

## ROSS MACDONALD Y LA «HOLLYWOOD NOVEL»

José Ismael GUTIÉRREZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

joseismael.gutierrez@ulpgc.es

### 1 Introducción

«—Esto es Hollywood, amigo [...], y la moral nunca cruza los límites de la ciudad» (McCoy, 1977: 25). Con alegre cinismo le transmite estas palabras el gigoló Sam Lally a un inexperto joven recién llegado a Hollywood, cuando se ruboriza ante la insinuación de una ninfómana multimillonaria, anfitriona de una de esas fiestas en la que se desmelenan la gente de la farándula, de que se bañe desnudo en su piscina. La frase se inserta en uno de los capítulos de *Debería haberme quedado en casa* (*I Should Have Stayed Home*, 1938), una ficción de Horace McCoy que, al igual que *¿Acaso no matan a los caballos?* (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1935), del mismo autor, se suele identificar con la llamada «Hollywood novel». En dicha obra, junto a la pareja protagonista —Ralph Carston y Mona Matthews, dos aspirantes a actores que aguardan inútilmente pegados al teléfono el golpe de suerte que les permita ver cumplidos sus sueños— destaca otro joven con ínfulas de *bon vivant* llamado Johnny Hill, quien, después de trabajar como publicista de la Universal y de Excelsior, acaba convirtiéndose en amante de la lasciva señora Smithers. Días atrás hablaba repetidamente de escribir una novela sobre la verdad de la Meca del Cine, sobre «[t]oda la tragedia y el dolor de esta maldita y asquerosa ciudad, toda la crueldad y el vicio...» (McCoy, 1977: 66). Parábola acerca del aniquilamiento del individuo despedazado por los tentáculos del fracaso, la novela de McCoy se asocia también a la literatura negra, aunque con ciertos matices, ya que su violencia se bosqueja de un modo más sutil que en aquellos relatos poblados de criminales, chantajistas o atracadores. En *Debería haberme quedado en casa* el único culpable del drama que se va a desencadenar es Hollywood, con sus delirios, su ansiedad y sus embustes.

El marbete «Hollywood novel» (en español «novela de Hollywood») es utilizado por la crítica anglosajona para etiquetar a un conjunto de narraciones de cierta longitud que toma a la próspera industria cinematográfica del sureste de California como trasfondo y, a menudo, como tema principal de la acción. Con frecuencia se ambientan en la Era Dorada de los grandes estudios, especialmente las décadas del 30 y del 40; sin embargo, entre las novelas adscritas a dicha categoría publicadas con posterioridad a esos productivos años podemos encontrar también unas cuantas que rebasan dicho

marco cronológico para desenvolverse en otros periodos. En cualquier caso, la «*Hollywood novel*», tal como la conocemos, despunta tempranamente durante la etapa del cine mudo, tal como lo atestiguan novelas como *The Phantom Herd* (1916) de B. M. Bowers, *The Close-Up* (1918) de Margaret Turnbull, *Merton of the Movies* (1922) de Harry Leon Wilson y muchísimas más. Se trata unas veces de obras que cartografían la andadura de arribistas sin escrúpulos que no desfallecen hasta lograr sus objetivos –por ejemplo, en *¿Por qué corre Sammy?* (*What Makes Sammy Run?*, 1941), de Budd Schulberg, su egocéntrico héroe logra ascender despiadadamente, empezando desde cero, como chico de los recados neoyorquino, hasta convertirse en un gran magnate del cine– o que se centran en visionarios productores que, tras alcanzar la gloria y el reconocimiento público, caen en las garras de sindicatos y banqueros afanados en adquirir a cualquier precio la mayor rentabilidad en taquilla, como en *El último magnate* (*The Last Tycoon*, 1941), de F. Scott Fitzgerald. En otras ocasiones acompañamos en su deriva a parásitos, a seres marginados que sueñan con llegar a la cima o simplemente conseguir un modesto contrato como extras en cualquier película, como en *El día de la langosta* (*The Day of the Locust*, 1939), de Nathanael West, o en las citadas novelas de McCoy, sin faltar exponentes que, tomando como excusa las desquiciadas vidas de directores, escritores, financieros y postulantes a actores y actrices, reflexionan sobre la trascendencia del vicio y del placer, sobre la ausencia de honestidad y el egoísmo que, como una gangrena, corrompe las relaciones humanas, tal como sucede en *El parque de los ciervos* (*The Deer Park*, 1955), de Norman Mailer.

Asimismo, no son menos habituales aquellos textos que, ya adopten un tono dramático, ya cómico, versan sobre guionistas que sufren la tiranía de los ejecutivos de los estudios, como *El desencantado* (*The Disenchanted*, 1950), de Schulberg o, más reciente que esta, la divertida novela de Charles Bukowski acerca de las vicisitudes de Henry Chinaski para redactar el guion de *El baile de Jim Beam* y el esfuerzo de su director, Jon Pinchot, para procurarse el dinero necesario con que financiar el rodaje del filme<sup>1</sup>.

Si bien la denominación «*Hollywood novel*» se aplica convencionalmente a títulos como los que acabamos de enumerar y a otros como *Hope of Heaven* (1938) y *The Big Laugh* (1962) de John O'Hara, *Traficantes de sueños* (*The Dream Merchants*, 1949) de Harold Robbins, *Un tal Rock Wagram* (*Rock Wagram*, 1951) de William Saroyan, *Según venga el juego* (*Play It as It Lays*, 1970) de Joan Didion, *Un estilo de vida como cualquier otro* (*A Way of Life, Like Any Other*, 1977) de Darcy O'Brien, *Moviola* (1979) de Garson Kanin, *Cómo conquistar Hollywood* (*Get Shorty*, 1990) de Elmore Leonard, *Force Majeure* (1991) de Bruce Wagner o *Yo, Fatty* (*I, Fatty*, 2004) de Jerry Sthal, por solo recordar

---

<sup>1</sup> Recordemos que, en la vida real, muchos autores como William Faulkner, F. S. Fitzgerald, W. R. Burnett, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Tennessee Williams o Truman Capote, entre otros, se ganaron el sustento por un tiempo elaborando adaptaciones de obras literarias ajenas, cuando no escribiendo guiones originales. Y casi todos, en mayor o menor medida, acabaron defraudados por las abusivas exigencias que les imponía una maquinaria deshumanizadora como la de la industria hollywoodense, que infravaloraba sus potenciales artísticos poniéndolos al servicio de fines puramente mercantiles. Harto de sus tirantes relaciones con estos creadores, el legendario Jack Warner los llamó despectivamente «cabrones con Underwood», en alusión a las conocidas máquinas de escribir que empleaban para trabajar. De ahí que algunos de ellos, a raíz del trato vejatorio que recibieron, se desquitasen imaginando ácidas sátiras en las que ficcionaban sus amargas experiencias en ese entorno o reflejaban, a través de personajes inventados, que muchas veces no eran otra cosa que *alter ego* de los autores, algunos de los conflictos vividos en el desempeño de tan ingrata tarea.

algunos, bien pronto esta fértil vertiente desmitificadora que comenzó a aposentarse en la novela norteamericana desde mediados de la década del 10, pero con ramificaciones inmediatas en el cuento y en distintas partes del mundo, se fusiona con una variedad de registros que dan lugar a productos híbridos<sup>2</sup>. Entre esas formas narrativas que interactúan temáticamente con la «*Hollywood novel*» se encuentran desde el género histórico hasta el cómico-epistolar, pasando por el semipornográfico, el religioso, el *romance*, la novela de adolescentes, el *roman à clef* y, por supuesto, la novela negra, un espécimen popular que, desde sus inicios después de la I Guerra Mundial, estuvo obsesionado en escudriñar en las miserias de la sociedad capitalista, en este caso en la que se esconde tras la glamurosa fachada de la gente excéntrica del celuloide, o en la desgracia que persigue a toda una *troupe* de perdedores natos. Con una voluntad de realismo sórdido, soslayadamente crítico y tendente a la construcción de fábulas distópicas, el florecimiento de la novela negra coincide, cronológicamente, con dos circunstancias casi paralelas: por un lado, la consolidación de una prometedora industria del espectáculo visual a partir de 1911 en la costa oeste de Estados Unidos, donde las filmaciones podían beneficiarse de más horas de luz y de días más soleados que en otras regiones del país; y, por otro, el éxito masivo de la propia narrativa negra, con sus hoy ya estereotipados códigos, gracias a una serie de publicaciones de bajo coste llamadas *pulps*. En las páginas de estas revistas de rápido consumo –que reciben el nombre de *pulps* por el papel barato, de pulpa de madera, con que estaban hechas– aparece la prolífica saga de Dan Turner, detective de Hollywood, compuesta por Robert Leslie Bellem entre 1934 y 1950, o también los relatos «Los chantajistas no matan» («Blackmailers Don't Shoot»), «Pasarse de listo» («Smart-Aleck Kill»), «Recogida en la calle Noon» («Pick-up on Noon Street») o «Telón» («The Curtain»), de Raymond Chandler, en los que hacen acto de presencia actrices asediadas por los amantes del vil metal, directores de cine muertos con arma de fuego, aspirantes a intérpretes de la gran pantalla cuyas carreras no llegan nunca a cuajar, o que incluso pierden la vida a manos de sanguinarios mafiosos, o estrellas en horas bajas capaces de hacer lo que sea con tal de recuperar el éxito perdido.

Según Brooker-Bowers (1983: 21), la primera novela de detectives afianzada en el contexto del cine es *The Film of Fear* (1917) de Arnold Fredericks. Sin embargo, la acción de esta obra transcurre todavía en Nueva York, siendo realmente *The Film Mystery*, de 1921, la primera que elige a Hollywood como escenario de la historia. La novela de Arthur B. Reeve trata de la investigación que realiza el profesor Craig Kennedy junto a su fiel compañero, el periodista Walter Jameson, para resolver la repentina muerte de la actriz Stella Lamar mientras actuaba ante las cámaras. A esta novela de enigma –o *whodunit*, según la crítica anglosajona– le seguirían otros muchos títulos: *The Studio Murder Mystery* (1929) de Arlo Channing Edington y Carmen Edington, *The Hollywood Murder Mystery* (1930) de Herbert Crooker, *Death in a Bowl* (1931) de Raoul Whitfield, *The Death Kiss* (1932) de Madelon St. Dennis, *The Whispering Ear* (1938) de Clyde B. Clason, *If We Only Have Money* (1939)

---

<sup>2</sup> Para profundizar en el conocimiento académico de la «*Hollywood novel*», véanse los estudios y catálogos de Lokke (1955), See ((1963), Spatz (1969), Wells (1973), Bonora (1983), Brooker-Bowers (1983, 1985, 1987), Fine (2000, 1984), Edington (1995), Slide (1995), Chipman (1999), Springer (2000), Jericho (2004), Rhodes (2008), Cerasulo (2010) o Christensen (2014).

de Lee Shippey, *The Case of the Baker Street Irregulars* (1940) de Anthony Boucher, *I Wake Up Screaming* (1941), de Steve Fisher, *El enigma de los studios Mammoth (The Puzzle of the Happy Hooligan*, 1941), *Veneno insidioso (Cold Poison*, 1954) y *Rook Takes Knight* (1968) de Stuart Palmer, *Lazarus # 7* (1942) de Richard Sale, *¡Odio a los actores! (I Hate Actors!*, 1944) de Ben Hecht, *In a Lonely Place* (1947) de Dorothy B. Hughes, *La hermana pequeña (The Little Sister*, 1949), de Chandler, *The Hollywood Hoax* (1961), de Robert Caine Frazer, *Lust for a Murder* (1966) de Henry Klinger, *Hollywood and LeVine* (1975), de Andrew Bergman, la serie de Toby Peters (1977-2004) de Stuart M. Kaminsky... En fin, la lista es interminable.

Debemos pormenorizar que no todas estas obras responden a unos mismos esquemas. Mientras unas son historias de detectives clásicas –las cuales constituyen un placentero juego intelectual, como *The Studio Murder Mystery* de Arlo Channing Edington y Carmen Edington–, otras –las menos numerosas– son narraciones de carácter humorístico, como *The Case of the Baker Street Irregulars* de Anthony Boucher. Por último, están las pertenecientes al género negro propiamente dicho y que, por tanto, siguen los parámetros de la narrativa *hard-boiled* que, a comienzos de los años 20, instauró Carroll John Daly en sus novelas y relatos sobre el detective Race Williams y que llevaron a la perfección poco después Hammett y Chandler.

A este último formato de literatura detectivesca, que empezó a fraguarse en las páginas de *Black Mask*, *Dime Detective* o *Spicy Detective*, caracterizada por una intriga que avanza en términos de motivación psicológica, por el protagonismo de un investigador privado cínico, duro y callejero y por el uso de una violencia extrema, se afilian los textos narrativos de Ross MacDonald (seudónimo del escritor Kenneth Millar), los cuales hacen no pocos guiños, en diferentes momentos, a la “*Hollywood novel*”, incluso aunque algunas de esas obras no sean novelas sino relatos cortos. A diferencia de Burnett, Hammett, McCoy o Chandler, MacDonald no se dejó tentar por ninguna oferta de trabajo proveniente de los estudios cinematográficos, dando a entender que no debió de ver en esa labor de asalariado nada provechoso que no fuese una suerte de esclavitud que solo habría de ocasionarle quebraderos de cabeza. Él prefirió conservar su independencia. Ni siquiera colaboró en las adaptaciones cinematográficas que, en vida suya, se hicieron de tres de sus novelas, dos de la serie de Lew Archer, protagonizadas por un atractivo Paul Newman, y una tercera, de 1980, basada en la novela *The Three Roads* (1948), que firmó con su verdadero nombre. Tampoco participó en la preparación del guion para un telefilme de 1974 inspirado en *El hombre enterrado (The Underground Man*, 1971), realizado bajo las órdenes de Paul Wendkos y que interpretó el actor estadounidense Peter Graves, ni en la serie de seis episodios que un año después produjo la cadena de televisión NBC<sup>3</sup>. Sin embargo,

<sup>3</sup> *El blanco móvil (The Moving Target*, 1949) fue adaptada en 1966 con el título de *Harper* (en España *Harper, investigador privado*), una película dirigida por Jack Smight, con guion de William Goldman; y *La piscina de los ahogados (The Drowning Pool*, 1975), dirigida por Stuart Rosenberg, contó con un guion de Tracy Keenan Wynn, Lorenzo Semple Jr. y Walter Hill. Era una adaptación de la novela homónima (*The Drowning Pool*, 1950), si bien en nuestro país el filme se tituló *Con el agua al cuello*. De Charles Dennis Thomas Hedley Jr. y Janes Allen es el guion de *Double Negative*, a partir de la novela *The Three Roads*, una cinta dirigida por George Bloomfield. En cambio, el responsable del guion de la película para televisión de 1974 fue Douglas Heyes. En cuanto a los seis episodios de la serie televisiva, interpretados por Brian Keith, fueron escritos por David P. Harmon, Jim Byrnes, Leigh Brackett, David Karp, Harold Livingston, Anthony

pese a esa desvinculación aparente de MacDonald respecto de las actividades de Hollywood, buena parte de sus ficciones remiten a personajes, situaciones y elementos varios que pertenecen al ámbito del cine.

## 2. Hollywood, lugar de perdición

En principio, MacDonald parece haber volcado en el personaje más conocido de los legados por él, el detective Archer, una desafección similar hacia todo lo que atañe a la Meca del Cine, de la que nos ofrece una visión que, apropiándonos del adjetivo que K. Edington utiliza en un artículo de 1995 sobre la «*Hollywood novel*», podemos calificar de «apocalíptica». Ahora bien, como mero espectáculo de entretenimiento y espejo en el que varias generaciones de espectadores se han mirado para decidir sus modelos y sus pautas de comportamiento, no hay duda de que el cinematógrafo simbolizaría para el sabueso una fuente relevante de inspiración. Según cuenta en *Costa Bárbara* (*The Barbarous Coast*, 1956), si a los veinte años solicitó un empleo en el departamento de policía de Long Beach y más tarde, al ser despedido, se consagró a la investigación privada por cuenta propia, fue por el recuerdo del inspector inglés Fate de Limehouse, cuyas aventuras en películas mudas interpretadas por el ya olvidado actor Raymond Campbell le hicieron disfrutar tanto durante las funciones vespertinas de los sábados a la edad de ocho años.

No obstante, fuera de este excepcional desliz cinéfilo circunscrito al campo de la imaginación, las visitas profesionales que en su vida adulta realizaría a la trastienda de Hollywood, a sus figuras, a sus tejemanejes, a sus malsanas pasiones suelen dejarnos un regusto más bien desagradable. Ello no impide que, una vez convertido en detective a finales de 1944 o principios de 1945, Archer se establezca precisamente en el distrito de Hollywood, en concreto en una oficina situada en el Sunset Strip, casi al lado del famoso club nocturno *Ciro's* y a un tiro de piedra de donde tienen sus despachos varios representantes de actores<sup>4</sup>. Son los años de apogeo de la Metro-Goldwyn-Mayer, la Paramount Pictures, la Warner Bros., la 20th Century Fox y la RKO Pictures, la década en que deslumbran Humphrey Bogart, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Joan Crawford, Peter Lorre, Bette Davis, Gene Tierney, Joan Bennett, Victor Mature, Alan Ladd, Lauren Bacall, Veronica Lake, John Garfield

---

Lawrence y Wallace Ware. Además, un episodio suelto de la serie de televisión *Pursuit* (1958) titulado «Epitaph for a Golden Girl», basado en el relato de MacDonald «En busca de la mujer» («Find a Woman», 1946), fue adaptado para la pequeña pantalla por Lorenzo Semple Jr. Ya después de la muerte del autor se realizarían tres largometrajes más inspirados en textos de MacDonald —el estadounidense *Ciudad peligrosa* (*Blue City*, 1986), dirigida por Michelle Manning; el ruso *Tayna Villy* (1992), dirigida por Gennadi Beglov, y la coproducción entre Francia, Argentina y Portugal *Le Loup de la côte Ouest* (2002), dirigida por Hugo Santiago—. Un segundo telefilme, *Criminal Behavior* (1992), corrió a cargo de Michael Miller.

<sup>4</sup> Sunset Strip o la «franja Sunset» es el nombre que recibe el estrecho de Sunset Boulevard que pasa por West Hollywood. El glamur arraigó en el Strip durante los años 30 y 40, periodo en el que nuevos bares y clubes se convirtieron en espacios de recreación para solaz de ricos y famosos. Las personas con dinero concurrían en locales —ya hoy legendarios— como el Mocambo, el Trocadero o el *Ciro's* (más tarde conocido como *Ciro's Le Disc*), un *night-club* que en enero de 1940 fue abierto por el empresario William Wilkerson. El club original combinaba un interior decorado con extremo barroquismo y un exterior austero, sin adornos. Durante los años 40 y 50, su visita garantizaba aparecer mencionado/a en las columnas de cotilleos escritas por Hedda Hopper, Louella Parsons y Florabel Muir.

o Maureen O'Hara. Aun cuando las faenas que desempeña en busca de rufianes o destapando asuntos fraudulentos se prolonguen hasta los años 70, siendo uno de los pocos detectives que envejece a la par que su creador, su debut literario acontece cuando la era de los grandes estudios y del *star system* hollywoodense no había aún tocado a su fin. En un gesto casi wilderiano que recuerda a *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), retrata, como veremos, el declive de actores cuya estrella ya se ha apagado definitivamente alrededor de los años 40 tras la introducción del cine sonoro en la década anterior. Pero también durante los 60 las aventuras de Archer registran otro cambio irreversible en la maquinaria cinematográfica: el cese de la oligarquía de las *majors* en beneficio de la proliferación de productores independientes cuyo número se incrementa día a día.

Dada la presión socioeconómica de las leyes antimonopolio, a lo largo de los años 50 los estudios se van desprendiendo de las salas de exhibición y de otras empresas asociadas y empiezan a vender películas en un mercado más abierto y competitivo. A partir de entonces el *star system*, en el que estas grandes compañías habían invertido millones de dólares, se desmorona, y los intérpretes, libres ya de esos duraderos contratos que los supeditaban a trabajar exclusivamente para determinadas empresas cinematográficas, comienzan a exigir exorbitantes sueldos y un porcentaje de los ingresos de sus películas. En este progresivo declinar de la tradicional política de los estudios cumple un papel importante la llegada de la televisión, que obligaría a revisar patrones que hasta entonces parecían incuestionables para la industria del cine. En *El otro lado del dólar* (*The Far Side of Dollar*, 1965) Joey Sylvester, un representante de actores al que acude Archer en busca de ayuda, «[n]o había podido adaptarse al cambio cuando el poder financiero pasó de los grandes estudios a los productores independientes. Vivía principalmente de los derechos que le proporcionaba la exhibición de viejas películas en televisión, y de sus recuerdos» (MacDonald, 1984: 387). Este sarcásticamente le propone al detective que se retire y se dedique a escribir sus memorias acerca de «La verdad sobre Hollywood sensacional y sin retoques» (1984: 388) con el convencimiento de que algún productor con buen olfato se interesará en adquirir los derechos del libro para adaptarlo a la gran pantalla. A la observación de Archer de que eso ya se ha hecho antes, su amigo le replica: «—No como podrías hacerlo tú. Dales el punto de vista de un gusano. ¡Qué título! [...] Te apuesto a que podría venderlo por veinticinco mil para que lo filmen con Steve McQueen» (1984: 388).

Como reacción a la inmundicia de un mundo controlado por intereses monetarios, Archer proyecta, desde la periferia, una luz fría y nada cómplice sobre Hollywood. En tanto que hombre de acción en busca de algo parecido a la justicia, el detective no se entrapa en negocios de esta categoría donde la superficialidad, la mentira y el libertinaje campean a sus anchas. Según le cuenta a la anciana Olivia Slocum en *La piscina mortal* (*The Drowning Pool*, 1950), ante la que se hace pasar por un agente contratado por los estudios, Hollywood solo le provoca úlceras (1983: 19), por lo que ha tomado la determinación de alejarse de él cuanto antes. Claro es que, forzado por su verdadero oficio a codearse con gente de círculos sociales heterogéneos, no se libra de acumular anécdota tras anécdota con vistas a denunciar las reglas del juego de la industria cinematográfica, así como la impostura de los personajes que trabajan en ella. No peca de ignorancia en este terreno. Sabemos que, a lo largo de su largo

itinerario, que abarca unas tres décadas, contrae amistad con el guionista Sammy Swift y con el mencionado agente Joey Sylvester; que en su día obtuvo, lo mismo que su colega Toby Peters, algunos emolumentos escoltando a aspirantes a estrellas con el pelo rubio oxigenado a clubes de playa privados. No menos cierto es que, para no despertar desconfianza, finge ser un representante artístico, un agente literario o un descubridor de talentos, como en *La piscina moral*, en *El caso Galton (The Galton Case, 1959)* y en *El escalofrío (The Chill, 1964)*, o que, al igual que las luminarias del celuloide, come y se entretiene en sitios como el legendario Musso's o frecuenta los clubes del Strip por donde se pavonean las divas y los galanes más cotizados de la época<sup>5</sup>. Por añadidura, nos enteramos en *El otro lado del dólar* que durante una temporada salió con una *script* llamada Susanna Drew adscrita al departamento de guiones de la Warner, a la que conociera en una fiesta de un agente de Beverly Hills y que, ya sea por voluntad propia, ya a la fuerza, pisará en más de una ocasión algún estudio de cine, como en *La piscina mortal* o en *Costa Bárbara*. Sin embargo, nunca llega a columbrar el interior de un plató; los sets con decorados levantados a la intemperie son su especialidad.

A pesar de esas conexiones un tanto circunstanciales y epidérmicas con el medio cinematográfico, Archer se apresura a renegar de la farsa que envuelve a ese universo; un universo que se le antoja extraño, desasosegante, un ambiente en el que jamás podrá echar raíces si desea vivir en paz consigo mismo. Cuando accidentalmente se le presenta la oportunidad de curiosear en él, lo observa con una mezcla de distanciada ironía, de recelo, de asco y de conmiseración. Para Archer, como para otros sabuesos de la novela negra, Hollywood dista de ser esa Tierra de Promisión por la que muchos matarían; antes bien, es un lugar artificial, cruel, hostil, forjador de estados de ánimo enfermizos y paranoides cuyo origen estriba en la obsesión por una meta repetitiva: la de obtener buenos dividendos o alcanzar la fama. Constructo artístico, cultural y sociológico imbuido de una filosofía de vida materialista y de la adoración morbosa a la imagen pública de los actores, fomentada por los estudios a través de estudiadas campañas publicitarias, Hollywood no puede sintonizar con la actitud escéptica pero decididamente romántica y honrada de este investigador de los bajos fondos californianos de costumbres austeras. En *El blanco móvil*, la primera entrega de la serie, Archer intuye

---

<sup>5</sup> Véase *La forma en que algunos mueren (The Way Some People Die, 1951)*. El Musso & Frank Grill, que también aparece en algunas novelas clásicas como *El día de la langosta* y *¿Por qué corre Sammy?*, es un restaurante localizado en el Hollywood Boulevard, inaugurado en 1919 y que se mantiene abierto hasta nuestros días. Se le considera «la génesis de Hollywood». Desde su fundación, ha sido crucial en la vida social de la industria cinematográfica de Los Ángeles. El restaurante tenía un cuarto trasero separado para su clientela del cine, no solo guionistas, sino también actores, productores y directores. Entre 1935 y 1939 Stanley Rose regentó una librería que estaba justo al lado, y muchos de los escritores de la ficción *hard-boiled* que a él le gustaban y cuyos libros exponía en el cuarto trasero del local pasaron innumerables horas en el Musso's; por ejemplo, Cain, Schulberg, John Fante (que frecuentó el restaurante con el famoso periodista e historiador Carey McWilliams), Chandler y West. Asiduos de las letras fueron también Saroyan, Hammett, Erskine Caldwell, Dorothy Parker, Faulkner, Fitzgerald, Elliot Paul y Donald Ogden Stewart. En la década del 40 el restaurante estaba ya tan totalmente identificado con la escena literaria de Los Ángeles que aspirantes a escritores como Bukowski beberían allí en un esfuerzo consciente por emular a sus eminentes antecesores (véase la recreación que hace en su novela *Hollywood*, donde, acompañado de su esposa Sarah y del director Jon Pinchot, Henry Chinaski, *alter ego* del escritor, toma una copa tras otra y entabla conversación con productores de cine). Debido a su estatus como lugar icónico, el Musso & Frank ha aparecido en algunos filmes notables como *Ed Wood (1994)* de Tim Burton, *Ocean's Eleven: Hagan juego (Ocean's Eleven, 2001)* de Stephen Sodenbergh y *Greenberg (2010)* de Noah Baumbach, así como en muchos otros filmes ambientados en esa época.

que «el mal que flotaba en el aire del estudio [de cine] como un gas inodoro se concentraba en esa negra figura que caminaba por la vacía calle ficticia» (2010b: 48).

Esa silueta fantasmal, oscura que recorre solitaria decorados crepusculares como un alma en pena no es otra que la actriz Fay Estabrook, años atrás una famosa estrella, cuando el cine era aún silente, y que ahora, reconcomida por la edad, el olvido y el vicio, sobrelleva una decadencia muy poco digna. Superviviente de un tiempo extinguido, Estabrook se consuela de su debacle en la bebida y en el desempeño de actividades ilícitas; cuando trabaja, es encarnando los escasos papeles secundarios que le ofrece un director amigo suyo, pero con lo que verdaderamente se lucra es con el tráfico ilegal de inmigrantes. La actriz, consciente de ser ya una sombra del ayer, confiesa una y otra vez sentirse muerta. Así, cuando alude a la ausencia del que considera el gran amor de su vida, fallecido muchos años atrás, declara: «Han pasado veinticinco años, y desde entonces me siento como si también yo hubiera muerto» (2010b: 64).

A Archer le repelen los quebradizos pilares morales sobre los que se erige la ostentosa industria del cine, que, después de encumbrar a sus mitos, los devora sin miramientos en cuanto pierden su brillo para reemplazarlos por otros más rentables. El detective notifica igualmente ese infame don que tiene la codicia de desviar del camino recto al individuo moralmente más íntegro a cambio de un buen fajo de billetes con los que poder vivir cómodamente. Como le reconoce Sammy Swift en *Costa Bárbara*,

[t]enía talento. No supe lo que valía eso. Vine aquí para divertirme, por seguir el juego... Siete cuarenta por semana por barajar palabras. Después resultó que no era un juego. Es para siempre, es tu vida, la única que tienes [...] y no te manejas más desde dentro. Dejas de ser tú mismo (1975a: 96-97).

*Costa Bárbara* es la única novela de MacDonald que los académicos consideran una auténtica «*Hollywood novel*». En ella un exboxeador llamado Lance Leonard, con un probado historial delictivo (estuvo encarcelado durante un año por posesión de drogas), decide aprovechar su buena planta para hacerse un hueco en el cine, mientras que una campeona de salto de trampolín liada con este y con otros hombres (Hester Campbell), emocionalmente inestable y con más ambición que inteligencia, se esfuma de la noche a la mañana con idéntico propósito<sup>6</sup>. Antes de su desaparición, había abandonado a su marido, un periodista deportivo de Toronto con el que se había casado cuando atravesaba una mala racha; en su peregrinaje, hace giras con un espectáculo acuático, trabaja dando lecciones de natación en un club privado y toma clases de baile. Evidentemente, ninguno de los dos logrará hacer carrera. El primero aparece sin vida con dos balas en la cabeza cuando estaba a punto de intervenir en una adaptación de la novela histórica de Gustave Flaubert *Salambó* (*Salambô*, 1862), que se iba a filmar en Italia. La segunda, atrapada en un turbio enredo de chantaje que la llevará a tener tratos con una banda de pistoleros, corre con una suerte pareja: después de ser eliminada con un atizador en la casa que acababa de adquirir en Beverly Hills, su cadáver será incinerado con el objeto de que la policía no pudiese determinar la fecha exacta de su muerte.

---

<sup>6</sup> La fiebre por el cine la hereda Hester de su padre, el ya mencionado Raymond Campbell, “un temerario actor del cine mudo que había tratado de hacer la transición al cine hablado, pero había tropezado con los años y con una voz de tenor” (1975a: 58).

Reducidos a autómatas movidos por control remoto, los actores, como los guionistas o los productores, tienen igual tendencia a perder el dominio de sus vidas, llegando a infringir la ley o a incurrir en fatales despropósitos. Habitados como están a mudar de realidad o a crear una alternativa, proclives a mentir y a sacrificar sus ideales y con dificultades para asumir sus derrotas y para hacer del fracaso una lección de vida que les ayude a crecer, se saltan a menudo la delgada línea que separa el bien del mal. Con todo, para alguien que subsiste con los trabajos sucios que le encomienda su variopinta clientela, la pérdida de rumbo existencial, la degeneración de los astros de la pantalla y de sus allegados no es motivo suficiente de escándalo. Lo peor es que en ese descenso a los infiernos arrastran consigo a los demás lanzándolos por una pendiente peligrosa. Por culpa de sus trampas y de sus fechorías (asesinatos, infidelidades, sobornos para silenciar algún delito, encubrimientos de pasados oscuros o de ciertas adicciones), sus perversos microcosmos se tambalean constantemente. Incluso, aun cuando por diversas causas, los actores hayan renunciado a la profesión cinematográfica antes de lo previsto, las tragedias continúan asediándolos. En el relato «En busca de la mujer»<sup>7</sup>, Millicent Dreen, directora de publicidad de Tele-Pictures, solicita los servicios del detective para que encuentre a su hija, una joven veinteañera que se había retirado pronto del cine tras contraer matrimonio con un aviador que estaba a punto de regresar del frente. Durante la investigación sale a relucir el poco cariño que siente por Una Sand su progenitora; nos enteramos de que la chica desaparecida es hipocondriaca; que no es la primera vez que se escapa de su casa y que, en ausencia de su esposo, había mantenido aventuras con dos o tres hombres; uno de ellos, el apuesto actor Terry Neville, al que Archer solo puede acceder para interrogarlo después de un encontronazo con él. Será el marido de la mujer el que, tras zambullirse en el mar, recupere el cuerpo ya amoratado y gélido de su consorte. Pero lo verdaderamente estremecedor de esta crónica amarillista, tanto que roza lo antinatural, es la frialdad con que se toma la propia madre de la víctima el hallazgo del cadáver, tratando de encubrir, además, al responsable del ahogamiento de su hija, del que está enamorada.

Los apuros (verdaderos o inventados) asfixian a las figuras de la pantalla hasta límites intolerables. En «Mujer raptada» («*Stolen Woman*»)<sup>8</sup>, un esbozo narrativo que MacDonald dejó inconcluso, un oficial del ejército canadiense que estaba de visita en California le narra a Archer que, sin planearlo, acaba de asesinar a un hombre después de que una mujer a la que había oído gritar la confesase haber sido retenida por un psicópata que la habría maltratado y violado. La mujer resultó ser «la rubia más incendiaria de Hollywood» (2010a: 552), la famosa actriz Molly Day. No obstante, al desplazarse el detective, junto al quijotesco militar, al lugar de los hechos, descubre que tanto la estrella como el presunto occiso han desaparecido inesperadamente en un vehículo que traían consigo.

Otro relato, «La siniestra costumbre» («*The Sinister Habit*»)<sup>9</sup>, gira alrededor de la sombra de deshonestidad que planea sobre el personaje de Leonard Lister, un cincuentón que años atrás había

<sup>7</sup> «Find a Woman», publicado inicialmente en *Ellery Queen's Mystery Magazine* (junio 1946). Para la edición de *El nombre es Archer* (*The Name is Archer*, 1955) se cambiaría el nombre de «Joe Rogers» por el de «Lew Archer».

<sup>8</sup> Aunque escrito en 1948, este cuento permanecería inédito hasta que en 2007 Tom Nolan lo incluyó en el volumen *El expediente Archer* (*The Archer Files*).

<sup>9</sup> Publicado originariamente con el nombre de «The Guilty Ones» en *Manhunt* (mayo 1953).

destacado como intérprete de cine y que en la actualidad es un director de teatro experimental que alberga el proyecto de hacer películas vanguardistas al estilo de las de Jean Cocteau en Francia. El hermano de una mujer de mediana edad que se había fugado repentinamente con Lister recurre a Archer para que le siga la pista a la pareja y traiga a su hermana de vuelta.

Formado primeramente como policía, el detective Archer vería durante mucho tiempo el mundo dividido en buenos y villanos: «todo iría a las mil maravillas –como dice burlonamente en *Los malignos* (*The Doomsters*, 1958)– si los buenos encerraran a los malos o los eliminaran con pequeñas armas nucleares personalizadas» (2013: 284). No obstante, conforme va envejeciendo, se percata de que las fronteras que dividen el bien y el mal no siempre son tan nítidas como cabe esperar y así lúcidamente cae en la cuenta de que hay algo de culpabilidad en todos nosotros, un descubrimiento que lo obliga a replantearse sus concepciones anteriores y a relevar esa fotografía en blanco y negro y un tanto maniquea que tenía del comportamiento humano por otra más compleja. En *El blanco móvil* le explica a Miranda Sampson, la hija de su clienta en esta novela, que todo el mundo lleva el mal dentro de sí, «y que este salga a la luz depende de una serie de circunstancias. Entorno, oportunidad, presiones económicas, una pizca de mala suerte, un mal amigo» (2010b: 125). Indagar en las causas de la maldad es uno de los pasatiempos favoritos de este detective ebrio de psicologismos. Si exceptuamos algunos subproductos de la ficción *pulp*, en los que los buenos y los malvados merodean por aceras incomunicadas, las obras cumbre de esta corriente narrativa retratan la ambigüedad moral de los personajes confirmando que la mayor reserva de armonía y de principios éticos es susceptible de agotarse, es decir, que cualquiera puede caer en las mayores vilezas, el latrocinio o el homicidio; que hasta el más tonto estafa al más espabilado, y que este, a su vez, puede quedar en ridículo si otro más inteligente que él lo aventaja en el manejo de sus artimañas. En casi toda la novela *noir* –y los textos de MacDonald no son una excepción– la bondad absoluta queda descartada; la virtud es un espejismo que puede desvanecerse en un abrir y cerrar de ojos, una estrella fugaz que surca el cielo fantasmagórico de un espacio no menos postizo que el de Hollywood, que halaga, envilece y luego expulsa a sus ocupantes cuando ya no los necesita. En medio de esa ilusoria quimera que golpea la imaginación del público a través de las ensoñadoras imágenes proyectadas en la superficie de la pantalla, los actores se ven tironeados por fuerzas antagónicas que se arremolinan en torno a ellos, que los hostigan como un ejército endemoniado de avispas. En *El blanco móvil* Carol Harley, una hermosa muchacha que quiere ser actriz pero que carece de las cualidades interpretativas suficientes, aun cuando hubiese trabajado en algunas películas allá por 1945, aparece muerta en la habitación de un motel. Su pasado es bastante turbulento: de joven se fugó de casa con un marinero desertor que le prometió llevarla a California y conseguirle trabajo en Hollywood; pronto sufre maltratos y, tras un embarazo no buscado, su carrera queda en un punto muerto. Al dar a luz a su hijo, lo entrega en adopción. Sin embargo, no es su violento esposo el que la apuñala hasta matarla, sino otro personaje cegado por el despecho y la ira.

Nos encontramos con existencias caóticas; nos topamos con naufragos del *establishment*. Sus vergonzosos devaneos, sus sexuales y pecuniarios deslices son carne de cañón de las revistas de

chismes, pero en igual medida de los archivos policiales y, en consecuencia, sus salidas de tono dotan de espesor a los argumentos aciagos de la novela negra. Simon Graff, el dueño de los estudios Helio-Graff, hace de testaferro de un exmatón retirado, traficante de drogas y pederasta, que invierte su dinero en la construcción de un hotel-casino en Las Vegas. Encubridor de varios asesinatos, seductor de jovencitas y pagado de sí mismo, empezó a hacer fortuna al desposarse con una mujer acaudalada, víctima de episodios de esquizofrenia desde su adolescencia. La opinión que le merece este empresario del cine a Peter Colton, investigador jefe de la oficina del procurador del distrito, no puede ser más demoledora: «No tienen decencia, ni sentido de la responsabilidad pública, esos malditos piojosos de grandes apellidos de Hollywood, que van a Las Vegas a hacer señuelos para los ladrones, alcahuetes para los delincuentes y encubrir a asesinos» (1975a: 41).

Por otra parte, en todo sitio en el que crece el dinero siempre hay alguien dispuesto a arreglar privadamente las artimañas más comprometedoras en las que se ven envueltos los poderosos. En *Costa Bárbara* ese rol lo cumple el corrupto Leroy Frost. Lo mismo puede amañar un juicio de divorcio o una acusación de estupro fuera de los tribunales que ahorrarle sinsabores con la justicia a un cabeza loca que ha sido pillado conduciendo borracho o traficando con narcóticos; lo mismo hace que un suicidio con barbitúricos parezca un accidente que decide sobre la compra de guiones o los contratos o despidos de personal en el cine. En sus depravadas manos cae Archer después de que dos de sus secuaces lo noqueen y lo lleven en un vehículo hasta su presencia. Más que como el confiable jefe del cuerpo de la policía privada de un estudio de cine, Frost se comporta como un gánster, aunque el deterioro que muestra debido a su avanzada edad y a una enfermedad mortal que no se nombra hace pensar que no le resta mucho de vida.

En la misma novela Archer se cuele en uno de esos saraos celebrados en un club exclusivo a los que acuden los famosos o los que están próximos a serlos, «potrancas de Hollywood, flacas y demasiado conscientes de sí mismas, con sus vestidos largos sin hombros» (1975a: 92), además del propietario del estudio Helio-Graft, uno de los principales socios del Channel Club, y del guionista Sammy Swift. Falta de naturalidad, hipocresía, arribismo se desprende del conjunto: «Había actrices de aspecto barnizado e insensible, y futuras actrices de aspecto expectante; ejecutivos jóvenes compitiendo diligentemente entre sí con sus perfiles; mientras sus mujeres se observaban sonrientes unas a otras» (1975a: 106).

En *El blanco móvil* la veterana actriz Fay Estabrook hace tiempo que quedó excluida de este teatro para pasar a ejercitarse en escenarios de otro calibre. A duras penas conserva su antiguo tren de vida introduciendo ilegalmente en el país a inmigrantes mexicanos. Su todavía marido, con el que apenas mantiene más trato que el estrictamente comercial, es el jefe de la banda. Aparte de dedicarse al contrabando de personas, tiempo atrás regentaba un bar con espectáculos sadomasoquistas para *voyeurs* que la policía terminó clausurando. En otra novela, *El caso Galton*, un joven actor aficionado se deja convencer por el abogado Gordon Sable, que se hace pasar por un productor de Hollywood, para que suplante la identidad del nieto de una anciana inmensamente rica. Es una ocupación ocasional que se ve obligado a aceptar mientras espera a que le llegue su oportunidad en el cine. En descargo de

esta forma de proceder hay que decir que, si bien las malas artes acompañan a los protagonistas del celuloide o a sus candidatos, si bien sus reputaciones terminan asiduamente manchándose de sangre o de ilegalidad, el empresario Sherry Ballou, en *La hermana pequeña* de Chandler, más condescendiente que Archer, opina que cierta disipación en los hábitos de los actores es indispensable, e incluso deseable, para que puedan meterse en la piel de los papeles que encarnan en la pantalla, muchos de los cuales se corresponden con sujetos de vida irregular, imperfecta o malvada (Chandler, 1983: 138). Y es que la corrección, la nobleza, la ejemplaridad rara vez resultan interesantes de contemplar en las películas.

Algo semejante que con los actores, sucede con otros profesionales del sector, buscavidas, almas desubicadas o frustradas por haberse amoldado tan bien al sistema que se han deshumanizado por completo o resentidas por no haber podido acceder a él. El guionista Russell Hunt, con el que departe Lew en el mismo bar en el que se encuentra Fay Estabrook, absorta frente a una botella de vino, exterioriza su insatisfacción con un parloteo saturado de amargo cinismo:

Ex reportero de Chicago que había vendido su primera novela a la Metro y no había vuelto a escribir otra, Hunt había dejado de ser un joven prometedor para convertirse en un viejo desagradable con jaqueca y una piscina que no podía usar porque le tenía miedo al agua (MacDonald, 2010b: 56).

Archer aborda con cierto tacto a la actriz Fay Estabrook con la finalidad de sonsacarle información y la sigue en su nocturna excursión de bar en bar: empieza en el Swift y de ahí pasan al Hollywood Roosevelt; luego cambian al Zebra Room, después van al bar del Ambassador, más tarde al bar subterráneo de Huntoon Park, que «parecía la sala del velatorio donde yacía la noche que habíamos acabado» (2010b: 63). Más tarde se desplazan al bar del hotel Valerio, para terminar en el propio domicilio de la intérprete, aunque, debido a las inmensas cantidades de alcohol que había consumido, Estabrook se queda inconsciente antes de tomar un sorbo de la que prometía ser la última copa.

Astuto, para ganarse a la actriz, Archer evoca el talento de viejas estrellas del celuloide y le dirige un cumplido:

–*Sic transit gloria mundi*. Helene Chadwick fue una gran actriz<sup>10</sup>. Y usted todavía lo es.

–Eso intento, Archer. Sin embargo, la vida ha cambiado mucho en esta ciudad. Nos tomábamos muy en serio el rodaje de las películas... demasiado en serio. En los buenos tiempos llegué a ganar tres de los grandes en una semana, pero no trabajábamos por dinero.

–Todo por la obra.

Citar era menos embarazoso.

–Todo por la obra. Pero eso era antes. Esta ciudad ha dejado de ser sincera. Ya no queda nada de vida en ella. Ni en ella ni en mí (2010b: 60).

La ingesta de licor hace mella en su alicaído estado de ánimo, lo cual agria su carácter. En el bar del Hollywood Roosevelt se queja del aire acondicionado y asegura sentirse vieja y arrugada. En el Zebra Room acusa a un hombre que estaba en una mesa vecina de mirarla despectivamente. A un

<sup>10</sup> Helene Chadwick entró a trabajar en el cine mudo en 1916, en el que fue una estrella entre 1920 y 1925, llegando a actuar en películas con sonido desde 1929 hasta 1935. Al final de su carrera solamente realizó personajes secundarios. Como se puede ver, el paralelismo entre Chadwick y el personaje femenino de la novela de MacDonald es evidente.

camarero del Ambassador le recrimina que se ría de ella a sus espaldas cuando no era cierto. El aspecto de la mujer, mientras va desgranando recuerdos de su vida profesional y sentimental y bebe sin parar, va desmejorando: «estaba pálida como un cadáver, pero todavía mantenía su posición vertical» (2010b: 63). Archer repara en que nadie, ya sea por incomodidad o por evitar el bochorno, se aproxima hasta ella para saludarla.

De otro lado, el discurso de la mujer es tan insistentemente melancólico que llega a resultar cansino: «Allí estaba ella, encorvada, saboreando la amargura del final de su vida, y quejándose en tono elegíaco» (2010b: 64). La intoxicación etílica se agrava y, al salir del hotel Valerio, ya completamente ebria, «se bamboleó por la calle como una anciana apoyada en un bastón invisible» (2010b: 72). Ahora bien, el narrador se apresura a matizar que «[n]o era tan mayor, pero los años pasados la hacían rebosar, y rebosaba y fermentaba malos recuerdos» (2010b: 73).

Con un estilo incisivo, áspero y mordaz, pero salpicado de ramalazos poéticos, MacDonald plasma el zozobrar de personajes emocionalmente en crisis, el fulgor de estrellatos erosionados por el paso del tiempo y la caída por el precipicio de la desesperanza; atestigua el relevo de las modas a través de la presentación de actores y actrices fuera de circulación o de paisajes semiderruidos que nos hablan de una capital mundial del séptimo arte que conoció épocas de mayor gloria. Es la sensación que destila, en *El otro lado del dólar*, del Hotel Barcelona, ya clausurado, pero cuya arquitectura sigue en pie: «Era una vieja mole del primer Hollywood y Bizancio, con torres y minaretes de estuco y balcones curvos donde caras famosas del cine mudo bebían ron ilegal. Ahora todo había sido abandonado al pie de un escarpado barranco» (1984: 396). Más adelante el narrador, que vuelve repetidas veces al mismo sitio, advierte que ese decrepito establecimiento hotelero «se imponía, a la luz del sol, como el monumento de una civilización extinguida» (1984: 460).

Monumentos de una civilización extinguida parecen también algunos de los actores con los que se tropieza el detective y que llevan tiempo alejados de su antiguo oficio, ya sea por propia decisión, ya porque los estudios prescindieron de sus servicios. Sus icónicos nombres solo sobreviven, si bien un tanto borrosos, en el recuerdo de un personaje memorioso como Archer. En *El coche fúnebre a rayas* (*The Zebra-Striped Hearse*, 1962), durante una visita a México a la caza de datos sobre un tal Burke Damis, o de alguien que se hacía llamar así, se sorprende al reparar en que la dueña de la casa de los Wilkinson que le abre la puerta es una popular actriz habitual en los *westerns* de décadas atrás, de nombre artístico Helen Holmes. En un emblemático atisbo de mimesis interdiscursiva y de autorreferencialidad fílmico-narrativa, la dama ya madura, al igual que en las películas que interpretara, porta un revólver con el que apunta al desconocido visitante que llama a su puerta a horas intempestivas.

Las novelas de MacDonald se complacen en perforar en el destino incierto tanto de jóvenes bellezas que se descarrían cansadas de aguardar el momento en que les llegue un contrato que las catapulte al Olimpo del éxito como en el de aquellas actrices del celuloide a las que, una vez jubiladas, casi nadie recuerda. En *Te espero en la morgue* (*Meet Me at the Morgue*, 1953), una novela que no pertenece a la saga de Archer, confluyen ambos modelos femeninos: por un lado, la veinteañera Molly

Fawn, que fantasea con una oportunidad para trabajar como actriz al tiempo que, paradójicamente, se encanalla en compañía de malas amistades y de amoríos nada recomendables (ladrones, chantajistas, secuestradores). Por otro lado, se perfila la madura Mabel Richards, instalada en un sereno retiro, a la que localiza el agente judicial Howard Cross para enseñarle la foto de un hombre atropellado con la esperanza de que lo logre identificar. La otrora actriz, que aún conserva la esbeltez y algo de la hermosura de antaño, había sido una gran intérprete a la que su marido, Jason Thomas Richards, según revela él mismo, había dirigido en trece ocasiones.

Con su incidencia en el poder corrosivo de un Hollywood que desvirtúa la personalidad de sus moradores, si es que estos no estaban ya pervertidos antes de que les entrase el gusanillo de la popularidad, las novelas y los cuentos de MacDonald hablan, en mayor o menor grado, de la ruina del presente versus el esplendor de tiempos pretéritos; reflexionan sobre el desencanto personal, sobre la insatisfacción permanente por no llegar a acariciar unos sueños impostergables o por haberlos perdido a lo largo del camino, aunque no escasee la holgura económica. Sus obras, críticas con el sistema, dibujan la decadencia actual de los mitos hollywoodenses mostrando la derrota de la virtud y los extravíos de unos deseos cimentados en frágiles premisas.

En *El caso Ferguson* (*The Ferguson Affaire*, 1960) la despampanante Holly May, que abandona la profesión de actriz cuando tenía un prometedor futuro en el cine, se halla en el vórtice de una compleja trama de delincuencia difícil de desenredar.

Al principio una mujer que se asemeja a ella es vista en compañía de Larry Gaines, un tunante al que persigue la policía. La identidad de esta desconocida muchacha coincide con la de la rubia exactriz; sin embargo, nada es lo que parece: en la recta final de la novela descubrimos que se trata de su hermana Hilda Detery. Según la versión de Sally, esposa del abogado Bill Gunnarson, Holly había decidido «dejar ese mundo de locos [el cine] antes de que le destrozase la salud emocional» (1988: 31), aunque la verdadera razón de esa renuncia pudiera hallarse en causas menos espirituales, ya que se desposa inmediatamente después con un hombre con gran poder adquisitivo que le dobla la edad y con escaso atractivo físico. Pese a las evidencias que delatan a su esposa como una cazafortunas, su maduro esposo se opone a admitir que Holly se haya unido a él por un mero interés económico:

Recuerde [le dice a Gunnarson] que era una actriz que estaba triunfando, que tenía un porvenir. Es verdad que su estudio la tenía atada con un contrato mal pagado, pero hubiese podido subir mucho más de haberse quedado en Hollywood. Su agente me dijo que iba camino de convertirse en una gran estrella. Pero lo cierto es que no le interesaba el dinero, ni el estrellato. Quería perfeccionarse, ser una mujer culta. Ese era el proyecto que pensábamos llevar a cabo cuando vinimos aquí. Pensábamos aprender juntos, leer buenos libros, estudiar música y otras cosas que valieran la pena (1988: 112).

Su belleza, que se ajusta a los cánones de esa época, no pasaba desapercibida. Al contemplarla por vez primera en una fotografía, Gunnarson nos regala unos comentarios que dejan entrever algo de la psique y de la historia de la mujer de la foto:

Tenía la perfección estandarizada de su oficio, pero también había en ella algo individual. Era un rostro que había conocido momentos difíciles, a los que había respondido con una sonrisa en los labios. La sonrisa resultaba un poco atrevida, demasiado, a mi modo de ver. El conocimiento que reflejaban los ojos

era demasiado definido. Debía de ser interesante conocer a Holly May, pero quizá no resultase fácil vivir con ella (1988: 54).

Sus rasgos faciales pertenecían a un modelo de hermosura popularizado entre las chicas de su generación. Gunnarson lo atribuye a la influencia del cine como generador de estereotipos. Es un patrón que ha funcionado siempre: los iconos de la pantalla suelen ser imitados por legiones de seguidores, que se visten, se peinan y se maquillan igual que sus admirados ídolos. Al entrar en la oficina del agente Michael Speare, el abogado no puede desviar la mirada de la secretaria que lo recibe por su asombrosa semejanza con Holly May: «Era un fenómeno en el que ya me había fijado anteriormente: generaciones enteras de chicas se parecían a las actrices de cine de su época. Quizá se maquillaban para parecerse a las actrices. Quizá las actrices se maquillaban de un modo que las hiciera encarnación de un ideal común» (1988: 121). Tal comentario prefigura dos de los temas hacia los que derivará la novela en los últimos capítulos: el del doble y el de las identidades suplantadas con fines maquiavélicos. La envidia de la fama ajena y la frustración al no poder conseguir que el nombre propio figure en letras luminosas puede conducir a la locura y, en el peor de los casos, al desenfreno criminal.

Las hipótesis sobre la desaparición de Holly cambian de un día para otro. Los primeros rumores apuntan a que se había fugado con un exsocorrista del club del que era socio el millonario marido de la exintérprete. Este personaje, de nombre Larry Gaines, es buscado por la policía por el presunto robo de joyas a gente adinerada. Posteriormente se impone la evidencia de que la habían raptado, puesto que, a través de varias llamadas telefónicas, los secuestradores exigen una elevada suma de dinero por la liberación de la muchacha. Más adelante, gana puntos la tesis de que la exactriz estaba compinchada con su captor o captores para sacarle dinero a su crédulo esposo. Por último, la historia da un nuevo vuelco al demostrarse que la desaparición forzosa de la chica no es un invento, solo que la intervención en la sombra de una de sus hermanas, cuya similitud externa con ella es reforzada gracias a una oportuna operación de cirugía estética, hacía pensar lo contrario. La cuestión de la impostura y el tema del *doppelgänger*, que en Occidente nace con el Romanticismo y la literatura fantástica del siglo XIX y que en el cine lo han explotado, entre otros muchos, Alfred Hitchcock en *Vértigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*, 1958), está en el origen del malentendido, simbolizando en el caso del relato detectivesco de MacDonald, tanto como en las obras de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Fedor Dostoievski, Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson u Oscar Wilde, esa otra cara más ominosa y demoníaca del «yo» consciente (no olvidemos que Hilda es agresiva y se comporta como una asesina).

Tras evaporarse Hall de un día para otro, el coronel Ferguson cae en la cuenta de lo poco que sabe sobre el pasado de su bellísima esposa, y el investigador Gunnarson tiene que dirigirse al agente Speare con la esperanza de que le proporcione algunos datos que le ayuden a hacerse con un perfil lo más ajustado posible de la chica. Este, entre otras cosas, le confiesa lo decepcionado que se sintió cuando su protegida lo dejó en la estacada para casarse. Deseoso de que vuelva al redil, acepta aparentemente desembuchar todo lo que sabe con el compromiso de que no se revele nunca la fuente de información.

Ferguson, por su parte, descarta recurrir tanto a la policía, por miedo de que los secuestradores maten a su mujer, como a sus conocidos de Hollywood, a los que no considera auténticos amigos: “Me di cuenta de que los que se decían amigos de mi esposa vivían a costa de ella como sanguijuelas” (1988: 72).

En las novelas de MacDonald casi nadie es digno de confianza; las verdades son efímeras y la ingenuidad tiene los días contados; casi todos los personajes mienten por diversas razones, camuflados tras una pantalla de decencia agujereada por innumerables puntos negros.

Tal vez una de las imágenes más pesimistas de Hollywood es la que compone el detective Archer en *Costa Bárbara*. Lo hace, no mientras está en estado de vigilia, sino durante una experiencia extracorporal a consecuencia de una agresión recibida:

Estaba ocupado en mis profundos pensamientos propios. Pasaban por mi mente como las brillantes láminas de una linterna mágica: Hollywood comenzó como un sueño sin sentido, inventado para sacar dinero. Pero los colores se corrían, salían por los agujeros de las cabezas de la gente, se desparramaban a través del paisaje y se solidificaban. El norte y al sur a lo largo de la costa, el este a través del desierto, a través del continente. Ahora estábamos atados al sueño sin sentido. Se había vuelto una pesadilla en la cual vivíamos (1975a: 77).

### 3. El ojo cinematográfico

En otro nivel de lectura, la sincronía entre la configuración de la estética y la estructura de la narrativa negra y la emergencia del cine del mismo formato resulta palpable. El cine, como se sabe, da el pistoletazo de salida durante los años previos y posteriores a la II Guerra Mundial y es innegable que las películas policíacas o de detectives que se nutren de la ficción literaria criminal de los maestros de los años 30 y 40 trasladan a los guiones que planifican y a la imagen fílmica que se concretará en la pantalla buena parte de la sustancia diegética del material previamente adaptado. Igualmente queda fuera de duda –y es algo que ya ha resaltado la crítica– que muchas de las convenciones de la literatura policíaca, en cuanto a personajes, situaciones, ambientes, resortes estructurales e ideológicos se refiere, coinciden con otros rasgos desarrollados visualmente en el marco del cinematógrafo. Sin embargo, no menos incuestionable resulta el ascendiente que ha tenido el cine sobre este popular subgénero narrativo al que la investigación académica tardaría en reconocerle méritos artísticos propios. No en balde, entre uno y otro sistema de representación y de divertimento se han establecido visibles redes dialógicas de índole intermedial, indicios de flujos e interacciones que pueden rastrearse tanto en el contenido como en la superficie del producto sin que pueda determinarse a ciencia cierta donde reside la simiente de cada una de las aportaciones que entran en juego.

En *La mueca de marfil* (*The Ivory Grin*, 1952) los viandantes que circulan por una calle de Bella City «parecían extras de una escena callejera de las primeras películas en colores» (1985a: 15). Algunos personajes se comportan como actores poniendo al descubierto la falsedad de sus vidas y el drama interior que tratan de disimular: «La familia [Crandall] había sido un terceto solitario viviendo como actores en un escenario de Hollywood, y ahora solo quedaban dos de ellos para mantener el sueño» (1985b: 110). Explícitamente cinematográfica es también la siguiente imagen del joven Pat

Reaves, sospechoso de un asesinato: un «hombre perseguido en una película de segunda, a punto de arriesgar su vida de celuloide» (1983: 62-3).

La comparación con el fotograma de un filme presupone la necesidad de reconocer la deuda que la ficción negra tiene presumiblemente contraída con ese baile de luces y sombras fugaces que, reflejándose en la pantalla de una oscura sala de proyección, impacta en la fantasía del espectador medio sumergiéndolo en otro sustrato de la realidad. Pero, asimismo, denota la transcendencia del cine en los hábitos culturales del público contemporáneo, en cuanto expresión artística de los *mass-media*, sobre todo antes del advenimiento de la televisión y, especialmente, de Internet.

Cuando en «En busca de la mujer» Archer insiste en que Terry Neville responda a sus preguntas, este, «[c]omo uno de los jóvenes atractivos de sus películas, me soltó un puñetazo» (2010a: 84). En el relato «Chica desaparecida» («Gone Girl»)<sup>11</sup>, al interrogar a una muchacha llamada Ella por el sangriento episodio que había tenido lugar en la habitación de un motel y del que habían quedado rastros en el piso del cuarto de baño, le responde al detective que su padre, el dueño de la hospedería, ya se lo había contado, a lo que él le replica: «—Me dio una versión; dos, de hecho. Y dudo que sean el guion de rodaje definitivo» (2010a: 225). Advirtiendo el desconcierto de la joven ante el uso de la palabra «rodaje», el detective le aclara: «—Un término cinematográfico [...]. Pero podría haber habido un tiroteo de verdad, como en las películas» (2010a: 225).

Dichos ejemplos revelan cómo, aun alejándose la acción de escenarios directamente inmersos en Hollywood, la novela negra de MacDonald y el cine se retroalimentan incesantemente como partes indisociables de la creación. Galley Tarantine, casada con un gánster buscado por la policía, manifiesta a Archer su cansancio por los interminables interrogatorios a los que se ve sometida en la comisaría:

«[...] Durante horas y horas he estado respondiendo a interrogatorios policiales, y me siento enteramente irreal, como un personaje de película. Usted es algo sólido en que apoyarme, ¿verdad?»  
«Bastante. Peso ciento ochenta y cinco libras» (1972: 123).

En *La Wycherly* (*The Wycherly Woman*, 1961) los estudiantes que se pasean entre los edificios de la Universidad de Boulder Beach o que se vislumbran sentados en el césped de esta institución académica «[p]arecían extras convocados para el rodaje de un musical universitario con una trama secundaria de tema campestre» (2015: 25). Y en la misma obra el narrador, con motivo de la visita que le hace al personaje femenino que asume la identidad de Catherine Wycherly, anota lo siguiente: «La miré como uno mira una película vieja que pasa de madrugada y que ya ha visto» (2015: 134).

La misma estampa del detective estaba tan contaminada de iconografía cinematográfica allá por 1952, año de publicación de *La muñeca de marfil*, que la fea clienta que en esta novela contrata a Lew para que siga los pasos de una chica que luego aparecerá degollada no puede por menos que encontrarle cierto aire hollywoodense.

Analogías como estas, cuya prestancia es tan común en estos relatos y novelas y que relativizan el efecto de realidad de la acción, poniendo en jaque los resortes verídicos de la obra, así como la

---

<sup>11</sup> Publicado inicialmente como «The Imaginary Blonde» en *Manhunt* (febrero, 1953).

presunción de una objetividad de carácter casi documental en cuanto al empleo de técnicas descriptivas concierne, resquebraja la pertenencia del relato al orden de lo estrictamente imaginario a favor de una nota de metaficcionalización que no oculta un sector importante de la escritura policiaca: lo que es indubitablemente una ficción se coteja en la narrativa con otra parcela que es una ficción, pero de otra naturaleza, al valorarse cierto incidente ocurrido o nombrarse la identidad de alguien en particular. Así, el texto se toma a sí mismo como veraz, como real, en teórica oposición a otros discursos de linaje fantástico, a partir de lo cual es posible discernir un desdoblamiento creativo que favorece la sensación de que el relato, en cierto modo una crónica en primera persona que suscita lecturas plausibles de la despiadada sociedad del hurto y de las bandas de criminales y extorsionistas que asolan las capitales y las pequeñas ciudades de provincias americanas, se desliga de su esencia fictiva o, en otras palabras, se «desficcionaliza».

#### 4. Conclusión

Ha señalado Rhodes que las novelas de Hollywood están preocupadas por dos asuntos: el sexo y el arte (2008: 2). En caso de las novelas negras habría que añadir una tercera preocupación: el delito, la criminalidad. Y de eso hay mucho en los textos de MacDonald.

La actitud del escritor norteamericano en torno a Hollywood resulta extremadamente ambigua: si, a primera vista, como negocio capaz de rendir pingües beneficios a los productores, a los actores y a las compañías cinematográficas o de cosificar y envilecer a sus trabajadores, le produce una extrema alergia (detecta un virus letal en sus entrañas al que responsabiliza del descalabro ético y existencial de los que sucumben ante sus cantos de sirena), en un nivel más estético y en lo que atañe a sus producciones, es decir, a las películas que fabrica, de manera natural, y como hombre del siglo XX que fue, no pudo permanecer insensible a la seducción de tales componentes en el plano de la imaginación. En este sentido, en concordancia con otros muchos autores consagrados al cultivo de cualquier subgénero narrativo, incluido el policiaco, MacDonald se muestra receptivo al encandilamiento del acervo del cine americano hollywoodense como aderezo estético y expresivo de su narrativa o como un simple ardid para conectar con ciertos referentes culturales ineludibles de nuestra época, tan influenciada por los medios de comunicación de masas y por el poder mimetizador de la imagen.

#### Bibliografía

- BONORA, Diane Christine (1983): *The Hollywood Novel of the 1930's and 1940's*. Tesis Doctoral no publicada. State University of New York at Buffalo.
- BROOKER-BOWERS, Nancy (1983): *The Hollywood Novel: An American Literary Genre*. Tesis Doctoral no publicada. Drake University.
- (1985): *The Hollywood Novel and other Novels about Film, 1912-1982: An Annotated Bibliography*. Nueva York, Garland.

- (1987): «Fiction and the Film Industry: A Brief History of the Hollywood Novel and a Bibliography of Criticism». *Literature/Film Quarterly*, 15/4, pp. 259-267.
- CERASULO, Tom (2010): *Authors Out Here: Fitzgerald, West, Parker, and Schulberg in Hollywood*. Columbia, The University of South Carolina Press.
- CHANDLER, Raymond (1983): *La hermana pequeña*. Trad. Juan Vignoly. Barcelona, Bruguera, 2ª ed., 1983.
- CHIPMAN, Bruce L. (1999): *Into American's Dream-Dump: A Postmodern Study of the Hollywood Novel*. Lanham, University Press of America.
- CHRISTENSEN, Diana L. (2014): *The Hollywood Dream: A Nightmare in American Literature*. Tesis de Máster no publicada. California State University.
- EDINGTON, K. (1995): «The Hollywood Novel: American Dream, Apocalyptic Vision». *Literature/Film Quarterly*, 23/1, pp. 63-69.
- FINE, David M. (2000): *Imagining Los Angeles: A City in Fiction*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- , ed. (1984): *Los Angeles in Fiction: A Collection of Original Essays*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- JERICO, Greg (2004): *Hollywood Dreaming: Satires of Hollywood 1930-2003*. Tesis Doctoral no publicada. James Cook University.
- LOKKE, Virgil L. (1955): *The Literary Image of Hollywood*. Tesis Doctoral no publicada. State University of Iowa.
- MACDONALD, Ross (1972): *La forma en que algunos mueren*. Trad. Raquel Bengolea. Buenos Aires, Alfa Argentina.
- (1975a): *Costa Bárbara*. Trad. Norma Dufourde Ras. Madrid, Alianza.
- (1975b): *El coche fúnebre a rayas*. Trad. Diana Allegrini. Buenos Aires, Alfa Argentina.
- (1983): *La piscina mortal*. Trad. Marina Saura. Barcelona, Forum.
- (1984): *El caso Galton. La mirada del adiós. El otro lado del dólar*. Trad. Nora Bigongiari y Daniel Landes. Barcelona, Orbis.
- (1985a): *La mueca de marfil*. Trad. Mario Giacchino. Barcelona, Planeta.
- (1985b): *El hombre enterrado*. Trad. Aurora C. Merlo. Barcelona, Planeta/Bruguera.
- (1988): *El caso Ferguson*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona, Martínez Roca.
- (2010a): *El expediente Archer: Los cuentos completos de Lew Archer, detective privado*. Pról. Rodrigo Fresán. Ed. Tom Nolan. Trad. Ignacio Gómez Calvo. Barcelona, Random House Mondadori.
- (2010b): *El blanco móvil*. Trad. Luisa La Fuente. Barcelona, RBA.
- (2013): *Los malignos*. Trad. Eduardo Iriarte. Barcelona, RBA.
- (2015): *La Wycherly*. Trad. Eduardo Hojman. Barcelona, Navona.
- MCCOY, Horace (1977): *Luces de Hollywood*. Trad. Pilar Giralt Gorina. Barcelona, Bruguera, 2ª ed., 1980.

RHODES, Chip (2008): *Politics, Desire, and the Hollywood Novel*. Iowa City, University of Iowa Press.

SEE, Carolyn (1963): *The Hollywood Novel: An Historical and Critical Study*. Tesis Doctoral no publicada. University of California.

SHARP, Michael D. (2003): «Plotting Chandler's Demise: Ross MacDonald and the Neo-Aristotelian Detective Novel». *Studies in the Novel*, 35/3, pp. 405-426.

SLIDE, Anthony (1995): *The Hollywood Novel: A Critical Guide to over 1200 Works with Film-Related Themes or Characters, 1991 through 1994*. Jefferson, McFarland & Co.

SPATZ, Jonas (1969): *Hollywood in Fiction: Some Versions of American Myth*. La Haya, Mouton.

SPRINGER, John Parris (2000): *Hollywood Fictions: The Dream Factory in American Popular Literature*. Norman, University of Oklahoma Press.

WELLS, Walter (1973): *Tycoons and Locusts: A Regional Look at Hollywood Fiction at the 1930's*. Carbondale, Southern Illinois University Press.