembre 1930) .....	139
2. 5. El novelista y guionista de éxito (marzo 1932-marzo 1934) .....	169
III. HAMMETT Y EL CINE	
1. Antecedentes y contextos .....	175
1. 1. Escritores en Hollywood .....	176
1. 2. Hammett y los estudios .....	181
1. 3. Hollywood en los relatos de Hammett .....	183
2. Los guiones de Hammett .....	184
2. 1. El guión cinematográfico .....	184
2. 2. “The Kiss-Off” y <i>City Streets</i> .....	188
2. 3. Guiones no filmados .....	191
2. 4. “On the Make” .....	194
2. 5. <i>The Thin Man</i> : la novela y la película .....	195
2. 6. <i>After the Thin Man</i> .....	200
2. 7. <i>Another Thin Man</i> .....	207
2. 8. Los otros “Thin Men” .....	213

2. 9. Hammett, Hellman y el teatro .....	214
2. 10. <i>Watch on the Rhine</i> .....	217
3. Las adaptaciones de Hammett .....	227
3. 1. La 'adaptación' de <i>Red Harvest: Roadhouse Nights</i> .....	227
3. 2. Las tres versiones de <i>The Maltese Falcon</i> .....	229
3. 3. Las dos versiones de <i>The Glass Key</i> .....	240
3. 4. <i>The Dain Curse</i> .....	247
3. 5. Otras adaptaciones .....	249
IV. HAMMETT Y EL CÓMIC	
1. Antecedentes y contextos .....	255
1. 1. El cómic en Estados Unidos .....	255
1. 2. El cómic en los años 30 .....	257
1. 3. Dick Tracy y el cómic policiaco .....	263
2. Los cómics de Hammett .....	267
2. 1. <i>Secret Agent X-9</i> .....	267
2. 2. Otros trabajos y adaptaciones .....	281
Conclusiones .....	285
Bibliografía .....	295
Apéndice 1: Filmografía y adaptaciones .....	313
Apéndice 2: Manuscritos originales .....	325
Apéndice 3: Cronología .....	329
Índice temático .....	333

## Agradecimientos

Sirvan estas breves líneas para agradecer la colaboración de personas e instituciones sin cuya intervención no se hubiera podido realizar este trabajo. A la inestimable ayuda de mi director de tesis y amigo, Manuel González de la Aleja, y del Ministerio de Educación y Ciencia, en forma de la concesión de una licencia por estudios, se unió la desinteresada colaboración de James F. Seitz, profesor de la Universidad de Pittsburgh que me facilitó enormemente la tarea de la búsqueda bibliográfica en la Biblioteca de la Universidad a la que acudí como 'visiting scholar'. Tanto el Humanities Research Center de la Universidad de Texas en Austin como la Margaret Herrick Library de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences en Beverly Hills me proporcionaron con gran diligencia y profesionalidad el acceso a todos sus fondos, incluidos los manuscritos que han sido analizados por primera vez en este trabajo. A la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid, y muy en particular a su profesor Antonio Santos, debo su generoso asesoramiento en todo lo relacionado con el cine. A la Universidad de Salamanca, todos los medios para la realización de la tesis doctoral que está en el origen de este trabajo. Y a Carme Manuel su confianza y apoyo para la publicación de este libro en la Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans.



## Introducción

El interés por la figura de Dashiell Hammett ha ido en aumento en los últimos años. Como señala Soledad Puértolas, “seguramente porque su obra no es subjetiva ni confesional y nunca se llega a saber lo que piensan o sienten sus personajes, tanto éstos como su creador resultan sugerentes y atractivos” (164). De hecho, se han publicado cinco biografías (una de ellas compartida con su compañera, la dramaturga Lillian Hellman) y varios estudios críticos sobre su obra, pero aun así se trata de un escritor cuya situación con respecto al canon de la literatura norteamericana resulta un tanto conflictiva, como lo pueden demostrar opiniones tan antagónicas y categóricas como éstas:

Hammett cannot through any generosity be considered a complex author. It would be fatuous to search for profound ethical, sociological, or psychological implications. (Moss 34)

Hammett was a major writer, for a lot of reasons, one of them being that the texture in his writing comes so very much from himself. Writing inside an action genre, where subtleties of character and milieu are not primary considerations, he nevertheless was, word by word and sentence by sentence, subtle and many-layered, both allusive and elusive, delicate and aloof among all the smashing fists and crashing guns. (Westlake 10)

Esta variedad de consideraciones tiene bastante que ver, en primer lugar, con las continuas interferencias que produce la mitología creada alrededor del autor en el análisis concreto de su obra. Y no es para menos, puesto que Dashiell Hammett fue sucesiva o simultáneamente — aparte de gran renovador de la literatura de detectives y piedra angular en la creación del género negro— detective de la agencia Pinkerton y soldado en dos guerras mundiales, comunista de carne y vididor, alcohólico y abstemio, multimillonario y pobre de solemnidad, marido y padre ausente, compañero y colaborador de Lillian Hellman, y, en definitiva, un personaje contradictorio y fascinante cuya propia mitología ha suplantado la importancia real de su obra. Un buen ejemplo de hasta qué punto esto es así lo constituyen tanto la novela *Hammett* de Joe Gores (adaptada por Wim Wenders al cine) como la adaptación televisiva de la novela *The Dain Curse*. *Hammett* está protagonizada por el propio Dashiell Hammett como detective, y combina datos biográficos y pura ficción, mientras en la adaptación de *The Dain Curse* el personaje del agente de la Continental, repetidamente descrito por Hammett como gordo y de mediana altura, es representado por un James Coburn alto, delgado y con bigote que parece el vivo retrato de Hammett. Además, Hammett como personaje de ficción aparece en *The Black Mask Boys*, una serie de novelas de detectives escritas por William F. Nolan y en otros libros y películas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Al menos los siguientes libros utilizan a Hammett como personaje: *Hammett* de Joe Gores (1975), *Chandler* de William Denbow (1977), *Our Lady of Darkness* de Fritz Leiber (1978), *The Man Who Knew Hammett* de Vincent McConnor (1988), *The Black Mask Murders* de William F. Nolan (1994), *The Marble Orchard* de William F. Nolan (1996), *Sharks Never Sleep* de William F. Nolan (1998), *Chasing Sam Spade* de Brian Lawson (2000) y el relato “War Can Be Murder”, de Mike Doogan (2002). Y las siguientes películas: *Hammett* (1982) y *Citizen Cohn*

Por otro lado, la obra de Hammett ha sido malinterpretada en demasiadas ocasiones, en buena medida por culpa de sus sucesores. Y es que pocos escritores habrán sufrido tanto como Hammett el efecto de sus imitadores, como señalaba Anthony Boucher:

No writer has suffered more from his imitators than Hammett. The pygmies have aped his tough terseness without realizing that Hammett told stories of character—that the key scenes in Hammett are not the spectacular bloodlettings, but the quiet tense interplays of character in dialogue. (Citado en la introducción de Ellery Queen, seudónimo de los escritores Frederick Dannay y Manfred B. Lee, a *The Creeping Siamese* 4)

Se le suele considerar como uno de los más característicos representantes de la novela negra o como fundador de la tendencia ‘hard-boiled’ de la literatura de detectives, cuando en realidad, como se puede comprobar en la cronología (Apéndice 3), se trata más bien de un pionero que sólo escribió una novela (*The Maltese Falcon*) que encaje en las expectativas previas de un lector de novela negra contemporánea. Cada una de sus obras hay que estudiarla en el contexto de su época, como incursiones y experimentos de un autor en campos diferentes, como titubeos originales en la creación de un héroe y unos parámetros nuevos, y no leerlas a partir del género negro posterior como variaciones mediocres de un género ya manido. Como señalan Steinbrunner y Penzler, es necesario hacer un esfuerzo para apreciar la novedad de un estilo y unos personajes que luego han sido imitados tantas veces: “Because of Hammett’s immediate and enormous success, his style has been imitated for half a century, and many stories, situations, characters, even sentences, that seem trite in his work today were vigorously new and alive on the pulp pages of *Black Mask*” (187). Los estudios monográficos de George J. Thompson, Peter Wolfe, William Marling, Dennis Dooley, Sinda Gregory o M<sup>a</sup> José Álvarez, así como las biografías y los diversos artículos publicados en las dos últimas décadas han venido a clarificar el panorama y han contribuido a una mejor comprensión de las novelas de Hammett y a una reconsideración de sus valores estéticos. Sin embargo, prácticamente la totalidad de estos estudios se circunscriben a lo que algunos autores han denominado ‘the Hammett canon’, sus cinco novelas y la veintena de relatos recopilados por Lillian Hellman en 1966 (*The Big Knockover*) y Steven Marcus en 1974 (*The Continental Op*), ignorando el resto de su obra popular. Y ello a pesar de que Hammett fue fundamentalmente un escritor de narrativa popular: después de sus primeros relatos de tono más elitista, eligió canales de publicación netamente populares, como los ‘pulp’. Y utilizó para expresarse fórmulas de características igualmente populares, como el relato de detectives y de aventuras. Posteriormente, pese a algunos intentos por salirse del encasillamiento de las fórmulas, continuó trabajando dentro de este campo, escribiendo guiones cinematográficos y de cómics, además de autorizar adaptaciones de su obra tanto al cine y a los cómics como a la radio y a la televisión. Y en todos estos medios, sin llegar a los niveles de éxito de ventas de autores como Mickey Spillane o Erle Stanley Gardner, disfrutó de un éxito muy considerable.

De hecho, fue su éxito en el mundo de los ‘pulp’ el que le sirvió de plataforma de lanzamiento para su salto a la novela y con posterioridad a Hollywood. Hammett formó parte del amplio número de escritores que en los años 30 acudieron a la llamada de los estudios cuando la llegada del sonoro produjo una urgente necesidad de guionistas. Escritores como William Faulkner, F. Scott Fitzgerald, Raymond Chandler o Lillian Hellman colaboraron también como guionistas, una pieza más, y normalmente no la mejor considerada, del complicado engranaje de la industria del cine. Si bien la contribución de algunos de estos escritores al mundo del celuloide ha sido analizada ampliamente, no ha sido éste el caso de

---

(1992), ambas con Frederick Forrest como Hammett, *Julia* (1977), con Jason Robards Jr., *Dash and Lilly* (1999, para la televisión), con Sam Shepard y *Haiku Tunnel* (2001), con Steve Klinger en el papel del escritor. También ha protagonizado la obra de teatro *Dash*, escrita por William F. Nolan y William Reling Jr.

Dashiell Hammett. Y ello pese a que, aunque sólo recibió créditos por un puñado de películas, su obra tuvo una influencia decisiva tanto en las películas de detectives de los años 30 como en el ciclo de cine negro de los años 40. Algo similar ha ocurrido en el campo del cómic, en el que aunque sólo escribió guiones durante año y medio, su obra tuvo una influencia nada despreciable que no ha sido analizada debidamente.

Un motivo importante para explicar la existencia de esta laguna crítica es la dificultad de acceso a los propios textos. Una buena parte de los relatos que Hammett escribió para los ‘pulp’ en los años 20 no ha vuelto a ver la luz salvo en una serie de reediciones de Ellery Queen de los años 40 y 50 de muy difícil acceso incluso para el investigador<sup>2</sup>. Por otro lado, los guiones cinematográficos suelen desaparecer con la finalización de la película de modo que resulta muy difícil evaluar la contribución del guionista en un producto de creación colectiva. Afortunadamente, en el caso de Hammett, tanto en el Humanities Research Center de la Universidad de Texas en Austin, como en la Margaret Herrick Library de la Academia en Beverly Hills se conservan algunos de los guiones que escribió para la industria cinematográfica, lo que ha permitido realizar por primera vez un análisis detallado de su capacidad como escritor de imágenes. Del mismo modo, en el HRC de Austin se han podido estudiar los manuscritos del autor, lo que ha permitido rescatar algunos guiones rechazados por los estudios y analizar el proceso de creación narrativa de Hammett en todos estos medios.

Otra dificultad añadida es la notoria aversión a la interdisciplinariedad existente en ciertos ámbitos académicos. Los estudiosos de la literatura no suelen enfocar sus esfuerzos hacia el mundo del cine, y mucho menos hacia el cómic, habitualmente considerado como un subproducto industrial e infantiloides. Y esto es hasta cierto punto lógico, dada tanto la abundancia de prejuicios existentes como la evidente dificultad de analizar con rigor textos de tan diversas características y de calidad tan variable. El concepto de literatura que hay que manejar debe ser, por fuerza, amplio: “A certain body of repeatable or recoverable acts of communication”, como la definía Robert Scholes en *Semiotics and Interpretation* (18), abriendo las puertas de la literatura al cómic, al cine, al ensayo o a las piezas de transmisión oral. Para Scholes, la ‘literariedad’ de una obra dada depende de la existencia de duplicidad en algún aspecto de la comunicación, y no se debe identificar con calidad: todas las obras de arte narrativo son literarias, pero no todas son igualmente valiosas. El punto de partida es, pues, no considerar por principio ningún modo de narración inferior a los demás, y tratar de descubrir los valores estéticos de una historia en cualquiera de estos medios.

Así las cosas, el objetivo fundamental de este trabajo es completar la laguna existente en los análisis sobre Hammett, centrándonos en el estudio de su obra popular. Dado que las novelas han sido evaluadas convenientemente en las obras críticas citadas, en estas páginas no son estudiadas sino en su relación con el objeto de análisis. De este modo, se examinan *Red Harvest* y *The Dain Curse* en su publicación episódica en los ‘pulp’, tratando de elucidar las diferencias con las versiones editadas con posterioridad. Del mismo modo, *The Maltese Falcon*, *The Glass Key* y *The Thin Man* son sólo consideradas tangencialmente y remitiendo a la abundante obra crítica, como paso previo para su comparación con las películas a las que dieron lugar.

---

<sup>2</sup> Curiosamente, todos estos relatos son mucho más accesibles en castellano que en inglés, puesto que la editorial Debate publicó en los años 80 una traducción al castellano de todos los relatos publicados por Ellery Queen. Se han publicado dos recopilaciones recientemente (*Nightmare Town*, 1999, y *Crime Stories*, 2001) y, aunque se han anunciado dos nuevas recopilaciones realizadas respectivamente por Jack Adrian y Vince Emery, a la fecha de redacción de estas líneas todavía no han sido publicadas y continúa habiendo muchos relatos de difícil acceso. La consulta de los originales de los ‘pulp’ resulta aún más complicada, puesto que como consecuencia de la pésima calidad del papel en el que se imprimieron, se encuentran tan deteriorados que las pocas bibliotecas que los poseen los custodian en salas especiales como si fueran incunables medievales.

Pero, además, sin perder de vista este objetivo fundamental, dada la variedad de medios populares en los que trabajó, el estudio de la obra de Hammett ofrece una excelente oportunidad para plantear otros dos objetivos secundarios. Por un lado, un mejor conocimiento de las características de la narrativa popular en los Estados Unidos, tanto de medios nacidos con el siglo (cine y cómics) como de fórmulas procedentes del siglo XIX (la novela de detectives, las ‘dime novels’, los ‘pulp’). Del mismo modo, para el análisis de los textos resulta fundamental estudiar la capacidad de adaptación del autor a los distintos medios y lenguajes en los que creó, lo cual nos permitirá indagar sobre las características específicas del lenguaje audiovisual y del lenguaje secuencial<sup>3</sup>.

Para conseguir estos objetivos, se ha estructurado este trabajo en cuatro partes bien diferenciadas. La primera parte (capítulo 1) realiza un repaso de las principales contribuciones teóricas realizadas desde el campo de los estudios de la narrativa popular. Pese a la reconsideración estética de que ha sido objeto parte de la obra de Hammett en los últimos años, parece claro que para el estudio de su obra marginal resulta imprescindible utilizar instrumentos, conceptos y análisis elaborados desde el campo de los estudios de narrativa popular, ya que estudiar esta producción con herramientas procedentes exclusivamente del campo de la crítica literaria podría inducir a error. Conceptos como los de fórmula, creación colectiva, lector implícito o las diferencias lingüísticas entre los diversos medios de comunicación, por poner varios ejemplos, resultan fundamentales para poder acometer con éxito el estudio de la obra más popular del escritor. Por ello, esta primera parte se dedica a analizar los distintos enfoques que la crítica especializada ha aplicado a este campo, a la busca de herramientas adecuadas para una metodología ecléctica que incorpore elementos tanto de la crítica literaria canónica como de los estudios de narrativa popular.

Las otras tres partes del trabajo se ocupan de la relación del autor con cada uno de los tres campos de la narrativa popular en los que trabajó: los ‘pulp’, el cine y el cómic, y las tres están estructuradas de modo similar, con un capítulo dedicado a estudiar los antecedentes y contextos que se consideran necesarios para evaluar adecuadamente la contribución de Hammett, y otro u otros dos destinados al estudio de los textos. La segunda parte, pues, está dedicada a la relación entre Dashiell Hammett y los ‘pulp’ y está dividida en dos capítulos. El capítulo 1 se ocupa de los antecedentes y contextos, es decir, de la narrativa popular anterior al escritor. Para ello, se repasan tanto el contexto social y literario como las características de las dos tradiciones populares cuya influencia recogió Hammett, la fórmula de la novela clásica de detectives, y la tradición autóctona americana, que partiendo de las ‘dime novels’ desemboca en los ‘pulp’ en el siglo XX, dando lugar a la denominada ‘hard-boiled fiction’. El capítulo 2 examina los relatos de Hammett para los ‘pulp’, incluyendo toda su producción breve, desde sus primeros escauceos irónicos hasta los últimos relatos. Pese a que algunos de éstos aparecieron en revistas de otras características, se ha optado por no eliminar de este estudio ningún relato, puesto que, por un lado, las fórmulas y características de los ‘pulp’ impregnan toda su obra breve, y por otro, este enfoque permite analizar de forma global la relación entre todos ellos. En aras de la claridad expositiva, se ha estructurado este capítulo de modo cronológico en cinco secciones: la etapa inicial, el aprendizaje del autor de las fórmulas de los ‘pulp’, la etapa de madurez que alterna con una sorprendente mediocridad, la evolución hacia la novela, y los relatos publicados en su época de mayor éxito como novelista y guionista.

---

<sup>3</sup> El término ‘lenguaje secuencial’, para hablar de la combinación de textos y dibujos característica del cómic, procede de Will Eisner y ha sido recogido con posterioridad por autores como Scott McCloud o Joseph Witek. Eisner lo define como “an art and literary form that deals with the arrangement of pictures and words to narrate a story or dramatize an idea” (5).

La tercera parte se ocupa de la compleja relación entre Hammett y el cine. Para intentar evaluar la importancia de su contribución, se ha estructurado esta sección en tres capítulos. El capítulo 1 trata de establecer el contexto general y trazar una panorámica del Hollywood de los años 30 en el que trabajó Hammett: los grandes estudios, el paso del cine mudo al sonoro y la situación de los escritores en Hollywood, para terminar con un breve análisis de la imagen de Hollywood en los relatos del autor. El capítulo 2 analiza el trabajo de Hammett para el cine, tanto los guiones filmados como los que no llegaron a la pantalla. Hammett escribió los ‘outlines’<sup>4</sup> de dos películas —*City Streets* (1931) y *Mister Dynamite* (1935)—, los ‘treatments’ de dos secuelas de *The Thin Man* —*After the Thin Man* (1936) y *Another Thin Man* (1939)— y el ‘screenplay’ junto a Lillian Hellman de la adaptación al cine de una obra de teatro de esta última —*Watch on the Rhine* (1943). Además colaboró parcialmente en un número indeterminado de películas, sin que haya quedado constancia precisa (en forma de créditos o manuscritos) de su contribución, y escribió cuatro ‘outlines’ que nunca llegaron a filmarse y que se conservan junto al resto de sus manuscritos en la Universidad de Texas en Austin.

Más importantes para la historia del cine resultaron las adaptaciones de sus novelas y relatos, que se analizan en el capítulo 3. Estas adaptaciones fueron tan irregulares como sus propios guiones: desde auténticas traiciones como *Roadhouse Nights* (1930) hasta versiones tan fieles como *The Maltese Falcon* (1941) de Huston; desde comedias alocadas como *Satan Met a Lady* (1936) hasta melodramas gangsteriles como las dos versiones de *The Glass Key* (1935 y 1942). Desde adaptaciones tan populares como *The Thin Man* (1934) y sus cinco secuelas hasta *The Dain Curse*, que tuvo que esperar hasta los años 70 para ser adaptada a la televisión. El principal problema de la mayor parte de estas películas fue probablemente el momento histórico en que fueron realizadas, puesto que en su mayoría se produjeron en la primera mitad de los años 30, cuando los códigos genéricos que imperaban en Hollywood eran bastante diferentes a los temas y el estilo de las novelas de Hammett, lo cual dio como resultado unas combinaciones de tono y estilo sumamente irregulares. Sin embargo, las adaptaciones de los 40, *The Maltese Falcon* (1941) y *The Glass Key* (1942), son más fieles al tono hammettiano y colaboraron en el inicio y asentamiento del cine negro de los años 40. El objetivo final de esta tercera parte es intentar superar la mitología creada alrededor del personaje para analizar su propia obra y su influencia en el cine: desde las comedias domésticas basadas en *The Thin Man* hasta sus guiones más escondidos y sus repercusiones en el oscuro mundo de luces y sombras del cine negro.

La cuarta parte, por último, se centra en la relación de Hammett con el mundo del cómic. En el capítulo 1, se realiza un repaso de las características del cómic en Estados Unidos, con especial incidencia en el cómic de los años 30 y en el subgénero policíaco. El capítulo 2 analiza los cuatro seriales de *Secret Agent X-9* atribuidos a Hammett, de muy variable duración y calidad. Por último, se han añadido tres apéndices. El primero se ocupa de la filmografía relacionada con el autor, e incluye la ficha completa tanto de las películas en cuyo guión colaboró Hammett como de las adaptaciones de su obra. El segundo es una relación de los manuscritos originales de Hammett y de su lugar de conservación. Estos dos apéndices recogen una información que hasta ahora se encontraba desperdigada en múltiples fuentes. El tercero es una cronología que sitúa la obra de Hammett en relación a sus predecesores y continuadores.

---

<sup>4</sup> Nos encontramos con un problema terminológico a la hora de hablar de los guiones. En inglés se habla de ‘story’, ‘synopsis’, ‘outline’, ‘treatment’ y ‘continuity’, como pasos intermedios de tamaño ascendente, y de ‘script’ y ‘screenplay’ para el resultado final o casi final. En este trabajo se ha optado por mantener el original inglés o utilizar en castellano el término ‘bosquejo’ para los guiones iniciales de unas pocas páginas, ‘tratamiento’ para los guiones intermedios que todavía contienen elementos narrativos de características literarias y ‘guión’ para el paso inmediatamente anterior a la filmación.



# I

## La narrativa popular y Dashiell Hammett

### 1. LA NARRATIVA POPULAR, ENFOQUES TEÓRICOS

El primer problema que se plantea al tratar el tema de la narrativa popular es el de su propia definición. Una primera opción es plantearlo como una mera cuestión aritmética: las obras que constituyen un éxito de ventas se consideran narrativa popular, mientras las obras minoritarias no lo son. Sin embargo, los casos de autores como Charles Dickens, Lope de Vega o el mismo Shakespeare, autores populares cuya pertenencia al canon resulta indiscutible, hacen que la definición resulte problemática.

Bob Ashley la define por exclusión: la ficción popular es lo que está fuera del canon literario (3), con lo que el problema se traslada a la definición y delimitación de ese canon. Tanto Jerry Palmer como Leslie Fiedler plantean la cuestión del canon en términos históricos. Palmer recuerda que en Inglaterra fue Coleridge el primero en plantear la necesidad de un canon literario como forma de educar a la sociedad y mantener los valores de la civilización (*Potboilers* 3). Fiedler explica la creación del canon como producto de la inseguridad de la burguesía y de su necesidad de guía ética y estética: “The new rich wanted to know which fork to pick up; how to spell things ‘right’; when, if at all, it was proper to say ‘ain’t’; and also what books to buy for display in their libraries or on their coffee tables” (“Towards a Definition of Popular Literature” en Ashley 13). Pero fuera el que fuera el origen, el hecho es que tanto críticos y escritores como la mayor parte de los lectores son conscientes de la existencia de un canon de grandes figuras indiscutibles, de una serie de autores cuya pertenencia o no es debatible (el propio Hammett por ejemplo), y de una gran mayoría de textos narrativos populares que sólo recientemente han merecido un análisis académico de cierta profundidad.

Russel Nye enfoca la cuestión desde el punto de vista del arte en general, y distingue entre arte popular, arte elitista y arte ‘folk’. Así, según Nye, el arte elitista lo producen artistas conocidos, en un contexto conscientemente estético y siguiendo unas normas establecidas. Es un arte exclusivo, particular, individualista, altamente subjetivo. A este tipo de arte se oponen el arte ‘folk’ (normalmente anónimo, de temática simple, objetivos no conscientemente estéticos y sin influencia de factores tecnológicos) y el arte popular, que es: “folk art aimed at a wider audience, in a somewhat more self-conscious attempt to fill that audience’s expectations, an art more aware of the need for selling the product, more consciously adjusted to the median taste” (4). La distinción entre arte popular y ‘folk’ de Nye es similar a la que Horacio Vázquez Rial realiza entre la literatura de masas de los siglos XIX y

XX (la narración impresa, la radio, la televisión, el cine, la fotonovela, el cómic) y la literatura popular anterior (14). De este modo, lo que Nye denomina ‘Popular Arts’ o lo que Vázquez Rial denomina ‘literatura de masas’ es un producto moderno, nacido en el siglo XIX como consecuencia de una serie de circunstancias históricas, económicas y tecnológicas que permiten el acceso de millones de personas a un mismo texto. Esta ampliación del espectro de la audiencia favorece el uso de fórmulas genéricas que permiten su producción masiva y su reconocimiento rápido por el público. Así mismo, se produce una tendencia generalizada a confirmar y reproducir las experiencias de la mayoría, por lo que suponen “an unusually sensitive and accurate reflector of the attitudes and concerns of the society for which it is produced” (Nye 5).

En cuanto a las razones para estudiar este tipo de obras, Bob Ashley da motivos sociológicos y psicológicos, señalando que lo que queda fuera del canon es de enorme importancia puesto que supone la única y exclusiva lectura, en muchos casos, de la mayoría de la población de la sociedad industrializada. De modo que debemos remitirnos a ella si queremos entender los modos en los que se construyen e intercambian significados en estos contextos (3). Llevando este enfoque a su extremo, algunos críticos niegan la posibilidad de efectuar evaluaciones valorativas de la narrativa popular, limitando su alcance a la descripción e interpretación de estas obras<sup>1</sup>.

Sin embargo, si bien la interpretación y la descripción son muy necesarias, también parece pertinente la valoración estética de ciertos textos, como reconocen autores como Fiedler, Cawelti o Madden. Cabe así la posibilidad de estudiar ciertas obras por su interés en sí mismas, por sus valores estéticos. Este tipo de análisis se suele centrar en autores en la frontera del canon literario, con lo que puede ocurrir lo sucedido con Hammett en las últimas décadas: algunos críticos destacan los valores intrínsecos de parte de su obra, y la rescatan de la alcantarilla de la cultura popular para insertarla dentro del canon. Pero de cualquier manera, estas reorganizaciones del canon no solventan el problema de fondo: encontrar una metodología adecuada para el análisis de la cultura popular. La división de la narrativa en compartimentos no debe ser definitiva en sí misma, sino un paso previo para el análisis. De este modo, podríamos empezar a distinguir entre dos grandes posibilidades de concebir los estudios de la cultura popular: los autores que la examinan como medio para ilustrar otra cosa (procesos semióticos o las características de una sociedad, por ejemplo) y los que la estudian por sí misma. Glenn W. Most y William W. Stowe han puesto el ejemplo de las novelas de detectives:

Contemporary literary critics and theorists have used detective novels as test cases and examples for all sorts of literary speculation, from investigations of narrative techniques to discussions of the social function of literature, its psychological effects, and the philosophical systems it assumes or promotes. These novels have come to be seen as contemporary folktales, cultural documents par excellence, and prime illustrations of mental and social processes. (xii)

En diversas ocasiones, estos análisis con fines extratextuales nacen de la necesidad de encontrar una coartada intelectual para eludir una cierta vergüenza de tratar unos temas tan poco académicos. Como señala David Madden, “literary people seem to live a double life, thumbing through *The Kenyon Review* in the library, poring over *Playboy* at home” (xxx). Robert Warshow distinguía dos escuelas de críticos de cine que se negaban a reconocer que iban al cine por placer: los sociológicos (“It is not *I* who goes to see the movies; it is the

---

<sup>1</sup> Así, Roger B. Rollin afirma que la valoración sólo puede ser cuantitativa, porque todos los juicios resultan excesivamente subjetivos: “in Popular Culture, the rule is ‘one person—one vote’ ... Popular Art represents the triumph of a democratic aesthetic” (18).

audience”), y los estetas (“It is not the *movies* I go to see; it is art”) (27). Por último, Robert B. Parker, profesor universitario y escritor de novela negra, habla también de la necesidad de los críticos de encontrar un modelo teórico que sirva de ‘paraguas académico’ para el estudio:

In order to make their pleasure in such writers profitable they have to first make them seem suitable grist for the mill of tenure ... Thus such professors examine such works in a frame: archetypal criticism, Freudian criticism, Marxist criticism. The work becomes the expression of larger motifs. It becomes important and thus fit subject for the scholar. (123)

De cualquier modo, y como señala Umberto Eco citando a Leonardo da Vinci, no hay que temer el uso de instrumentos nobles (es decir, de un aparato cultural óptimo) para el análisis de objetos viles (*Apocalípticos e integrados* 46), pero tampoco caer en el extremo de describir el placer ante una película como “My ego was able to use the movie to build from my own unconscious drives through my own patterns of adaptation and defense toward a conscious significance and unity that mattered to me” (Rollin 20). Si se hace un repaso general de la bibliografía sobre este tema, se puede observar que la narrativa popular ha sido analizada mucho más frecuentemente desde la perspectiva de disciplinas diversas que desde la perspectiva de la crítica literaria: la sociología, la comunicación, los ‘media studies’, los ‘cultural studies’, la antropología, el psicoanálisis; y con enfoques tan variados como los freudianos, históricos, biográficos, estructuralistas, marxistas, existencialistas o feministas.

A la hora de intentar elaborar un repaso teórico que nos permita extraer los conceptos fundamentales aportados por los estudios de narrativa popular, nos enfrentamos con la dificultad de poner en orden tamaña diversidad de enfoques. Umberto Eco hablaba en 1965 de las dos escuelas más extremas, los que dio en llamar ‘apocalípticos’, que estudiaban la cultura de masas como algo pernicioso, peligroso y manipulador; y los ‘integrados’, que celebraban la democratización de la cultura sin plantearse cuestiones estéticas. La solución propuesta por Eco consistía en realizar análisis serios y profundos de la estructura de las obras populares, de sus tipos de recepción y de su relación con la sociedad. Tanto Bob Ashley en *The Study of Popular Fiction* como Jerry Palmer en *Potboilers* recogen una variedad de estudios de las últimas décadas y distinguen principalmente entre enfoques sociológicos, estructuralistas y post-estructuralistas, pero dejan de lado algunas otras aproximaciones al tema. John G. Cawelti, por último, habla de ‘impact theories’, para las que la literatura tiene una influencia directa en el comportamiento humano; ‘deterministic theories’, para las que la literatura se deriva de fenómenos sociales o psicológicos; y por último, ‘symbolic or reflective theories’, para las que las obras literarias son un complejo de símbolos o mitos que son tanto reflejo de la realidad como modos de percepción (23-36).

Todos estos planteamientos, pese a su utilidad, resultan insuficientes, puesto que no abarcan la enorme variedad de enfoques empleados por la crítica. Por ello, aquí se ha optado por hacer una adaptación del conocido paradigma de la comunicación de Jakobson, siguiendo el ejemplo de Robert Scholes en *Semiotics and Interpretation* (7-16). Jakobson distingue seis elementos en todo proceso de comunicación (el emisor, el receptor, el mensaje, el contexto, el código y el canal), y seis funciones lingüísticas relacionadas con cada uno de estos elementos (emotiva, conativa, referencial, poética, metalingüística y fática). Scholes utiliza el esquema para organizar las distintas posibilidades de realizar crítica literaria. De este modo, nos encontramos con escuelas críticas que prestan más atención a cada uno de estos elementos: el autor (E. D. Hirsch y lo que denomina ‘author-oriented criticism’), el lector (‘Reader Response Theories’), el texto (‘New Criticism’), los contextos (crítica sociológica, histórica, marxista), los códigos entendidos en un sentido amplio como géneros literarios (escuela de Chicago, formalistas rusos, estructuralistas, deconstructivistas, semióticos) y el canal o medio (‘media studies’). Lo que sigue es una adaptación de este esquema al campo de la crítica popular, en el

que se trata de combinar el repaso teórico con la discusión de algunos de los conceptos y características más importantes de este tipo de literatura y su repercusión en el caso concreto de la obra popular de Hammett.

## 1. 1. EL AUTOR

La figura del autor de narrativa popular reúne según algunos críticos unas características particulares que la diferencian de los verdaderos artistas. Lionel Trilling, por ejemplo, considera que la obra popular es resultado de una especie de neurosis creativa, mientras la obra verdaderamente literaria está sujeta al control artístico del poeta (42). En esta misma línea, T. S. Eliot señala que en la literatura canónica sufrimientos y creación artística son procesos diferentes (“... the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates” 74), mientras para la literatura popular, Stephen King conecta la creación con el sentimiento y las emociones (“what I write comes from the gut instead of my head, from intuition rather than intellect”, Beahm 180).

Sin embargo, cabe también la interpretación opuesta, puesto que por un lado son conocidos los casos de autores ‘canónicos’ que escribían bajo los efectos de las drogas (desde Coleridge a los experimentos de escritura automática de las vanguardias) y por otro la aplicación de fórmulas y esquemas argumentales es un proceso mucho más racional que emocional. De cualquier modo, sí parece claro que en la narrativa popular en general hay un predominio de factores emocionales sobre los racionales, aunque muy probablemente este predominio tenga más que ver con el efecto provocado en el lector que con el proceso de creación del autor.

En el apartado de enfoques metodológicos centrados en el autor cabría englobar, además, todas las aproximaciones histórico-biográficas, como por ejemplo las de Nye, Umphlett o Hart citadas en la bibliografía. El estudio del contexto histórico y cultural en el que escribe un autor resulta fundamental para entender la obra de cualquier escritor, pero lo es especialmente en el caso de la narrativa popular. Dada la autoría colectiva de la mayor parte de los guiones de Hollywood, por ejemplo, resulta esencial un enfoque histórico-biográfico que permita atribuir en la medida de lo posible a cada autor en la cadena de creación la responsabilidad de su obra. Y no es el cine el único ejemplo de autoría colectiva, puesto que tanto en el cómic y las producciones televisivas actuales como en las ‘dime novels’ y los folletines europeos del XIX era frecuente la colaboración entre diversos autores. Además, en muchos casos resultan decisivas las sugerencias o imposiciones de los editores o productores.

En el caso concreto de Hammett hay una serie de circunstancias biográficas que explican en buena medida los derroteros que tomó su obra narrativa, como su pasado como detective, al que hay que atribuir sin duda su opción por la fórmula de detectives; o su trabajo como publicista, que le hizo mucho más consciente de la necesidad de atender a las demandas del público. Por otro lado, hay que recordar las circunstancias de creación colectiva e imposiciones industriales que rodearon su trabajo como guionista de cómics y cine, e incluso las presiones de los editores de *Black Mask* y de sus novelas. Aunque sus guiones para cómics se han perdido, en el caso de los guiones cinematográficos afortunadamente se conservan abundantes manuscritos en los que es posible rastrear la contribución personal de Hammett a las películas en las que trabajó.

## 1. 2. EL RECEPTOR

El receptor (lector o espectador) es un elemento decisivo para la narrativa popular. Se trata de obras dirigidas a una mayoría del público, al máximo común denominador, por lo que no se pueden permitir el lujo de decepcionarlo. Tienen una relación mucho más dependiente con respecto a su audiencia, un ente, por otro lado, mucho más difuso e impersonal que en el caso de la literatura canónica. Las expectativas del público son esenciales para la elaboración de la obra, y su éxito o fracaso no se mide en comparación con un canon de clásicos, sino en función de su comportamiento en el mercado. Para el estudio de las peculiaridades de este receptor, hay dos corrientes críticas que han demostrado ser particularmente útiles: el psicoanálisis y las teorías agrupadas bajo la etiqueta 'Reader-Response'.

El enfoque que con más atención se ha ceñido, dentro del campo de la literatura canónica, al estudio de la reacción de los lectores es la 'reader response'. David Blech y Norman Holland, entre otros autores, destacaron en los años 70 la importancia de la relación entre lector y texto, considerando la interpretación de una obra como un proceso que depende de las necesidades psicológicas del lector. La personalidad del lector afecta a la percepción e interpretación del texto, de modo que el resultado de la transacción de la lectura es una serie de significados diferentes para cada lector. Estas teorías han dejado su poso en el campo de la literatura popular y han dado como resultado trabajos muy interesantes. Algunos autores han partido de la base de considerar el hecho de la lectura como una experiencia placentera y se han centrado en el análisis de los mecanismos productores de placer en el lector. Roland Barthes inició este movimiento, que luego han seguido en el campo de la narrativa popular autores como Stephen Neale, en el campo de los géneros, o Dennis Porter, que ha estudiado específicamente los mecanismos de producción de placer en la lectura de novelas de detectives.

Algunos investigadores han analizado y comparado la respuesta de lectores concretos, como Elizabeth Frazer, que estudia la respuesta de una serie de lectoras de una revista para adolescentes o T. Liebes & E. Katz (citado en Palmer *Potboilers* 30), que analizan los distintos significados extraídos de la serie *Dallas* por parte de una serie de públicos de contenidos étnicos diversos. El objetivo de estos análisis es más sociológico que estético, y en contraposición resultan mucho más interesantes desde el punto de vista de la crítica literaria los trabajos que intentan descubrir no al lector real, sino al lector implícito de un texto. W. Iser define a este lector implícito como:

all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect—predispositions laid down not by an empirical outside reality, but by the text itself. Consequently the implied reader as a concept has his roots firmly implanted in the structure of the text; he is a construct and in no way to be identified with any real reader. (*The Act of Reading*, citado en Palmer *Potboilers* 24)

Y George Dove destaca la importancia de este concepto en la literatura popular, puesto que en ella el escritor:

writes what his readers want to read ... Such books cannot be adequately interpreted without the use of the reader as criterion ... We will lay it down as requisite, then, that the critic seeking to interpret a popular story will hold some kind of conception of the typical/average/representative reader the author had in mind as he wrote it. What the critic learns to do, actually is to *postulate* a reader. (2-3)

Lo interesante de este enfoque es que no se trata de hacer análisis sociológicos o históricos sobre los posibles lectores de una obra, sino que se buscan en el propio texto los efectos de la presencia de ese lector implícito. Es decir, se busca la influencia en el texto de la imagen que el autor tenía en mente del lector al que se dirigía, con lo que el enfoque resulta muy clarificador

y completo, pues el objetivo final es entender mejor el texto teniendo en cuenta una amplia variedad de elementos del proceso de comunicación.

Este enfoque resulta particularmente interesante en el caso que nos ocupa, puesto que Hammett fue un autor siempre muy consciente del público al que se dirigía. Inició su carrera escribiendo para *The Smart Set*, una revista modernista y elitista para la que escribió pequeñas piezas casi conceptistas. A continuación escribió para los ‘pulp’, fundamentalmente para *Black Mask*, pero también para otras publicaciones, y en cada caso escribía en función de la audiencia potencial de esa revista, es decir, en función del lector implícito. Sus biógrafos han señalado que Hammett realizaba un estudio bastante exhaustivo de las publicaciones antes de enviar sus escritos<sup>2</sup>. Y no hay que olvidar que Hammett trabajó como publicista durante algo más de un año, y que parte de su trabajo consistía en identificar los gustos del público y tratar de atraerlos hacia un producto.

Hammett nunca fue un artista en su torre de marfil. Aunque intentó mantener un objetivo estético, en sus primeros años escribía para subsistir. Y en su última etapa como escritor trabajó para grandes compañías (los estudios cinematográficos y las empresas de W. R. Hearst) con tremendas imposiciones industriales, cuyos efectos se dejaron sentir en su obra. Pero, además, hay defectos en algunos de sus textos que se deben no tanto a exigencias empresariales como al hecho de que Hammett en ocasiones minusvaloró a su lector implícito, es decir, proyectó en su obra (especialmente en sus guiones) a un lector implícito incapaz de sutilezas o ambigüedades.

El segundo gran movimiento que se ha ocupado del análisis del receptor de mensajes populares es el psicoanálisis. Las interpretaciones psicoanalíticas tratan de explicar el éxito de la narrativa popular por su llamada al inconsciente del lector, que provoca en él reacciones de identificación, de rechazo o de recuerdo de experiencias inconscientes. Este enfoque ha tenido resultados particularmente interesantes en el campo de la crítica cinematográfica, basándose fundamentalmente en las teorías de Jacques Lacan y en los trabajos de Christian Metz. En el campo de la novela de detectives, son también relativamente frecuentes los análisis desde esta perspectiva, que la suele interpretar como una expresión de la necesidad psicológica de resolver en una fantasía los recuerdos infantiles de la ‘escena primaria’<sup>3</sup>. Y la obra de Hammett ha sido analizada desde este punto de vista por autores como S. F. Bauer, Kathleen Hulley o Gary Day. Es un enfoque que puede resultar excesivamente reduccionista cuando se consideran los procesos psicoanalíticos como causa única de la creación narrativa, pero que puede arrojar resultados muy interesantes en aproximaciones más eclécticas que lo combinan con otras metodologías. De cualquier modo, parece recomendable no caer en elucubraciones pseudo-psicoanalíticas simplificadoras, de las que puede ser buen ejemplo Diane Johnson, que atribuye el tipo de protagonistas y las frecuentes persecuciones y asesinatos en la obra de Hammett a una conflictiva relación del escritor con su padre (xix).

En un análisis más general de los procesos psicológicos que moviliza la narrativa popular, se ha señalado en diversas ocasiones que, para tener éxito, ésta debe producir una conexión entre los sueños del autor y el inconsciente oculto de los lectores: “The writer as daydreamer or mythmaker is merely reflecting the dream wishes or fantasies of his reader ... a period’s favorite fictional daydreams may mirror the mass obsessions and anxieties of that period” (Umphlett 26). De modo que se puede utilizar la narrativa popular como medio para rastrear las ansiedades ocultas y las fantasías del público de una determinada época. Pero el público lee estas obras no sólo porque reflejan sus fantasías, sino porque la narrativa popular es capaz, además, de dar una solución a sus problemas en un nivel simbólico. Wiley Lee Umphlett,

---

<sup>2</sup> “He read all kinds of magazines—poetry magazines, literary magazines, pulps—and sent them what they wanted” (Johnson 42).

<sup>3</sup> Ver por ejemplo los artículos de Jacques Lacan, Geraldine Pederson-Krag, Albert D. Hutter y Geoffrey H. Hartman en *The Poetics of Murder* de Glenn Most y William Stowe.

parafraseando a William O. Aydelotte (“The Detective Story as a Historical Source”), afirmaba, por ejemplo, que la clave del éxito de las novelas de detectives estaba en que:

1) the people in them have simple problems in place of the complex issues of modern existence, 2) the stories make life more meaningful while glamorizing the events they describe, and 3) they introduce us to a secure universe wherein the reader is assured that the detective-hero will unravel the mystery despite temporary obstacles to this end. (26)

Y Will Wright pone el acento en la importancia de la propia estructura de las narraciones, puesto que esta estructura, y particularmente las conexiones causales y la existencia de un final feliz, es la clave de su capacidad para ayudar al espectador a interpretar el mundo que le rodea (107).

Esta capacidad de resolución de problemas, de exorcización de demonios interiores, se realiza mediante la narración de historias que reflejan las fantasías del lector. Estas fantasías ocultas se han explicado a través del concepto de mito, utilizado no sólo en el sentido tradicional de historias anónimas procedentes de épocas ancestrales, sino también como la expresión en obras narrativas de arquetipos que reflejan el inconsciente colectivo, y que actúan, por tanto, como nexo de unión entre el autor y la sociedad que lo lee. El concepto de inconsciente colectivo procede de Carl Jung y el de arquetipo tanto del propio Jung como de la antropología comparada (J. G. Frazer, Claude Lévi-Strauss), pero ambos han dado el salto a la crítica literaria canónica, con resultados de tanta trascendencia como los trabajos de Northrop Frye. En el campo de la narrativa popular, Cawelti ha señalado que estos arquetipos de carácter mitológico se articulan mediante el uso de fórmulas con componentes culturales y estructurales. Estas fórmulas permiten a la narrativa popular cumplir una función social y psicológica, puesto que, como señala Cynthia Hamilton, el mito permite al individuo y a la sociedad enfrentarse a sus contradicciones desde la distancia que da la fórmula popular (103).

Leslie Fiedler, por su parte, define la narrativa popular como un proceso de ‘watering of emotions’, una forma de regar las emociones del lector en lugar de purificarlas o purgarlas como proponía Aristóteles al introducir el concepto de catarsis. Este predominio de la emoción sobre la razón, al que ya se ha aludido, es compartido tanto por las tragedias griegas como por las ‘soap operas’ modernas: “If such works teach us anything it is not to be wise; and if they provide us with pleasure by making us blubber, shiver or sustain an erection, it is a pleasure on the verge of pain” (“Towards a Definition of Popular Culture” 15). Así, Fiedler identifica la literatura popular con la pornografía y distingue dos variantes principales: “handkerchiefly or female-oriented porn” (literatura sentimental) y “sado-masochistic or universally appealing porn” (literatura de terror y pornografía propiamente dicha). Aunque evidentemente la clasificación no es completa ni particularmente rigurosa, tiene la virtud de poner el acento en el componente emocional de la narrativa popular, que de nuevo sirve para conectar con la clave mitológica. Fiedler propone un enfoque literario (denominado ‘ekstatics’) centrado, más que en la estética o la ética, en el éxtasis (en lugar de catarsis), concepto válido tanto para la literatura popular como para la literatura ‘highbrow’ en sus momentos cumbre:

Once we have made ekstastics rather than instruction and delight the center of critical analysis and evaluation, we will find ourselves speaking less of theme and purport, structure and texture, ideology and significance, irony and symbolism, and more of myth, fable, archetype, fantasy, magic, and wonder ... the essential function of story and song is to release us temporarily from the limits of rationality, the boundaries of the ego and the burden of consciousness. (“Towards a Definition” 16)

En definitiva, parece claro que hay muchos relatos populares que conectan con el lector por una vía emocional y no racional, y por ello el lector acepta fantasías a nivel emocional (asesinatos pasionales, por ejemplo) que nunca aceptaría a nivel racional. El problema es discernir cómo y por qué se produce ese fenómeno de empatía entre esa historia y el lector o comunidad de lectores, de qué modo funcionan las fórmulas o los arquetipos mitológicos como intermediarios. En este sentido, Stephen King explica el uso de miedos irreales en la ficción como un medio para exorcizar miedos reales, temores y horrores de la realidad cotidiana, en un proceso catártico que incluye tanto al lector como a la sociedad que le rodea:

They are unreal symbols of very real fears. I don't think that horror fiction works—I don't think it's possible to scare a person, particularly in a novel—unless you are talking in two voices: on one level, in a very loud voice, you are screaming at your audience. You are screaming about ghosts, you are screaming about werewolves, you are screaming about shape-changers, vampires, whatever. But in another, very low voice—a whisper—you are talking about *real* fears, so that in the best cases, you are trying to achieve that nightmare feeling that we've all had; that we know it's not real, but that doesn't matter anymore. When I can get that, I know I've got people right where I want them. (Beahm 64)

Sin embargo, hay que matizar y delimitar este predominio de la emoción en la narrativa popular. La literatura sentimental, la de terror y la pornográfica son sin duda terreno abonado para la expresión de sentimientos y emociones, pero las novelas de detectives son más racionales que los tipos citados. En su formato clásico al menos, tienen unos planteamientos y objetivos puramente racionales, son una especie de crucigrama del que supuestamente están excluidas las emociones. Pero, sin embargo, tratan sobre crímenes y asesinatos, y para ello juegan con un elemento emocional como es el miedo en dosis controladas. Así, Chandler atribuía el éxito de estas novelas a “the smell of fear which the stories managed to generate” (citado en Benvenuti 101), y Dennis Porter lo relaciona con otros tipos de literatura popular:

The reason why fans of detective fiction return again and again to a favorite author is that they are certain to find in his works the dosage of fear they know they can enjoy. The movement from exposure to fear and a return from it is characteristic of most popular literature from fairy stories and tales of adventure to gothic novel, mystery story, melodrama, and spy thriller. (Porter 102)

De cualquier manera, tanto los análisis que ponen el acento en el componente emocional o mítico de la narrativa popular, como las metodologías centradas en la respuesta del lector y en los componentes psicoanalíticos terminan por dar el salto del lector a su contexto social, puesto que el lector de literatura popular es, por definición, colectivo. Por todo ello, en el intento de completar los diferentes enfoques metodológicos que examinan la narrativa popular, se hace preciso pasar de los enfoques psicológicos a los sociológicos, de los que nos ocupamos en la siguiente sección.

### 1.3. EL CONTEXTO SOCIAL

El contexto que rodea a la obra es probablemente el objeto más habitual de estudio en el terreno de la crítica de la ficción popular y, sin embargo, quizá el menos interesante desde una óptica literaria. Se tiende a estudiar, más que la obra en sí misma, su relación con la realidad, con la sociedad y la cultura de la que nace y a la que influencia. Por ello, se suele tratar de análisis centrados en la interrelación entre literatura y sociedad, más sociológicos que literarios y dominados normalmente por una perspectiva marxista.

Un lugar importante dentro de este apartado lo ocupan los críticos que Umberto Eco denominaba ‘apocalípticos’ por su denuncia en términos catastrofistas de la cultura de masas.

Esta denuncia se debía tanto a la ausencia de calidad y valor literario de estas obras como a sus efectos de manipulación, y fue realizada desde extremos opuestos del espectro ideológico. Así, por ejemplo, escritores ‘elitistas’ de la ‘intelligentsia’ burguesa británica como Q. D. Leavis afirmaban que, frente al valor estético y educativo de la verdadera literatura, las obras de narrativa popular

actually get in the way of genuine feeling and responsible thinking by creating cheap mechanical responses and by throwing their weight on the side of social, national, and herd prejudices. The most popular contemporary fiction, it has been shown, unfits its readers for any novel that demands readjustment. (Q. D. Leavis *Fiction and the Reading Public*, citado en Ashley 47)

Y, desde las antípodas ideológicas, en la escuela de Frankfurt, T. W. Adorno realizaba una crítica igualmente demoledora de la cultura popular, a la que consideraba un instrumento de conservación de la ideología dominante. Adorno acuñó el término ‘industria cultural’ para definir el entramado de características industriales cuya finalidad es la producción de objetos culturales preparados para el consumo de las masas, y cuyo objetivo es apoyar y perpetuar el sistema capitalista. Esta cultura de masas impide, según Adorno, el desarrollo de individuos autónomos con capacidad de juicio y decisión propia, puesto que resuelve sus conflictos sólo superficialmente (58). Es decir, Adorno alude a lo que Hamilton, Fiedler o King consideraban capacidad resolutoria de problemas a nivel simbólico, mítico o psicológico, para el individuo y la sociedad, pero considera esta capacidad como una mera apariencia, producida por un conglomerado industrial en lugar de por un autor, y con objetivos alienantes en lugar de catárticos. Frente a los que defienden su valor como factor integrador, como un elemento que proporciona un modelo de orientación (los ‘integrados’ de Eco), Adorno aduce que la industria cultural en realidad destruye precisamente lo que los ‘integrados’ se imaginan que conserva (57).

Estas son reflexiones muy adecuadas para la valoración de algunas muestras de narrativa popular, pero se trata de una evaluación excesivamente generalizadora que resulta particularmente problemática en el caso que nos ocupa. Hammett es un escritor radical (aunque su afiliación al partido Comunista fue posterior a su etapa de escritor) que escribe dentro de lo que era en aquellos años un género conservador. Se suele afirmar que la ideología subyacente a la novela de detectives, al menos en su vertiente más clásica, es fundamentalmente reaccionaria: el crimen aparece como un factor extrínseco a una sociedad descrita con rasgos positivos, y supone una excepción dentro de un contexto estable. Ese elemento es extirpado al final, con lo que la sociedad vuelve a su estado de bondad natural. De este modo, y siguiendo las teorías de Adorno, la novela de detectives sería una manifestación reaccionaria de la industria cultural que contribuiría a la alienación y manipulación del individuo, pero el proceso resulta ser mucho más complejo.

Para empezar, los conceptos de reaccionario y progresista tienen más que ver con el uso de simplificaciones y maniqueísmos, como señala Umberto Eco refiriéndose a James Bond,

If Fleming is a reactionary at all, it is not because he identifies the figure of ‘evil’ with a Russian or a Jew. He is a reactionary because he makes use of stock figures. The user of such figures which personify the Manichean dichotomy sees things in black and white, is always dogmatic and intolerant—in short, reactionary; while he who avoids set figures and recognises nuances, and distinctions, and admits contradictions, is democratic. (“Narrative Structures in Fleming” 112)

Es decir, el maniqueísmo y las simplificaciones reductivas son reaccionarias, mientras que la ambigüedad y la complejidad son democráticas o progresistas. En este sentido, Hammett no se puede considerar un autor reaccionario, puesto que la ambigüedad es una característica

fundamental de su obra y de sus personajes, y las fronteras del bien y del mal nunca están perfectamente definidas.

Además, el caso de Hammett es aún más peculiar, porque subvierte las claves de este tipo de narrativa y dinamita el género desde dentro, de modo que la ideología que se desprende de sus novelas y relatos resulta ser mucho más compleja. Así, Hammett combina elementos conservadores (héroes que se toman la justicia por su mano) con críticas radicales al sistema capitalista de la democracia burguesa. Esto resulta particularmente claro en *Red Harvest* o *The Glass Key*, pero no lo es menos en el resto de su obra. La corrupción política, la injusticia social y la omnipresencia del crimen resultan rasgos caracterizadores de una sociedad enferma en sus cimientos, pero, además, las resoluciones a los crímenes no son absolutas como en la novela de detectives tradicional, sino que suelen ser parciales y bastante desesperanzadas. Aunque se haya encontrado al culpable de uno de los crímenes, la sociedad sigue siendo fundamentalmente corrupta.

Así pues, parece que la interpretación de Adorno resulta excesivamente reduccionista, pues no da cabida a la posibilidad de la crítica de los valores dominantes por parte de la narrativa popular. Los enfoques de Edward Margolies o de Thomas Schatz, por el contrario, dan una explicación más completa de los mecanismos productores de la narrativa popular. Margolies combina factores psicológicos y sociológicos:

High art, in form or content, subverts ordinary perceptions of reality and hints at alternate interpretations of experience. Popular culture, on the other hand, tends to reinforce one's private fantasies and yet to reconfirm social and moral attitudes as well. Thus popular culture succeeds by producing an uneasy competition between an individual's unconscious wishes and the public sense of acceptable values. (1)

Según su interpretación, la literatura popular tiende a ser conservadora para satisfacer los deseos de la mayoría, pero, al combinarse con factores individuales, algunas obras esconden una ideología crítica que suele ser un índice revelador de fracturas sociales ocultas. Esta interpretación explica de un modo menos categórico casos de narrativa popular como el de Hammett o el de buena parte de la producción posterior de novela negra<sup>4</sup>. Este enfoque es similar al que Thomas Schatz adopta para el cine clásico de Hollywood, en particular para el cine de género, capaz tanto de apoyar el sistema de valores dominante como de criticarlo:

As has often been said, Hollywood movies are considerably more effective in their capacity to raise questions than to answer them. This characteristic seems particularly true of genre films. And as such, the genre's fundamental impulse is to continually *renegotiate* the tenets of American ideology. And what is so fascinating and confounding about Hollywood genre films is their capacity to 'play it both ways', to both criticize and reinforce the values, beliefs, and ideals of our culture within the same narrative context. (35)

Jack Nachbar pone el ejemplo del cine negro de los años 40 y 50. En el período 1944-1956 de las 298 películas más taquilleras sólo 9 se pueden considerar cine negro (Gehring 70-73). Los grandes éxitos del cine de esta época eran títulos optimistas, acrílicos y conservadores, sin embargo, paralelo a esta corriente mayoritaria discurre el cine negro presentando una visión mucho más crítica y pesimista de la sociedad. El cine clásico de Hollywood es capaz, pues, tanto de reforzar el sistema de valores mayoritario como de criticarlo, de reflejar tanto la ideología dominante como sus contradicciones, resultando un buen índice de la existencia de fracturas sociales, como señalaba Margolies. Siguiendo con el ejemplo del cine negro, diversos críticos han resaltado su relación con fenómenos sociales como la guerra fría y el miedo al

---

<sup>4</sup> Resulta interesante a este respecto el artículo de Stephen Knight "Radical Thrillers", publicado en Bell (1990), pp. 172-189.

poder de las bombas atómicas, y han explicado su misoginia como una reacción ante la incorporación de mujeres mucho más activas al mercado laboral<sup>5</sup>.

Pero, de cualquier modo, cabe preguntarse desde una perspectiva más general hasta qué punto resulta válida la crítica de obras narrativas desde un punto de vista moral o ideológico. En los análisis de narrativa popular son relativamente frecuentes las evaluaciones ideológicas antes que estéticas, que desdeñan las obras por los valores que transmiten, sin descender a un análisis adecuado del texto. En esta polémica entre ética y estética, parece recomendable tratar de prescindir de sanciones morales cuando se está intentando hacer crítica de los valores estéticos de un texto. El objetivo debe ser más bien analizar el propio texto, y su coherencia narrativa y genérica antes que su corrección política o moral<sup>6</sup>.

De cualquier manera, existe un problema básico a la hora de analizar la relación de la literatura popular con su contexto social: hasta qué punto la obra es un reflejo mimético de la realidad o supone una puerta abierta y escapista hacia un mundo fantástico. Ya hemos visto diversos ejemplos de enfoques sociológicos que enfatizan más bien el carácter mimético de la literatura popular y la denuncian como producto de fenómenos sociales y creadora o manipuladora de otros nuevos fenómenos y mentalidades. Pero no hay que olvidar la función escapista de buena parte de estos textos, como señala Robert Warshow: “In fact, the chief function of mass culture is to relieve one of the necessity of experiencing one’s life directly ... Mass culture ... seeks only to make things easier” (38). Esta función no tiene que ser necesariamente negativa, y así, por ejemplo, Cawelti considera la intencionalidad escapista como una característica fundamental de la literatura formulaica frente a la literatura ‘highbrow’, de carácter básicamente mimético. Y precisamente esta relación con la necesidad del público por escapar de la realidad es para Cawelti uno de los criterios con los que medir el logro artístico de una obra popular (*Adventure, Mystery and Romance* 13-20).

Parece claro que la solución a esta dicotomía pasa por una interpretación que tenga en cuenta la constante combinación de elementos miméticos y escapistas. En primer lugar, como señala Chandler, la literatura popular y la canónica comparten una importante dosis de escapismo: “As for ‘literature of expression’ and ‘literature of escape’—this is critics’ jargon, a use of abstract words as if they had absolute meanings ... All men who read escape from something else into what lies behind the printed page ... *all* reading for pleasure is escape” (*The Simple Art of Murder* 12). Y, por otro lado, todas las obras populares son tanto miméticas (porque están basadas en la realidad incluso para construir una fantasía) como escapistas (porque ayudan a evadirse momentáneamente de ella). Es cuestión de énfasis en uno de los elementos, o de un ‘continuum’ en el que cada obra adopta una posición determinada.

En el caso concreto de Hammett, la dicotomía mimesis-escapismo tiene cierta importancia, puesto que tanto su editor Joseph Shaw como él mismo destacaron desde sus primeras publicaciones en *Black Mask* el carácter realista de su obra, subrayando en repetidas ocasiones (en lo que constituyó una brillante operación de ‘marketing’) el origen autobiográfico tanto de personajes como de argumentos. Esta interpretación continuó siendo la más habitual después de que Chandler en “The Simple Art of Murder” utilizara el realismo de Hammett como principal argumento contra el escapismo de la escuela clásica de novelas de detectives:

---

<sup>5</sup> Otro género cinematográfico que muy difícilmente se puede calificar de conservador es el de gánsteres, que en muchos sentidos es la perfecta antítesis del sueño americano, como ya señaló Robert Warshow.

<sup>6</sup> Herederos en cierto sentido de las teorías sobre la cultura de masas de la escuela de Frankfurt, aunque mucho menos negativos, son los enfoques post-estructuralistas más frecuentes en los últimos años que se desmarcan de los análisis estructurales y enfatizan la conexión de la obra con el contexto cultural y social. Conceptos como el de ideología según la interpretación de Althusser o de hegemonía según Gramsci resultan fundamentales para entender trabajos como los de Stephen Knight o Bob Dixon. Se trata en estos casos de un enfoque de nuevo más sociológico que literario que trata de indagar en las claves ideológicas de la literatura popular con instrumentos fundamentalmente marxistas.

Hammett ... was one of a group—the only one who achieved critical recognition—who wrote or tried to write realistic mystery fiction ... took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley ... gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse ... He put these people down on paper as they were, and he made them talk in the language they customarily used for these purposes. (13-15)

Y el propio Hammett señalaba varios años más tarde, desde una perspectiva marxista y un contexto mucho más politizado, que “the contemporary novelist’s job is to take pieces of life and arrange them on paper, and the more direct their passage from street to paper the more lifelike they should turn out” (“Tempo and the Contemporary Novel”, una conferencia pronunciada en 1940 y recopilada en Donald Ogden Stewart *Fighting Words* 57).

Sin embargo, este supuesto realismo esconde una evidente dosis de escapismo y una importante manipulación estilística de la realidad. Ya en 1944 Ellery Queen le llamaba ‘a romantic realist’ (introducción a *The Adventures of Sam Spade* 4), distinguiendo entre unos personajes realistas (que dan a su obra el carácter mimético) y unos argumentos llenos de romanticismo (que satisfacen la necesidad de escapismo del lector). El mismo Chandler matizó con posterioridad sus afirmaciones, al señalar que la novela de misterio “must consist of the plausible actions of plausible people in plausible circumstances, it being remembered that the plausibility is largely a matter of style” (citado en Lehman 149). Es decir, el realismo, tanto en la literatura popular como en la canónica, es una cuestión de verosimilitud que se consigue mediante convenciones estilísticas. Como señala Dennis Porter, la originalidad y mérito de Hammett no está en que representara la realidad con mayor precisión que Agatha Christie, sino en que utilizó unas convenciones literarias más adecuadas para su momento y lugar: “Like all literary realisms, Hammett’s and Chandler’s is a matter of stylization” (130). Lo que las novelas de Hammett consiguen es transmitir una ilusión de realismo, una ilusión de que la acción transcurre en un tiempo y un lugar reales. Esta ilusión se transmite mediante el uso de un lenguaje coloquial y directo, y mediante la descripción de una sociedad violenta y conflictiva y de unos personajes moralmente ambiguos que reflejan una visión filosófica escéptica y casi existencialista. En este marco aparecen unos argumentos bastante poco realistas (algunos francamente fantásticos como *The Dain Curse*) y unos personajes cuyo realismo es debatible. Como señala Chandler, hablando de su propia obra, “this realism is superficial. The potential of emotion is overcharged, the compression of time and event is a violation of probability, and although such things happen, they do not happen so fast and in such a tight frame of logic to so closely knit a group of people” (Gardner & Walker 53-54). La novela negra realiza, como señala Albert Camus, una mutilación voluntaria de la realidad, manipulando los elementos reales con intenciones estéticas: “This technique is called realistic only owing to a misapprehension ... it is perfectly obvious that this fictitious world is not attempting a reproduction, pure and simple, of reality, but the most arbitrary form of stylization. It is born of a mutilation, and of a voluntary mutilation, performed on reality” (265-266). Así, por ejemplo, la proporción de mujeres fatales, tanto en la obra de Hammett como en la novela negra en general, no resistiría un análisis estadístico comparado con la realidad, sino que obedece a unos objetivos ideológicos o estéticos, no a una reproducción mimética de la realidad.

Para terminar con los enfoques metodológicos que estudian la relación de las obras de ficción popular con su contexto social, es preciso aludir a alguno de los estudios mencionados por Jerry Palmer en *Potboilers*. De particular relevancia para este trabajo resultan los estudios que destacan la importancia de la ‘performance’ en los medios en los que el personaje necesita un actor para encarnarse (teatro, cine y televisión). En estos casos resulta evidentemente pertinente el análisis de la interpretación de los actores como un elemento más del lenguaje en el que se expresa la obra. Pero, además, se producen una serie de interrelaciones muy

interesantes entre el personaje y el actor, puesto que éste arrastra consigo toda una serie de connotaciones y significados extratextuales. Palmer pone el ejemplo de un actor de tanta entidad como Laurence Olivier que, al representar el papel de Heathcliff lo restringe y amplifica de modo que el personaje tiene tantos rasgos del Heathcliff original como del propio Olivier. Otros casos tienen mucho que ver con el 'star system' de Hollywood, de manera que algunos actores arrastran consigo todas las connotaciones de la 'estrella' que representan de película en película. John Wayne, Greta Garbo y Marilyn Monroe, por ejemplo, eran actores cuya 'persona' cinematográfica formaba parte de las expectativas del público y, por tanto, de las expectativas con las que jugaba el guión de cada película.

Este tipo de consideraciones tiene validez, como veremos, en el caso de los guiones y adaptaciones de la obra de Hammett al cine, debido a la presencia, por ejemplo, de actores como James Stewart y Humphrey Bogart en *After the Thin Man* y *The Maltese Falcon* respectivamente. El caso de Bogart es especialmente significativo, puesto que tanto él como Huston deberían figurar en la lista de culpables de las malas interpretaciones que ha sufrido la obra de Hammett por su trabajo en la más conocida de las adaptaciones filmicas de *The Maltese Falcon*. Y no deja de ser contradictorio, porque la película es tremendamente fiel a la novela, sin embargo, dio origen a un ciclo de películas y a la creación del arquetipo de detective duro e irónico y de su icono cinematográfico en la figura de Bogart. Con posterioridad, tanto el arquetipo como el icono adquirieron una serie de valores y connotaciones (independencia, mezcla de cinismo y ternura, ironía, capacidad de renuncia...) procedentes de novelas y películas de detectives (basadas en Chandler y su detective Marlowe sobre todo) pero también de otras películas en las que Bogart participó, como *Casablanca*, que han desembocado en una auténtica mitificación del icono y en una atribución a Sam Spade de características de otros personajes interpretados por Bogart. Por ello, se hace necesaria una 'deconstrucción' de estos procesos de mitificación e identificación, para poder analizar el texto sin significados extradiagéticos y permitir la comprensión de la obra en los términos en los que ésta fue creada.

#### 1. 4. EL TEXTO

El análisis exhaustivo y exclusivo del texto, relativamente frecuente en el campo de la literatura canónica, especialmente por los 'new critics', es quizá el menos común de los enfoques en el campo de la narrativa popular. Y, probablemente por ello, es el que menos conceptos novedosos ha aportado a su estudio. El motivo es que si se analiza exclusivamente el texto, se ignora el propósito fundamental de estos relatos (la atracción de un público amplio) y se corre el riesgo de malinterpretarlos. Bob Ashley afirma categóricamente que "it is manifestly true that the methods of traditional literary studies offer few useful insights into non-canonical texts" (6). Y George Dove pone, a este respecto, el ejemplo del crítico Edmund Wilson, que en una serie de artículos (el más famoso de los cuales es "Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?") analizaba textos de narrativa popular (en este caso, novelas de detectives) como si se tratara de literatura canónica, olvidándose de los elementos lúdicos y de las convenciones necesarias en este tipo de ficción para establecer una relación viable entre autor y lector (2-3).

Naturalmente, esto no supone una excusa para no analizar el texto con rigor y con los instrumentos estructuralistas, semióticos o de cualquier otro tipo que la crítica literaria canónica pone a disposición del investigador. Fruto de un análisis de este tipo es por ejemplo el excelente libro de Sinda Gregory sobre Hammett, en el que analiza con detalle los textos de las novelas del autor. Este tipo de trabajos suelen reivindicar una revisión del estatus del autor que

hasta entonces había sido minusvalorado como ‘sólo’ un autor popular: “Hammett’s fiction was successful on two levels. On the casual reading typically expected for popular fiction, the novels are absorbing and powerful; on a closer, more careful reading of the sort generally reserved for literature, the novels offer a richness of language that is expected of true art” (Gregory 15). Sin embargo, la aplicación exclusiva de un enfoque de este tipo a textos decididamente populares como los que son objeto de este estudio por fuerza dejaría de tomar en consideración aspectos importantes de la obra y produciría una interpretación inexacta o incompleta, por lo que se hace necesario utilizar conceptos de otras disciplinas.

Para el estudio de obras populares, y pese a la ausencia de aportaciones críticas novedosas para el análisis exclusivamente textual, los estudios de narrativa popular tienen mucho que decir sobre la interrelación del texto con el resto de los elementos que participan en el proceso de comunicación. Ya hemos visto cómo algunos de los análisis más interesantes (estudios sobre el lector implícito, análisis de contribuciones personales en los procesos de creación colectiva, debate sobre mimesis y escapismo) empiezan y acaban en el texto, estudiando esas complejas relaciones. En este sentido, resultan también particularmente interesantes las relaciones del texto con otros textos, es decir, el estudio de los códigos genéricos que definen su propia identidad, de los que pasamos a ocuparnos en la siguiente sección.

## 1. 5. LOS CÓDIGOS GENÉRICOS

### 1. 5. 1. Géneros y fórmulas

El análisis de los géneros es tan antiguo como la propia crítica literaria. Y aunque en el campo de la literatura canónica ha cedido terreno a otros enfoques metodológicos, en el de la narrativa popular y fílmica no sólo no ha perdido vigencia, sino que ha producido algunas de las obras críticas más importantes de las últimas décadas. La pertenencia de una obra de ficción popular a un grupo amplio es más relevante en estos casos que en la literatura canónica, puesto que condiciona de manera decisiva tanto la producción y difusión de la misma como la respuesta del público.

En este apartado, resultan de particular relevancia los enfoques estructuralistas y narratológicos, que permiten identificar los elementos comunes a diversas obras y el modo en que se combinan en un grupo de obras en general y en cada caso en particular. El objeto del análisis suele ser más frecuentemente un grupo de obras que una obra concreta, y cuando se estudia un texto se suele hacer en función de su relación con textos similares. Los análisis estructurales y narratológicos de autores como Propp, Todorov, Barthes o Genette están en la base de una importante cantidad de estudios sobre narrativa popular, y, de hecho, en diversas ocasiones algunos de estos autores (Barthes, Todorov) han utilizado precisamente la literatura popular como campo de pruebas y ejemplo ilustrativo de una serie de conceptos teóricos que han pasado a formar parte de la metodología tanto de la crítica literaria canónica como la popular.

El enfoque estructuralista es hoy uno de los más frecuentemente aplicados a la narrativa popular y ha dado notables resultados tanto en el terreno de las novelas de detectives (estudios de Umberto Eco sobre Ian Fleming o de Dennis Porter sobre las novelas de detectives en general) como en el de la crítica cinematográfica (análisis genéricos de Thomas Schatz y Stephen Neale). Pero en ocasiones los análisis genéricos combinan un planteamiento estructuralista con otros enfoques. Jerry Palmer, por ejemplo, alude a la importancia fundamental del género en las obras populares, pero subordina el análisis estructural al

ideológico, y afirma que las características genéricas se derivan de la ideología que subyace a la obra:

Genre is therefore seen here not just a series of features that texts share, but as a feature which is directly responsible for the place that all the other elements in these texts occupy, elements which may be very varied but which are always pulled into the space assigned them by the dominant procedure ... this procedure itself derives from the field of ideology ... such texts are rooted in ideology ... Thus the central thematic material of the thriller presents a definition of individualism and a definition of social order: the social order is naturally good, all evil in it implicitly derives from criminal conspiracy; the individual is defined by the capacity for self-assertion over others. (*Potboilers* 124)

Palmer distingue, por otro lado, tres modos en los que funciona el género, desde un punto de vista práctico, en los textos populares. En primer lugar, es un elemento importante dentro del horizonte de expectativas del público; en segundo lugar, aunque menos comúnmente, funciona como norma, de modo que una obra determinada se juzga en función de su relación con los clásicos del género; y por último, el género funciona como un instrumento comercial, para la gestación, publicidad y venta del producto (*Potboilers* 113-116). Stephen Neale afirma que la mejor forma de considerar los géneros es de un modo amplio como “systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject” (19).

En cuanto a los distintos tipos de géneros, Tzvetan Todorov distingue entre clasificaciones de tipo teórico y de tipo histórico (18). Los géneros teóricos son el resultado de subdividir el corpus literario según un criterio diferenciador que se aplica de antemano. Por ejemplo, Platón usaba el criterio del modo de enunciación, y dividía la literatura entre géneros diegéticos (el autor hablando con su propia voz), miméticos (el autor reproduciendo las voces de otras personas) y mixtos. Aristóteles utilizaba como criterios tanto el modo de enunciación como el tipo de acción representada, y obtenía como resultado una división entre tragedia, comedia, épica y parodia.

Los géneros históricos, por contra, son mucho más diversos, debatibles y sujetos a variaciones históricas, pues son grupos de obras con una serie de elementos en común, definidos a posteriori. Con la aparición de la literatura popular, los géneros históricos pasan a ser modelos de uso, de recepción del texto, categorías empíricas establecidas por la observación del legado histórico. Pero, como señala Vicente Benet, “no es un término estrictamente empírico, sino que responde también a problemas de orden teórico relacionados precisamente con la manera de abordar la estructura narrativa de los relatos” (99). En este sentido, Stephen Neale señala que la presencia del género es fundamental para entender el placer del lector o espectador, porque cohesiona y estructura de manera diferente los dos mecanismos subjetivos básicos que requiere cualquier tipo de equilibrio, el deseo por el placer de su proceso y el deseo por el placer de su cierre:

Genres institutionalise, guarantee coherence by institutionalising conventions, i.e. sets of expectations with respect to narrative process and narrative closure which may be subject to variation, but which are never exceeded or broken. The existence of genres means that the spectator, precisely, will always know that everything will be ‘made right in the end’, that everything will cohere, that any threat or any danger in the narrative process itself will always be contained. (112)

En el terreno de la literatura no canónica, es frecuente sustituir el concepto de género por el de fórmula, que, como hemos destacado en la sección 1. 2., combina elementos estructurales, culturales y mitológicos. Cawelti la define como “ways in which specific cultural themes and stereotypes become embodied in more universal story archetypes” (*Adventure, Mystery and Romance* 6). Es decir, existe una serie de arquetipos estructurales para contar historias

desarrollados por la humanidad al cabo de los siglos, y cuando estos arquetipos se adaptan a unas circunstancias socio-históricas determinadas, dan lugar al nacimiento de la fórmula<sup>7</sup>.

La fórmula está para Cawelti, pues, íntimamente ligada a la cultura que la produce, que añade a los arquetipos estructurales una serie de símbolos, temas y mitos propios. Estos símbolos y mitos son reflejo de la realidad, pero sirven, además, para ordenar la experiencia en nuestra imaginación, es decir, como auténticos modos de percepción. En cuanto a su relación con la sociedad, Cawelti por un lado reconoce que las fórmulas reafirman los intereses y actitudes mayoritarios, pero por otro destaca su valor para resolver tensiones y ambigüedades y permitir al lector explorar la frontera de lo prohibido, con lo que favorecen la transición entre distintos estadios evolutivos de una sociedad:

They are at once highly ordered and conventional and yet are permeated with the symbols of danger, uncertainty, violence, and sex. In reading or viewing a formulaic work, we confront the ultimate excitements of love and death, but in such a way that our basic sense of security and order is intensified rather than disrupted, because, first of all, we know that this is an imaginary rather than real experience, and, second, because the excitement and uncertainty are ultimately controlled and limited by the familiar world of the formulaic structure. (16)

Thomas Schatz, analizando los géneros cinematográficos del Hollywood clásico, llega a conclusiones similares a las de Cawelti. Cada género tiene lo que Warshow llamaba un 'field of reference', un contexto cultural específico que es la característica determinante para identificar un género: una comunidad de personajes-tipo con un sistema de valores característicos y una serie de conflictos inherentes. Schatz distingue entre géneros de orden (el 'western', el cine de gánsteres y el de detectives) y géneros de integración (el musical, la comedia 'screwball' y el melodrama). En ambos casos, el argumento se basa en la aparición de un conflicto que en los géneros de orden se resuelve mediante la eliminación de algún personaje y en los de integración mediante la reunión amorosa. Esta resolución de conflictos permite examinar las contradicciones de la sociedad americana y de su peculiar identidad, y analizar sus problemas, aunque sin llegar nunca a alcanzar una solución definitiva.

Una característica fundamental de la fórmula es la estandarización, el uso de personajes y situaciones comunes. Como señala Robert Warshow, "originality is to be welcomed only in the degree that it intensifies the expected experience without fundamentally altering it" (85), y precisamente la combinación adecuada de convención e invención es uno de los criterios más importantes para juzgar la calidad de una obra popular. Efectivamente, como señala Edward Margolies, "the imposition of formulas need not destroy individuality or artistic power" (1). Existe un componente formulaico innegable también en la literatura canónica: la comedia o la tragedia clásicas seguían fórmulas bastante estrictas, y lo mismo se puede decir de la poesía o la pintura. Sin embargo, un soneto o un cuadro de tema bíblico del renacimiento consiguen alcanzar elevadas cotas de expresividad artística precisamente a través del uso adecuado de la fórmula.

Como señala John Whitley, un exceso de énfasis en los elementos formulaicos puede llevar a ignorar las contribuciones personales de un autor:

One obvious danger of such an approach, however, is that too many genres and writers can easily be docketed in particular pigeon-holes without sufficient attention to the ways in which their own *oeuvres* develop and the means by which some writers, more 'serious' than others, will consistently strive to find greater freedom within the confines of a given formula. In such endeavours they prove that the dividing barriers between 'high'

---

<sup>7</sup> Cawelti utiliza también el concepto de género, pero de una manera un tanto confusa, no como un objeto diferente de la fórmula, sino como otra fase del proceso de análisis literario. La fórmula sería un concepto descriptivo y el género un concepto estético.

and 'low' art are often flimsier than supposed and that many of the preoccupations of 'serious' novelists are theirs, too. (*Detectives and Friends* 32)

En el caso que nos ocupa, Hammett usó casi siempre fórmulas literarias populares, y para entender su obra y apreciar sus contribuciones estéticas resulta esencial el concepto de fórmula y el análisis de las fórmulas concretas que utilizó. Pero Hammett trabajaba dentro de una serie de fórmulas que ampliaba o utilizaba a su conveniencia, lo que le permitía hacer referencias a las fórmulas y dotar a sus relatos de interesantes significados metaficcionales. Es decir, parece claro que siempre intentó superar la dicotomía convención/invencción por el lado de la invencción: todas sus novelas suponen intentos de extender la fórmula por terrenos diferentes. Frente a escritores como Erle Stanley Gardner o incluso Raymond Chandler, que repitieron la misma fórmula en buena parte de sus novelas, Hammett arriesgó más e intentó en cada novela, con mayor o menor éxito, algo diferente. Y aunque en los relatos repitió fórmulas, no las agotó, sino que las combinó e intentó variar e innovar a través de la caracterización o la descripción.

Por una parte, está claro que todas las novelas de Hammett comparten una serie de puntos en común, pues se incluyen, de forma más o menos estricta, en la fórmula de detectives: existe al menos un delito, una figura detectivesca (detective o no) que conduce una investigación y un descubrimiento del enigma al final; todas tienen elementos de crítica social y política, y en ellas subyace una filosofía pesimista y hobbesiana, un individualismo existencial teñido de un irremediable desencanto. Pero cada una de las novelas supone un intento de salir del encasillamiento por vías diferentes: *Red Harvest* y *The Dain Curse* son novelas episódicas, escritas para *Black Mask* y luego adaptadas para su publicación novelística, en las que Hammett intenta combinar la detección con la acción. Son novelas auténticamente populares, transformación del 'pulp', pero firmemente enraizadas en él, con comentarios implícitos para lectores habituados a su lectura. En cada una de ellas utiliza un método diferente. En *Red Harvest* mantiene una línea de acción común (con ciertas reminiscencias del 'western') que da continuidad a todas las entregas, e introduce un misterio que el detective resuelve al final de cada episodio. Pero era difícil acumular más violencia y acción que en esta novela, por lo que en *The Dain Curse* opta por otra vía. Este segundo intento de ampliar el relato corto está basado en el cierre en falso de tres misterios sucesivos. Presenta tres historias cuyo único elemento de continuidad son las desgracias de la heroína y combina en cada una de ellas elementos de tres fórmulas de novela popular (la novela de detección clásica, la novela gótica y la novela sentimental rural). Tiene un interesante componente metaficcional e irónico, pero acumula tantos infortunios en la desgraciada vida de la heroína que el argumento se mueve peligrosamente cerca de la pura fantasía, por lo que es una vía que Hammett decide no repetir.

En *The Maltese Falcon* y *The Glass Key* el camino es diferente: no priman ni la acción (relativamente escasa) ni la deducción (poco importante), sino la creación de ambientes, escenas y personajes, y la descripción de la corrupción humana y social. Son similares en espíritu y temática a las novelas no detectivescas de James Cain, Horace McCoy o Cornell Woolrich que se suelen considerar 'novela negra'. Por ello son las dos novelas cuyas adaptaciones cinematográficas se suelen incluir en el cine negro (e incluso lo generan, según algunas interpretaciones). Son las novelas más ambiciosas, más 'literarias' en el sentido de la duplicidad de mensajes mencionada por Scholes a la que aludíamos en la introducción. *The Maltese Falcon* y *The Glass Key* son novelas mucho menos formulaicas que las anteriores, intentan trascender decididamente el género y tienen más posibilidades de doble lectura. Aunque se republicaron en *Black Mask*, el lector implícito proyectado por Hammett es diferente, no es el lector de 'pulp' sino el de novelas de misterio, un lector al que Hammett supone con mayor capacidad de reflexión y de comprensión de ambigüedades.

Ambas comparten temática y estilo narrativo, pero *The Glass Key* va un paso más allá que *The Maltese Falcon*. El proceso iniciado en *The Maltese Falcon* de creación de un protagonista ambiguo, en la frontera del bien y del mal, le lleva en *The Glass Key* a prescindir incluso del ‘anclaje’ moral que da el profesionalismo del detective, utilizando como protagonista al ayudante de un gángster cuya moralidad está teñida de claroscuros. El punto de vista radicalmente externo utilizado deja al lector deliberadamente fuera de la mente de Beaumont, sin explicar los motivos de la mayor parte de sus acciones, por lo que la indefinición e inseguridad puede provocar cierta frustración en el lector.

Era difícil ir más allá de la ambigüedad y pesimismo de *The Glass Key*, y por ello Hammett busca de nuevo en *The Thin Man* otra variante: la comedia detectivesca de fondo negro, una mezcla de novela de detectives clásica y de comedia. En las novelas anteriores, con mayor o menor éxito, Hammett había intentado trascender decididamente los límites de la ficción de detectives, dar un salto a otra categoría. Sin embargo, en *The Thin Man*, introduciendo los elementos de humor y de competencia dialéctica entre el detective y su mujer, ensancha los límites de la fórmula, pero permanece dentro de ella. *The Thin Man* es decididamente novela popular, menos ambiciosa, aunque no necesariamente peor que las anteriores. Esta tercera vía inaugurada en *The Thin Man* no acaba en la novela, sino que continúa en los guiones de la serie de películas que la siguieron. Pero después de repetirla, Hammett considera esta fórmula también agotada, por lo que cuando intenta empezar de nuevo lo hace por otros caminos, de los que queda constancia entre sus manuscritos (teatro de detectives, novela no genérica). Se ha especulado mucho sobre los motivos por los que Hammett dejó de escribir, pero no se ha señalado suficientemente el hecho de que en cada momento intentó siempre utilizar un camino nuevo. Si hubiera sido un escritor más formulaico, probablemente nunca hubiera dejado de escribir, pero su espíritu ambicioso y escéptico, y probablemente también la falta de necesidad, le llevaron a detener su producción antes que repetir la misma fórmula.

### 1. 5. 2. Problemas terminológicos y genéricos

Aunque la mayor parte de los autores reconocen la existencia de géneros o fórmulas que articulan la narrativa popular, no por ello existe un consenso generalizado sobre la tipología genérica, especialmente en lo que se refiere a los campos en los que trabajó Hammett. Cawelti introduce el concepto de ‘moral fantasies’ para definir los arquetipos generales en los que divide la narrativa popular, y distingue entre aventura, romance, misterio, melodrama y ‘alien beings or states’. La fantasía moral que subyace en el arquetipo de aventura es la victoria sobre la muerte. En el romance es el amor triunfante y permanente, mientras en el misterio es la existencia de una solución racional a los problemas. El melodrama presupone la bondad del orden social, mientras el arquetipo de ‘alien beings or states’ se basa en el sueño de poder aprehender el mundo de lo desconocido e incluye tanto las historias de terror como la ciencia ficción. Dentro de esta organización general, Cawelti considera las ‘hard-boiled detective novels’ dentro de la fórmula de detectives y bajo el arquetipo de misterio.

Cynthia Hamilton recoge el concepto de fórmula de Cawelti pero destaca su componente dinámico, definiéndola como un concepto cambiante que evoluciona al compás de la historia. Además, distingue una gradación de niveles de generalización: el arquetipo estructural, la fórmula maestra, el subgénero, y finalmente la interpretación individual de cada autor. Esta gradación le permite explicar las contradicciones internas y las potencialidades expresivas de algunas obras populares como resultado de la tensión entre las distintas capas. Hamilton se desmarca de la clasificación de Cawelti y encuadra la ‘hard-boiled novel’ no dentro del arquetipo de misterio, sino como un subgénero (paralelo al ‘western’) de la fórmula maestra,