

Investigaciones privadas y asuntos familiares: una relectura de las novelas negras protagonizadas por Philip Marlowe



Hernán Maltz

Universidad de Buenos Aires, Universidad de Belgrano, Argentina
hermaltz@uba.ar

Fecha de recepción: 05/07/2023. Fecha de aceptación: 28/08/2023

Resumen

En las lecturas habituales de la vertiente negra de la literatura policial, las interpretaciones principales tienden a enfatizar una serie de elementos; sin ser exhaustivos: el poder, la violencia, la corrupción, el dinero, los crímenes “reales”, los roles estereotipados de género, el sexismo, la individualidad y la representación de subjetividades marginales. Sin embargo, al (re)leer los textos fundacionales de la *hard-boiled fiction* escrita por uno de sus fundadores, Raymond Chandler, nos encontramos, asimismo, con representaciones de lo familiar: hay tensiones conyugales, paternas, maternas, fraternales y sororas que, en la mayoría de las novelas, implican aspectos sustantivos para el desarrollo de sus tramas. Incluso la propia figura del detective, usualmente señalado como un individuo solitario, demuestra cierta porosidad. El objetivo de nuestro trabajo, por lo tanto, radica en describir y analizar este tipo de configuraciones en las siete novelas completas que tienen a Marlowe como protagonista y narrador: *El sueño eterno* (1939), *Adiós, muñeca* (1940), *La ventana alta* (1942), *La dama del lago* (1943), *La hermana pequeña* (1949), *El largo adiós* (1953) y *Playback* (1958). En las conclusiones, destacamos la omnipresencia de esta dimensión a lo largo de toda la serie de novelas (independientemente de si se trata o no de un elemento necesario para el género).

Palabras clave: género policial; novela negra; Raymond Chandler; Philip Marlowe; familia.

Private Investigations and Family Affairs: A Rereading of the Crime Novels Starring Philip Marlowe

Abstract

In regular readings of the hard-boiled fictions, the main interpretations tend to emphasize a number of elements; without being exhaustive: power, violence, corruption, money, “real” crimes, stereotyped gender roles, sexism, individuality and the representation of marginal subjectivities. However, when (re) reading the foundational texts of the hard-boiled fiction written by one of its founders, Raymond Chandler, I also find representations of the family: there are conjugal, paternal, maternal, fraternal and sisterly tensions that, in most novels, involve substantive aspects for the development of their plots. Even the detective’s own figure, usually designated as a lonely individual, shows a certain porosity. The objective of my work, therefore, is to describe and analyze these types of configurations in the seven complete novels starring Marlowe: *The Big Sleep* (1939), *Farewell, My Lovely* (1940), *The High Window* (1942), *The Lady in the Lake* (1943), *The Little Sister* (1949), *The Long Goodbye* (1953) and *Playback* (1958). On the conclusions, I highlight the omnipresence of this dimension throughout the entire series of novels (regardless of whether or not it is a necessary element for the genre).

Keywords: crime fiction; hard-boiled; Raymond Chandler; Philip Marlowe; family.

1. Introducción: las configuraciones de lo familiar en las novelas negras

Hay un innegable campo semántico de temas y motivos usualmente asociados a la vertiente negra de la literatura policial: realismo, violencia, bajos fondos, dinero, corrupción, sexismo, confusión, mentiras, traiciones, extorsiones, ambigüedades, etcétera. En las interpretaciones argentinas sobre este tipo de literatura, tales son los rasgos que habitualmente predominan en las descripciones y los análisis: basta con leer y releer algunos de los ensayos más reconocidos a nivel nacional, como los de Giardinelli (2013), Lafforgue y Rivera (1996), Piglia (1979) o Sebrelí (1997), solo por mencionar algunos ejemplos.

No hay dudas de que tales configuraciones de la novela negra ocupan un lugar central. Sin embargo, estas mismas características, en un esperable proceso de estilización y normalización como marcas genéricas, relegan otros aspectos significativos. Dentro de este conjunto de elementos postergados, podemos considerar una posible grilla de relectura que se guíe por el giro afectivo, entendido en un sentido amplio. Bajo este gran marco, resulta llamativa la manifestación de un componente familiar que aparece ya desde las primeras páginas de la mayoría de las novelas protagonizadas por Philip Marlowe, el detective creado por Raymond Chandler y, con seguridad, el representante literario más importante del policial

negro a escala mundial.¹ De hecho, toda la serie protagonizada por este investigador ficticio comienza y concluye con escenas de vida familiar: en la primera novela, *El sueño eterno*, Marlowe llega a la casa de los Sternwood y rápidamente comienza a mediar entre el padre y sus hijas. En la última, *Playback*, él mismo termina con una promesa de casamiento. En el medio, si se nos permite la mayor síntesis posible, el detective se enfrenta a muchos problemas familiares: ajenos y, a la postre, también propios.²

Pero, sin prisa, vamos por orden, según la cronología de publicación de las novelas: *El sueño eterno* (1939), *Adiós, muñeca* (1940), *La ventana alta* (1942), *La dama del lago* (1943), *La hermana pequeña* (1949), *El largo adiós* (1953) y *Playback* (1958).³

2. *El sueño eterno* (1939): la mediación del detective en problemas domésticos (y criminales)

El sueño eterno (1939), la primera novela protagonizada por Marlowe, se inicia con una escena en la mansión de los Sternwood. Luego de que el mayordomo le abra la puerta,⁴ Marlowe va conociendo, de manera individual, a los tres integrantes de la familia: primero se cruza con Carmen, luego se entrevista con Guy —quien lo había citado formalmente— y, por último, mantiene una conversación con Vivian —que solicita hablar con él—. Esta estructura se repite a lo largo de la

1 Si bien nada de la bibliografía argentina se ha centrado en el componente familiar que este artículo toma como centro de atención, en nuestro país hay una significativa recepción, en la ficción y en la crítica, del personaje creado por Raymond Chandler (se trata de textos que, a grandes rasgos, suelen resaltar temas como la soledad, la amistad o el humor). Posiblemente, las dos inclusiones más conocidas en la ficción argentina sean las elogiosas referencias a *El largo adiós* que se hallan en *Cicatrices* (2014, p. 23 y p. 26), de Juan José Saer, y la incorporación de Marlowe como personaje en *Triste, solitario y final* (2005, p. 14 y ss.), de Osvaldo Soriano, quien, además, apela a *El largo adiós* en el epígrafe de apertura de dicha novela, en una cita que contiene las palabras de Marlowe que le dan título a su novela (2005, p. 9). Con menos renombre, también Jorge Mazur alude de manera explícita a Chandler y su detective en “Triste Marlowe”, un cuento en que el protagonista escribe un relato en homenaje al detective ficcional (1999, p. 194). En el nivel de la crítica, al menos por recordar un par de menciones por parte de escritores canónicos, valgan como ejemplos dos ensayos, uno de Saer (2004, pp. 244-251) y uno de Piglia (2005, pp. 77-102), en que se destaca, respectivamente, a Marlowe como sujeto con conciencia trágica (Saer, 2004, p. 249) y como lector erudito (Piglia, 2005, pp. 99-102); una tercera referencia en el nivel de la crítica lo constituye un breve ensayo de Elvio Gandolfo (2007, pp. 159-163) en que se asevera el carácter usualmente fallido en la recepción argentina del *hard-boiled* (y, más precisamente, en las adaptaciones locales del personaje de Chandler).

2 Desde luego, las conceptualizaciones sobre el devenir histórico y la complejidad de los vínculos familiares exceden los alcances de este escrito. Al menos para consignar una posible referencia bibliográfica donde leer una aproximación sociológica al respecto, vale una remisión al aporte de Cicchelli-Pugeault y Cicchelli (1999).

3 A lo largo de nuestro escrito, usamos la edición en lengua española que reúne todas las novelas protagonizadas por Marlowe —y los dos relatos que también lo tienen como protagonista, “El lápiz” y “El confidente”—, que lleva el elocuente título de *Todo Marlowe* (originalmente publicada en español en 2009, en este artículo empleamos la segunda edición [Chandler, 2010]). Esta edición, huelga aclarar, no incluye los cuatro capítulos iniciales del borrador titulado *The Poodle Springs Story* (Gardiner y Walker, 1971, pp. 251-264), que hubiera sido la octava novela de la serie, pero que quedó inconclusa tras la muerte de Chandler —posteriormente, Robert B. Parker escribió y publicó una continuación de esos capítulos (Chandler y Parker, 1990), aunque, justamente debido a esta autoría alternativa, se trata de una novela que no se la considera como parte de la serie original—. Además de la aclaración editorial, vale recordar que podríamos buscar estas configuraciones de lo familiar en un corpus más amplio, si recordamos, por ejemplo, que la promesa de matrimonio también se halla en el relato fundacional del *hard-boiled*, “El falso Burton Combs”, de Carroll John Daly, e incluso consumado en una novela como *El hombre flaco*, de Dashiell Hammett, en que la pareja de investigadores son Nick Charles y Nora, su esposa.

4 Uno de los aspectos que implica cierta distancia para un lector del siglo XXI es la presencia de un conjunto de trabajadores domésticos no habituales o, mejor dicho, solo presentes en casas de personas muy ricas: mayordomos, cocheros, cocineros, secretarios, jardineros, etcétera.

novela: siempre ve a todos por separado (mientras ellos tres nunca aparecen todos juntos). También a lo largo de toda la historia, por sobre todas las cosas, se encarga de seguir y proteger a Carmen y Vivian (sobre todo a la primera).

La familia aparece no solo a través de la propia presencia de sus miembros, sino que también resulta tematizada y ocupa un lugar central en la conversación entre Marlowe y Guy Sternwood (a quien todos suelen dirigirse como “general”, por su pasado como jerarca militar). Este le pregunta al detective: “¿Qué sabe de mi familia?” (2010, p. 16).⁵ Y Marlowe responde:

Se me ha dicho que es usted viudo y que tiene dos hijas jóvenes, las dos bonitas y alocadas. Una de ellas se ha casado en tres ocasiones, la última con un antiguo contrabandista, al que conocían en su círculo con el nombre de Rusty Regan. Eso es todo lo que he oído, mi general (2010, p. 16).⁶

Luego, Sternwood completa la información con la explicitación de que le está transmitiendo “los secretos de la familia” (2010, p. 16): Rusty Reagan huye y, antes, decide pagar cinco mil dólares a un tal Joe Brody para que no moleste a su hija Carmen. También comparte con el investigador un sobre donde hay información sobre unos pagarés, firmados por Carmen a nombre de Arthur Gwynn Geiger, y por los cuales este último intima al general Sternwood a hacerse cargo de las deudas contraídas por su hija. Ante la consulta del investigador, el padre dice que no piensa consultar a Carmen al respecto: “No se lo he preguntado. Y no tengo intención de hacerlo. Si se lo preguntara, se chuparía el pulgar y se haría la inocente” (2010, p. 17). Es decir, ya desde esta negativa de Sternwood por comunicarse de manera directa con su propia hija y a partir de su decisión de apelar a Marlowe para hacerlo, observamos el rol mediador que cumple el detective. Entonces: investigador privado, sí. Mediador en asuntos familiares, también.⁷

5 El hecho de trabajar con una edición en lengua española acarrea una doble aclaración, derivada de un doble extrañamiento que puede generar esta situación para alguien que lee *Todo Marlowe* desde la Argentina y en el siglo XXI: por un lado, hay un extrañamiento relativo al referente espacio-temporal de las novelas de Chandler, es decir, una ciudad de la costa oeste de los Estados Unidos hacia mediados del siglo XX; por otro, un segundo extrañamiento se vincula con el hecho de leer las historias de Marlowe en una traducción a la variedad de lengua española de la península ibérica, que incluye, entre tantísimos ejemplos posibles, una referencia a la inteligencia de una mujer de la siguiente manera: “tan puñeteramente lista” (2010, p. 768). Por lo tanto, cabe advertir que hay dos mediaciones lingüísticas para un lector rioplatense: la del inglés y la del español peninsular.

6 No deja de ser llamativo que la primera pregunta de Sternwood es sobre el propio Marlowe, quien responde con su habitual estilo irónico, en una autodescripción que incluye un comentario sobre su soltería: “Tengo treinta y tres años, fui a la universidad una temporada y todavía sé hablar inglés si alguien me lo pide, cosa que no sucede con mucha frecuencia en mi oficio. Trabajé en una ocasión como investigador para el señor Wilde, el fiscal del distrito. Su investigador jefe, un individuo llamado Bernie Ohls, me llamó y me dijo que quería usted verme. Sigo soltero porque no me gustan las mujeres de los policías” (2010, p. 15). En *El largo adiós*, otra auto-presentación vuelve a incluir el dato sobre su soltería: “Soy un investigador privado con licencia y llevo algún tiempo en este trabajo. Tengo algo de lobo solitario, no estoy casado, ya no soy un jovencito y carezco de dinero. He estado en la cárcel más de una vez y no me ocupo de casos de divorcio. Me gustan el whisky y las mujeres, el ajedrez y algunas cosas más. Los policías no me aprecian demasiado, pero hay un par con los que me llevo bien. Soy de California, nacido en Santa Rosa, padres muertos, ni hermanos ni hermanas y cuando acaben conmigo un día en un callejón oscuro, si es que sucede, como le puede ocurrir a cualquiera en mi oficio, y a otras muchas personas en cualquier oficio, o en ninguno, en los días que corren, nadie tendrá la sensación de que a su vida le falta de pronto el suelo” (2010, p. 972). A propósito de la vida del detective, resulta por demás provechosa la suerte de biografía que elaboró Daniel Link (2003, pp. 109-115) a partir de la información provista en las propias novelas que lo tienen como protagonista.

7 La condición mediadora de Marlowe no se restringe al ámbito familiar: John Athanasourelis ha estudiado las negociaciones de Marlowe con policías y criminales (2012, pp. 86-137). De nuestra parte, vale precisar que Marlowe no solo media y negocia al interior de estos grupos (familias, policías y delincuentes), sino también

La conversación prosigue y el general Sternwood describe los rasgos peculiares de sus hijas, a lo que se suma el hecho de que, al menos según él, tampoco hay mucha comunicación entre ellas dos:

Me parece que las dos siguen caminos de perdición separados y un tanto divergentes. Vivian es una criatura malcriada, exigente, lista e implacable. Carmen es una niña a la que le gusta arrancarle las alas a las moscas. Ninguna de las dos tiene más sentido moral que un gato. Yo tampoco. Ningún Sternwood lo ha tenido nunca (2010, p. 17).

Así, en palabras del padre, se completa un primer panorama descriptivo de la familia, aunque luego, a lo largo de la novela, confirmamos sus apreciaciones y percibimos que el núcleo familiar se halla disgregado. Tal como afirma Cassuto, Marlowe solo llega para arreglar una familia rota (2009, p. 82).⁸ Cabe remarcar, en este sentido, que las interacciones de Marlowe con los tres miembros de la familia siempre son con cada integrante de manera individual. Esto se debe no a una voluntad del detective, sino a la presumible reticencia de los propios miembros a tener contacto directo entre sí. Tal dinámica se repite hasta el final de la historia, en que la novela, con cierta circularidad, se cierra con tres nuevos encuentros del detective con cada Sternwood por separado, aunque con un orden distinto al del comienzo: primero, el general; luego, Carmen; y, por último, Vivian, a quien Marlowe responsabiliza por el hecho de que Carmen haya disparado contra Regan y, hacia el final de los sucesos, contra él mismo. El detective concluye que Vivian pagó a Eddie Mars para deshacerse del cadáver, lo que Vivian acaba por reconocer como cierto. Sin embargo, luego de notificarnos su versión de los hechos (que parecería coincidir con cierto descubrimiento sobre la verdad, aunque semejante cuestión tampoco resulte sustantiva para el *hard-boiled*), Marlowe concluye su discurso con un pedido urgente a Vivian, a la que insta a que cuide de su hermana y la lleve a algún lugar a salvo, donde sus ataques epilépticos y desmayos sean controlados:

—[...] ¿Harás el favor de llevártela? ¿A algún sitio muy lejos de aquí donde sepan tratar a gente como ella y mantengan fuera de su alcance pistolas y cuchillos y bebedizos extraños? Quién sabe, ¡hasta es posible que consiga curarse! No sería la primera vez (2010, p. 166).

Marlowe descubre al asesino de Regan (la impredecible Carmen), pero, por sobre todas las cosas, se encarga de seguir los asuntos familiares e intervenir en ellos.

entre ellos; valga como ejemplo el hecho de que sus acciones de mediador en las familias incluyen la premisa de mantener a sus clientes alejados de la intervención policial, tal como se desprende del siguiente parlamento en *El largo adiós*: “Es parte de mi oficio. Trabajo en una profesión en la que la gente viene a mí con problemas. Grandes, pequeños, pero siempre con problemas que no quieren llevar a la policía. ¿Cuánto tiempo seguirían acudiendo a mí si cualquier matón con una placa de policía pudiera ponerme cabeza abajo y obligarme a cantar?” (2010, p. 943).

En lo que respecta a relecturas en clave familiar y/o afectiva, si bien ya hemos señalado que no hay antecedentes al respecto en las interpretaciones efectuadas en la Argentina, sí es posible registrar algunas relecturas en esta dirección de parte de críticos norteamericanos (McCann, 2000; Cassuto, 2009; Beal, 2014).

8 Beal (2014), por su parte, utiliza otros atributos afines para caracterizar a las familias en las novelas de Chandler: problemáticas (p. 12), disfuncionales (p. 14) y compuestas por personas terribles (p. 18).

De hecho, el último diálogo de la novela, entre él y Vivian, se basa en la referida preocupación por cuidar de Carmen. ¿Conclusión parcial? Parecería que, más que un *private eye*, Marlowe es un mediador de asuntos domésticos.

3. *Adiós, muñeca* (1940): la mediación del detective en problemas de parejas

Veamos, ahora, la trama inicial de *Adiós, muñeca* (1940). Desde el primer párrafo, Marlowe nos informa que está ocupado con un caso de problemas domésticos:

Era una de las manzanas de Central Avenue donde todavía no todos los habitantes son negros. Yo acababa de salir de una peluquería de cierta importancia en la que una agencia de colocaciones creía que podía estar trabajando un barbero suplente llamado Dimitrios Aleidis. Era un asunto de poca monta. Su mujer estaba dispuesta a gastar algún dinero para conseguir que volviera a casa (2010, p. 171)⁹.

Luego, sucede un fortuito encuentro con el gigante Moose Malloy, quien, en busca de su amada Velma Valente, ingresa al club Florian's, se involucra en una golpiza y culmina cometiendo un asesinato. Cuando comienza a indagar al respecto, el detective habla con un conserje de hotel, frente a Florian's, y descubre que el club lleva tal nombre en honor a su dueño original: Mike Florian. Así, Marlowe arriba a la viuda del dueño original, Jesse Florian, que finalmente resulta un informante clave para llegar a Velma.

Sin ir más lejos en la recapitulación sintética de algunos eventos de los primeros capítulos, es pertinente reparar en la estructura narrativa que se nos presenta, armada a partir de búsquedas infructuosas entre hombres y mujeres: la novela empieza con un encargo de una mujer para buscar a su esposo, Dimitrios Aleidis, que se había ido de su casa; Marlowe no da con el hombre buscado, sino con otro, Moose Malloy, que, a su vez, busca a otra mujer, Velma Valente; y, para dar con Velma, Marlowe acude a la viuda del dueño original de Florian's, Jesse Florian. De esta forma, mediante la sencilla recapitulación de estas primeras escenas de la novela, parece evidente que la trama comienza a través de conexiones fallidas entre parejas heterosexuales. Por lo tanto, podríamos trazar una pequeña comparación con la novela previa: si la imagen doméstica que nos figuramos en *El sueño eterno* consiste en el desencuentro entre padre e hijas, en *Adiós, muñeca* los desencuentros son entre parejas.

⁹ Resulta curioso que, en las siguientes novelas —en *La ventana alta* (2010, p. 457), en *La dama del lago* (2010, p. 541), en *El largo adiós* (2010, p. 972) e incluso en *Poodle Springs* (Chandler y Parker, 1990, p. 19)—, Marlowe declara explícitamente que no se ocupa de casos de divorcio. Sin embargo, tras lo que leemos al comienzo de *Adiós, muñeca* —o en *La dama del lago* y *El largo adiós*—, comprobamos que lo que Marlowe declara sobre los alcances de su trabajo no necesariamente coincide con su trabajo efectivo.

¿Ya dijimos que no sería desacertado pensar en Marlowe como un mediador de asuntos domésticos? Agreguemos las mediaciones entre parejas, incluso en aquellos casos en que alguno de sus miembros termina sin vida...

4. *La ventana alta* (1942): la familia como ámbito criminal

Tercera novela: *La ventana alta* (1942). Otra vez, una novela negra de Chandler se abre con el detective dirigiéndose a una casa familiar. En los primeros dos párrafos, el protagonista describe la casa a la que arriba y, en el tercero, nos brinda el detalle de la persona que lo contacta:

Lo único que sabía de aquella gente era que se trataba de una tal señora Elizabeth Bright Murdock y familia, y que dicha señora quería contratar a un detective privado bueno y limpio, que no tirara al suelo la ceniza del puro y que nunca llevara más de una pistola. También sabía que era la viuda de un viejo imbécil con patillas llamado Jasper Murdock, que había ganado un montón de dinero en pro de la comunidad y cuya foto salía todos los años en el periódico de Pasadena, el día de su aniversario, con las fechas de su nacimiento y su muerte y la leyenda «Una vida al servicio de los ciudadanos» (2010, p. 369).

En el segundo capítulo, la señora Murdock le dice a Marlowe que lo contrata para recuperar algo robado, hecho por el cual acusa a un miembro —por matrimonio— de su familia: su nuera, Linda Conquest. A continuación, da detalles de la vida familiar con el matrimonio del hijo, que a la señora Murdock le resulta ciertamente una experiencia negativa:

—Tengo un hijo que es un maldito idiota [...]. Pero le quiero mucho. Hace como un año se casó a lo tonto, sin mi consentimiento. Fue una idiotez por su parte, porque es incapaz de ganarse la vida y no tiene más dinero que el que yo le doy, y no soy generosa con el dinero. La chica que eligió, o que le eligió a él, era una cantante de club nocturno. Responde al apropiado nombre de Linda Conquest. Han estado viviendo aquí, en esta casa. No nos hemos peleado porque yo no permito que nadie se pelee conmigo en mi casa, pero no nos hemos llevado bien. Les he pagado sus gastos, les he comprado un coche a cada uno, le he dado a la chica una asignación suficiente aunque no exagerada para ropa y cosas así. Estoy segura de que la vida aquí le resultaba bastante aburrida. Seguro que mi hijo le parecía aburrido. Hasta a mí me parece aburrido. Bueno, el caso es que se marchó de repente, hace una semana o así, sin dejar ninguna dirección y sin despedirse (2010, p. 374).

Luego, la señora Murdock indica lo que Linda se llevó: “Una moneda rara de oro, que se llama un doblón Brasher. Era el orgullo de la colección de mi marido” (2010, p. 374). Hasta este punto, tenemos nuevamente a un Marlowe al que se apela para solucionar un problema surgido en un ámbito familiar. Sin embargo, aún hay más, ya que, ante la pregunta del detective respecto a cuál sería el propósito de la contratación, la señora Murdock responde: “En primer lugar, quiero recuperar la moneda. En segundo lugar, quiero un divorcio sin problemas para

mi hijo. Y no tengo intención de pagar por él. Me atrevería a decir que usted sabe cómo manejar estos asuntos” (2010, p. 376). Así, otra vez (al igual que con los Sternwood), Marlowe se perfila como mediador de asuntos familiares, con la significativa particularidad de que, en este caso, se le indica explícitamente que sea facilitador de un divorcio. La señora Murdock, tras advertir sobre la delicadeza con la que se debe proceder, expresa un deseo retrospectivo con el que le manifiesta a Marlowe la confianza que deposita en él como mediador exitoso de este tipo de conflictos: “Ojalá le hubiera conocido hace dos años, antes de que él se casara con ésa” (2010, p. 377). Es decir que, en la tercera novela, los clientes acuden a Marlowe precisamente para que solucione sus problemas familiares.

De manera análoga a lo que observamos en *El sueño eterno*, aunque en *La ventana alta* ocurra de manera más pronunciada, a medida que avanza la trama nos enteramos de que los conflictos del núcleo familiar son aún más profundos. Recapitulemos al menos brevemente: luego de la entrevista inicial con la señora Murdock, Marlowe recibe en su despacho la inesperada (o, al menos, no solicitada) visita de Leslie, el hijo, quien intenta amedrentar infructuosamente al detective. Leslie le confiesa que él es hijo de Horace Bright, el anterior (y también difunto) esposo de la señora Murdock. Por supuesto, un lector mínimamente perspicaz presiente que la vida y muerte de ese primer esposo difunto puede ocultar una faceta oscura. Con el correr de los capítulos, lo comprobamos, a través de una enrevesada subtrama que incluye los siguientes episodios: la caída y muerte de Bright desde una ventana elevada de la casa, ocho años atrás; la autoacusación de Merle, la secretaria de la familia —que anteriormente había sido acosada por Bright—; la apariencia de un suicidio y el ulterior descubrimiento de una evidencia fotográfica que indica a la señora Murdock como responsable de aquella muerte, más allá de sus intentos por manipular a Merle para que se sienta responsable de lo sucedido. Así, el tiempo de la enunciación de la trama, además de incluir muertes del mismo presente de la historia narrada —las de Philips, Morningstar y Vannier—, va conectando estas con la precedente de Bright (por ejemplo, Marlowe halla la evidencia fotográfica sobre la culpabilidad de Murdock cuando encuentra el cadáver de Vannier). Las nuevas muertes, sumadas a la del pasado, generan una tensión y una desconfianza crecientes entre Marlowe y su clienta. Esta acusa al detective de no cumplir con los motivos de su contratación:

—[...] Ni ha encontrado a mi nuera ni ha encontrado mi doblón Brasher. Pero sí que ha encontrado un par de muertos que no tienen nada que ver conmigo y ha arreglado las cosas tan bien que ahora tengo que contarle a la policía todos mis asuntos personales y privados para protegerle a usted de su propia incompetencia (2010, p. 467).

Resulta curioso —y acaso sintomático— que, inmediatamente luego de increparlo, la señora Murdock se atraganta con la bebida que ingiere. Marlowe, con celeridad, cuida de su salud, al percutirle la espalda y pedir con premura que le traigan un vaso de agua. Sin embargo, más allá de este detalle en el cuidado de la señora Murdock, en los capítulos finales de la novela el investigador solo dedica adjetivos despreciativos para referirse a su clienta, a quien tilda de “fría,

despiadada y avarienta” (2010, p. 523), además de “amargada, sin escrúpulos, y [...] sin piedad ni misericordia” (2010, p. 529); de todas formas, como contraparte, no deja de reconocer que es una mujer “lista, dura y paciente” (2010, p. 530). Después de que Murdock le confiese que el responsable del robo del doblón Brasher es su propio hijo (Leslie), Marlowe tampoco escatima en referir sus sensaciones ante la misma Murdock: “No me gusta esta casa, ni usted, ni la atmósfera de represión que tiene este antro, ni la cara consumida de esa chiquilla, ni ese mequetrefe de hijo que tiene usted, ni este caso, ni la verdad que no me cuentan y las mentiras que me cuentan” (2010, p. 472). Hacia el final de la novela, la señora Murdock le dice que fue un error contratarlo, mientras que Marlowe le responde, no sin su irreverencia habitual, que cumplió de manera bastante apropiada con sus tareas:

—[...] No le he hecho tan mal servicio, señora Murdock. Ha recuperado el doblón. He mantenido a la policía alejada de usted... hasta ahora. No he hecho nada de lo del divorcio, pero encontré a Linda, aunque su hijo siempre supo dónde estaba, y no creo que tenga usted ningún problema por su parte. Sabe que cometió un error al casarse con Leslie. Sin embargo, si le parece que no ha sacado suficiente por lo que pagó... (2010, pp. 513-514).

Ante este panorama y al final de todas las peripecias, Marlowe toma la iniciativa de proteger a Merle, la única persona que él juzga como virtuosa dentro del entorno familiar. La lleva a vivir de nuevo con sus padres, en Wichita. Se trata de una situación análoga a la del cierre de *El sueño eterno*, en que exige a Vivian la protección de Carmen, con la diferencia de que, en *La ventana alta*, Merle solo es víctima y no comete ningún crimen, tal como Marlowe se encarga de aclararle a ella misma, al remarcarle que ella no mató a Vannier ni a Bright, y que la señora Murdock fue quien le hizo creer, durante varios años, que había empujado a Bright por la ventana (aunque la verdadera ejecutora de tal acción había sido la propia Murdock).

Así, de nuevo, Marlowe media en los asuntos de familias acaudaladas. Lejos de ser problemas coyunturales, observamos que se trata de problemas arraigados y de larga data en las estructuras familiares. Más allá de responder de manera incompleta a los motivos concretos por los que se lo contrata (recuperar el doblón Brasher y facilitar el divorcio de Leslie), hay un componente adicional, basado en la protección de aquellos sujetos que Marlowe juzga como virtuosos y desprotegidos, en este caso representados en la figura de Merle. Además, en una perspectiva más general, en esta novela, así como en las dos anteriores, podemos observar una configuración del núcleo familiar como una unidad disfuncional y perversa. Estos atributos implican una afinidad con la amplia representación del orden social corrompido que propone el género negro y, a su vez, contrastan con la representación tradicional de la familia burguesa como ámbito de protección y armonía.

5. La dama del lago (1943): más problemas de parejas (y personajes dobles)

Cuarta novela de la saga de Marlowe: *La dama del lago* (1943). El detective ingresa al edificio de Guillerlain, una empresa dedicada a la perfumería, y pide hablar con el directivo. El lector podría intuir que, finalmente, una novela de la serie va a prescindir de comenzar con un problema familiar... pero no. Tras unos breves intercambios con Derace Kingsley, este le comunica a Marlowe: “Quiero que encuentre a mi mujer” (2010, p. 541). Pronto nos enteramos de que la pareja ya se encontraba separada, pues Crystal, la esposa, le había enviado un telegrama desde El Paso: “Cruzo frontera para pedir divorcio en México. Stop. Me caso con Chris. Stop. Adiós y buena suerte. Crystal” (2010, p. 542). La búsqueda de Marlowe parte de una conversación con el presunto futuro esposo, Chris Lavery, quien aparentemente solo había visto una vez a Crystal en los últimos tiempos. El detective se dirige a la aislada zona del lago Del Corzo, donde los Kingsley poseen una casa en un terreno en copropiedad con otras dos familias y donde Crystal había pasado sus últimos días antes de desaparecer. Allí, el investigador conoce a Bill Chess, el cuidador de la propiedad. Marlowe lo encuentra desconsolado, pues su esposa, Muriel, lo había abandonado hacía un mes, luego de dejarle una nota muy dura, en que se lee: “Lo siento, Bill, pero prefiero morir a seguir viviendo contigo. Muriel” (2010, p. 561). Chess le confiesa a Marlowe que le fue infiel, a raíz de una invitación de Crystal Kingsley, que en ese momento se encontraba en su casa del lago. Mientras caminan en las cercanías del agua, Chess distingue una forma humana, que termina por ser el cadáver de Muriel. Hasta este momento, la novela cuenta con diez capítulos en que hay dos historias de dos parejas que se separan, con el agravante de que en un caso una mujer aparece muerta. En lo que prosigue, como es de esperar en este tipo de novelas, la cantidad de muertes se amplía, a lo que se suma un caso de confusión de identidades (exacerbado por el hecho de que la confusión es sobre la identidad de un cadáver), culpabilidades múltiples, etcétera.

Entre los enredos que presenta la trama, pronto se suma una mención, otra vez, a una muerte anterior al presente de la enunciación de la novela. Así como en *La ventana alta* cobra cada vez más relevancia el aparente suicidio de Horace Bright —que finalmente se revela como asesinato—, aquí sucede algo similar con el presunto suicidio de Florence Almore, que también se devela, a fin de cuentas, como un asesinato —y uno que, a través de una serie de conexiones, se entrelaza con la desaparición y búsqueda de Crystal Kingsley—. Sin embargo, la familia no es solo un ámbito terrorífico en que las parejas se desintegran por muerte de alguno de sus miembros. De nuevo, como señalamos con respecto a *Adiós, muñeca*, la familia también es un foco de interrogación para buscar la verdad: Marlowe acude a los padres de la difunta Almore, los Grayson, para indagar las sospechosas condiciones de la muerte de su hija. Como curiosidad, cabe recordar que ellos, en el pasado, habían contratado a otro detective privado para que investigara la muerte de su hija, con lo que se confirma cierta condición de los investigadores privados como seguidores de asuntos familiares (y de lo que Marlowe sería un caso que no escapa a la regla). Las parejas, entonces, cumplen una

función narrativa: sirven para reponer partes de la trama anteriores al presente de la diégesis. A la vez, motorizan el desenvolvimiento de los acontecimientos: a otra pareja frustrada, la del policía Degarmo y Muriel Chess/Mildred Haviland, se le adjudica, a la postre, la muerte de la señora Almore y su encubrimiento.¹⁰

Las parejas, entonces, producen muertes y hacen avanzar las tramas, aunque también, son fuentes de información: reponen detalles del pasado que permiten esclarecer dichas muertes. Adicionalmente, hay comentarios reflexivos en que la familia resulta tematizada. En *La dama del lago*, encontramos al menos dos ejemplos: por un lado, hacia el comienzo de la novela, cuando Marlowe habla con Bill Chess, este le confiesa: “Ya sabe usted lo que pasa con cualquier matrimonio; con el tiempo los tipos despreciables como yo quieren sentir otras piernas que no sean las de su mujer. Será horrible, pero así es” (2010, p. 560).¹¹ Por otro, más adelante, se da una situación en que dos policías ironizan sobre la propia institución en que trabajan: “Somos una gran familia feliz” (2010, p. 652).

Entre las peripecias de la trama, Marlowe pasa unas horas en la cárcel y, en la espera de la celda, medita sobre su aspiración a estar solo y tranquilo en el ámbito doméstico, al que le asigna una condición de ámbito reparador ante las inclemencias de la vida:

Miré el reloj. Las nueve cincuenta y cuatro. Hora de llegar a casa, ponerse las zapatillas y jugar una partida de ajedrez. Hora de tomarse un trago largo y frío y fumarse una pipa con silencio y tranquilidad. Hora de poner los pies en alto y no pensar en nada. Hora de bostezar hojeando las páginas de una revista. Hora de sentirse un ser humano, una criatura doméstica, un hombre sin otra ocupación que descansar y aspirar el aire de la noche y reconstruir el cerebro para el día siguiente (2010, p. 651).

6. La hermana pequeña (1949): la traición sorora

La quinta novela de la serie anticipa, desde el propio título, el lugar central de la familia. *La hermana pequeña* (1949) narra la búsqueda de Orrin P. Quest por parte de su hermana menor, Orfamay, que contrata al detective privado para tal fin. Muy pronto, de manera análoga a lo que acontece en toda la serie de Marlowe, la investigación de un asunto familiar incluye una seguidilla de muertes, vinculadas en este caso con historias de los bajos fondos de Los Ángeles (y Bay City), con pandillas de gánsters y también con estrellas de Hollywood. El detective descubre que Orrin se había involucrado en ese tipo de ámbitos tras haber tomado una fotografía a una estrella de cine, Marvis Weld, que cenaba con un gánster de apellido Steelgrave que presuntamente estaba preso. Marlowe no solo concibe

¹⁰ Si bien se trata de una cuestión que excede los alcances de nuestra indagación, la referencia a Muriel Chess/Mildred Haviland permite recordar otro de los motivos reiterados a lo largo de las novelas de Chandler, la doble identidad: Velma Valente/Lewin Lockridge Grayle, en *Adiós, muñeca*; Marvis Weld/Leila Quest, en *La hermana pequeña*; Terry Lennox/Paul Marston, en *El largo adiós*; Eleanor King/Elizabeth Mayfield, en *Playback*.

¹¹ Una idea similar, aunque desde la perspectiva de una mujer, es enunciada en *El largo adiós*, cuando Eileen Wade comenta: “Los hombres se cansan de sus mujeres” (2010, p. 981).

dicha fotografía como un potencial elemento de extorsión para ellos dos, sino que intuye un vínculo familiar del que Orfamay no le había informado: en efecto, hacia el final de la novela, tomamos conocimiento de que la actriz Marvis Weld es otra hermana de la familia Quest: más precisamente, una media hermana, ya que es hija de otra madre (2010, p. 887).

Por lo tanto, una vez más, Marlowe intercede como mediador en una serie de problemas familiares, de los que no conoce todas sus implicancias sino a lo largo de su investigación. Pero podemos distinguir una novedad: en novelas anteriores, como *El sueño eterno* o *La ventana alta*, hay indudables configuraciones acerca del enrevesamiento de las relaciones de madres y padres con sus hijos; ahora bien, en *La hermana pequeña*, la densidad de la dinámica familiar se centra en los vínculos entre hermanos. Es cierto que esto ya es posible detectarlo en las incomunicaciones entre Carmen y Vivian en *El sueño eterno*; sin embargo, en *La hermana pequeña* hay una indudable exacerbación de las tensiones, que toman, en última instancia, la forma de la traición.¹² Desde el comienzo de la historia, cuando es contratado, Marlowe le advierte a Orfamay que siente que ella no le está contando todo lo que sabe; hacia el final, el investigador cuenta con informaciones como para inculparla de traicionar a sus dos hermanos, tanto a Orrin como a Leila/Marvis, con el fin de obtener dinero. En uno de los últimos diálogos, le reprocha a Orfamay: “Dinero ensangrentado [...]. Su propio hermano. Y usted lo delató para que lo mataran. Por mil dólares. Espero que sea muy feliz con ellos” (2010, p. 890).

Marlowe, en paralelo con sus funciones de mediación, continúa con sus estrategias de distanciamiento personal de los conflictos familiares. Podemos creer o no en sus palabras, pero, al final de la novela, nos comunica, mediante una metáfora teatral, sus sensaciones y pensamientos respecto al eventual olvido de todas las peripecias vividas:

La función había terminado. Yo estaba sentado en el teatro vacío. El telón estaba bajo y yo aún veía la acción proyectada borrosamente sobre él. Pero ya algunos actores se estaban volviendo difusos e irreales. La hermana pequeña, sobre todo. Dentro de un par de días me habría olvidado de su cara. Porque, en cierto modo, era un ser irreal. La imaginaba trotando hacia Manhattan, Kansas, a reunirse con su vieja y querida mamáita, con aquellos mil dólares nuevecitos en el bolso. Unas cuantas personas habían sido asesinadas para que ella pudiera conseguirlos, pero no creo que eso la fuera a incomodar mucho tiempo (2010, pp. 891-892).

12 Si seguimos las formulaciones de Sebrelli (1997) en sus interpretaciones acerca de la narrativa de Dashiell Hammett, cabe recordar que la traición no es un mero ornamento, sino una de las formas elementales de las relaciones cosificadas que se dan entre los personajes de las novelas negras. Vale la pena citar un fragmento algo extenso, pero muy significativo: “No hay más que asociaciones pasajeras que se forman al azar de las circunstancias y se deshacen rápidamente. Cuando alguien confía en otro y busca un amigo, o un amor, seguramente se perderá [...]. Los duros están destinados a ser solitarios, sus relaciones con los demás no pueden dejar de ser contingentes y permanentemente amenazadas por la desconfianza y la traición. Las relaciones sin reciprocidad —en las que todos tratan y son tratados por los otros como objetos— no sólo se establecen con las víctimas, sino también con los cómplices: a las víctimas se las engaña, a los cómplices se los traiciona, todos traicionan y terminan por ser traicionados. Las propias víctimas también son sospechosas, si son víctimas es porque no han podido ser victimarios. Ni las víctimas ni los verdugos permanecen indefinidamente en sus papeles, y se los cambian mutuamente” (1997, pp. 229-230).

Él mismo no se salva de (una vez más) explicar su condición de soltería. Ante la pregunta algo dubitativa de Orfamay —“¿Por qué... [...] por qué no se ha casado nunca?” (2010, p. 886)—, se ve en la obligación de responder:

Pensé en todas las respuestas que se pueden dar a esta pregunta. Pensé en todas las mujeres que me habían gustado lo suficiente. Bueno, no en todas. Sólo en unas cuantas.

—Creo que sé por qué —contesté—. Pero iba a sonar muy cursi. Con las que me habría gustado casarme... bueno, no tengo lo que ellas necesitaban. Y con las otras no hay necesidad de casarse. Se las seduce... si no te toman ellas la delantera (2010, pp. 886-887).

El detective no responde nada muy concreto, aunque, leída retrospectivamente, su respuesta puede ser interpretada como una prolepsis de lo que finalmente se narra en *Playback*.

7. *El largo adiós* (1953): el culto a la amistad y las tensiones entre matrimonios

Recién en la sexta novela de la serie, *El largo adiós* (1953), nos encontramos con una trama en cuyo comienzo Marlowe no es contactado para solucionar un problema familiar. Vale subrayar: solo en el comienzo.

En la primera escena, el detective se halla frente a una discoteca, Los Bailarines (que ya había aparecido en *La hermana pequeña*), en que observa a un hombre, visiblemente alcoholizado, en el momento en que es empujado fuera de un vehículo por la mujer que lo acompaña, quien a su vez se marcha sola (el automóvil es un Rolls-Royce, huelga aclarar, como prolepsis metonímica acerca del nivel económico de las personas con quienes el investigador tiene trato durante el desarrollo de la trama). Marlowe realiza lo que considera su “buena obra” (2010, p. 906): ayuda al hombre borracho a levantarse y lo lleva a su casa hasta asegurarse de que pueda valerse por sí mismo (este episodio es un encuentro fortuito y, por ende, trae consigo una reminiscencia de *Adiós, muñeca*, en que el encuentro con Moose Malloy también contiene un componente de azar: en ambos casos, se trata de las “coincidencias convenientes” que Bordwell asigna al *hard-boiled* como una marca habitual de la codificación genérica [2023, p. 198 y p. 202]).

En el segundo capítulo, después de un tiempo, se repite la escena: de casualidad, Marlowe ve al mismo borracho en la vía pública y se hace cargo de cuidarlo. Tras esta ocasión, Marlowe va conociendo mejor a Terry Lennox: este le comenta que la mujer que lo abandona y se va en el Rolls-Royce no es sino su ex-esposa, Sylvia, con quien luego dice que se vuelven a unir. Marlowe se entera, además, de que ella es hija de un multimillonario, Harlan Potter. Según los hechos narrados en los capítulos tercero y cuarto, Marlowe y Lennox construyen un vínculo amistoso, basado en reunirse a beber en reiteradas ocasiones, en las que el propio investigador le

plantea sus dudas respecto a la insistencia de Terry Lennox de juntarse con él: “Lo que no entiendo es que a un tipo con una situación tan privilegiada como la suya le guste beber con un detective privado de mala muerte” (2010, p. 918). El conflicto inicial se da cuando Lennox, en el capítulo quinto, pide a Marlowe que lo lleve en su automóvil hasta Tijuana, donde a su vez va a tomar un avión para huir. El motivo queda confirmado en el sexto capítulo, cuando los policías que interrogan a Marlowe le notifican que Sylvia Lennox fue asesinada. De modo que, de nuevo, una vez más, el investigador privado se ve envuelto en un conflicto familiar que incluye una muerte. Para su mala suerte, en este caso ni siquiera lo contratan, de modo que trabaja por amor al arte detectivesco y a la amistad.¹³

Ya avanzada la novela, aparece un agente literario, Howard Spencer, que contacta al detective para que proteja a Eileen Wade de las posibles sorpresas derivadas de las borracheras de su esposo, el escritor de *best sellers* Roger Wade —de quien el editor también espera, por supuesto, que pueda terminar de escribir su último libro—. El detective se muestra reticente, aunque finalmente acepta. Como si fuera poco, muy pronto la historia de los Lennox y la de los Wade se aproximan entre sí, lo que emerge con una primera declaración de Eileen Wade ante Marlowe: “Un vecino nuestro conocía a los Lennox” (2010, p. 979). Pero, además, ella acude al detective con una urgencia: “Mi marido lleva tres días desaparecido [...]. No sé dónde está. He venido a pedirle que lo encuentre y que lo traiga a casa” (2010, p. 980). Cuando finalmente el investigador da con él, le explica que actúa en cumplimiento de un compromiso laboral: “Su esposa me pidió que lo encontrara y lo llevara a casa. Cuando lo deje allí habré terminado. No sabría decir por qué me eligió la señora Wade. Como ya le he explicado, sólo es un trabajo” (2010, p. 1013). Sin embargo, cabe recordar que la autoenunciación de su férrea ética laboral no lo libera de la trama afectiva, ya que, también asistimos a una escena de un beso intempestivo de Marlowe a la señora Wade: “La acerqué hacia mí y le incliné la cabeza hacia atrás. Luego la besé con fuerza en los labios. No se resistió, pero tampoco respondió. Se apartó tranquilamente y se quedó allí, mirándome” (2010, p. 1015).

Como si con los Lennox y los Wade no bastara, *El largo adiós* multiplica la apuesta y suma otra familia: Edward y Linda Loring. Muy pronto, otra vez, las “coincidencias convenientes” (Bordwell, 2023, p. 198 y p. 202) se tornan explícitas: Linda es la hermana de Sylvia. En un diálogo con Marlowe, le confiesa que su padre y su hermana difunta no hablaban entre sí (2010, p. 1025), por lo que, en este punto, podemos distinguir una estructura familiar análoga a la de *El sueño eterno*: un padre rico y sus hijas problemáticas. Pero, en *El largo adiós*, la hermana problemática, Sylvia, muere; la otra, Linda, intenta proteger a su padre y, ante la insinuación de Marlowe de que Harlan Potter es el responsable de la desaparición de Terry Lennox, no duda en amenazar al detective: “Me gustaría ofrecerle unas

¹³ Tal como indicamos en una nota anterior, la amistad es uno de los temas clave destacados en la recepción de la serie de Marlowe en la Argentina, tanto en la ficción (Soriano, 2005, p. 124) como en la crítica (Saer, 2004, pp. 250-251). Sin embargo, si nos guiamos por una interpretación más fiel a lo que hallamos efectivamente en la superficie textual de la serie, la mediación del detective en asuntos familiares se presenta como un tema de mayor relevancia a lo largo de las siete novelas.

palabras de advertencia [...]; unas simples palabras de advertencia. Si cree que mi padre es ese tipo de persona y si va por ahí pregonando ideas como las que acaba de expresar en mi presencia, su carrera en ésta, o en cualquier otra profesión, está destinada a ser extraordinariamente breve y a concluir de forma repentina” (2010, p. 1026).¹⁴

La presencia de las tres familias pronto pone de manifiesto tensiones entre ellas. En un evento social, Edward Loring le advierte a Roger Wade: “Tengo algo que decirle. Algo muy sencillo y espero que muy definitivo. No se acerque a mi mujer” (2010, p. 1034). La violencia verbal crece y el escritor no tarda en responder con sorna: “Cálmese, doctor. En nuestro círculo sólo pegamos a las mujeres en privado” (2010, p. 1034). En la misma reunión, Marlowe le dice a Eileen que su esposo precisa de un psiquiatra (2010, p. 1038). La conversación entre ambos desencadena una confesión de parte de Eileen, en lo que se trata de un motivo ya reiterado en la serie de las siete novelas, basado en la visibilización de una historia familiar oculta; en este caso, ella le cuenta sobre su único —y difunto— amor verdadero: “Quiero a mi marido [...]. Quizá no como una chica joven, pero le quiero. Las mujeres sólo son jóvenes una vez. La persona que quise ha muerto. Murió en la guerra. Su nombre, extrañamente, tenía las mismas iniciales que el de usted. Ahora ya no importa..., excepto que a veces no me acabo de creer que esté muerto. Nunca encontraron el cadáver” (2010, p. 1038).

Las intervenciones de Marlowe sobre la vida conyugal también contemplan una faceta reflexiva que se vincula con sus acciones. En el flujo de su conciencia discursiva, siempre desconfía: “Había algo más que alcohol en los problemas de la familia Wade. El alcohol no era más que una cortina de humo” (2010, p. 1040). Su recelo se concentra en Eileen, de quien, tras un episodio de violencia, piensa: “Si realmente estaba asustada no se habría quedado en la puerta abierta fumando un cigarrillo” (2010, p. 1052). Las cavilaciones no solo abarcan su trabajo, sino una meditación sobre el curso de su propia vida; en uno de los monólogos más ilustres de Marlowe, leemos la ensoñación sobre un curso de vida no concretado, en que su biografía hubiera implicado un devenir familiar:

Otra parte de mí quería marcharse para no regresar nunca, pero ésa era la parte de la que nunca hago caso. Porque de lo contrario me habría quedado en el pueblo donde nací, habría trabajado en la ferretería, me habría casado con la hija del dueño, habría tenido cinco hijos, les habría leído las historietas del suplemento dominical del periódico, les habría dado capones cuando sacaran los pies del tiesto y me habría peleado con mi mujer sobre el dinero que se les debía dar para sus gastos y sobre qué programas podían oír y ver en la radio y en la televisión. Quizás, incluso, habría llegado a rico, rico de pueblo, con una casa de ocho habitaciones, dos coches en el garaje, pollo todos los domingos, el *Reader's Digest* en la mesa del cuarto de estar, la mujer con una permanente de hierro colado y yo con un cerebro como un saco de cemento de Portland. Se lo regalo, amigo. Me quedo con la ciudad, grande, sórdida, sucia y deshonesto (2010, p. 1087).

14 Unas páginas después, leemos que Roger Wade se entera de este episodio y le advierte al detective que se aleje de Eileen (2010, p. 1039). A pesar de esto, más adelante se reitera la seducción entre el detective y Eileen, aunque Candy, un empleado doméstico, interrumpe la escena (2010, pp. 1059-1060).

Sin embargo, si nos apartamos de los cursos alternativos e hipotéticos de las vidas de los personajes y volvemos a los hechos concretos de la diégesis, el fluir de la trama nos ofrece una nueva peripecia: la muerte de Roger Wade. Eileen y Marlowe se acusan entre sí, aunque, posteriormente, sabemos que el detective tiene la verdad: hacia el final de la novela nos enteramos de que Eileen es, de hecho, la responsable de dos homicidios, el de su esposo y el de Sylvia Lennox (2010, p. 1133).¹⁵ En este punto, también con la trama avanzada, nos enteramos de un cruce del que no habíamos tenido noticia desde el comienzo: Eileen había estado casada con Terry Lennox, aunque este último había usado un nombre falso para poder hacerlo; Marlowe le explica esto al editor, Howard Spencer:

—[...] Esto es una copia legalizada de un certificado de matrimonio. El original se encuentra en el registro civil de Caxton Hall. La fecha de la boda es agosto de 1942. Los contrayentes son Paul Edward Marston y Eileen Victoria Sampsell. En cierto sentido la señora Wade tiene razón. No existía nadie llamado Paul Edward Marston. Era un nombre falso porque en el ejército se necesita tener permiso para casarse (2010, p. 1123).

Otros fragmentos de la novela resultarían de suma pertinencia, pero, en síntesis: en *El largo adiós*, la novedad radica en el hecho de que las tensiones y los conflictos no se dan al interior de una sola familia, sino en las relaciones entre varias.

Por último: hacia el final de la historia, Marlowe se besa con Linda Loring (2010, pp. 1166-1167), quien previamente le anuncia su divorcio de Edward. Un corte de capítulo (del 49 al 50) nos hace entrever una escena de sexo; Linda le pregunta a Marlowe si consideraría casarse con ella. Él responde: “No duraría seis meses” (2010, p. 1168). Linda insiste: “¿Tienes algo en contra del matrimonio?” (2010, p. 1168). Marlowe es categórico: “Para dos personas de cada cien es maravilloso. Los demás se limitan a salir adelante” (2010, p. 1168). Linda sostiene que podrían “volar a París y pasarlo maravillosamente” (2010, p. 1168), lo cual funciona como una prolepsis de la llamada que, en la siguiente novela, ella misma le hace a Marlowe desde la capital francesa.

8. *Playback* (1958): la promesa de un matrimonio

Séptima y última novela de la serie: *Playback* (1958). Hasta ahora, venimos reponiendo las tramas de las novelas, en que observamos que siempre Marlowe se ve involucrado, en distinto grado, como mediador o atenuador de conflictos familiares. Empecemos, entonces, por la novedad de *Playback*: Marlowe se casa o, al menos, la novela concluye con la promesa de un matrimonio con Linda Loring, quien, luego de las escenas de intimidad hacia el final de *El largo adiós*, reaparece en el cierre de *Playback*.

¹⁵ Otro motivo reiterado en la serie Marlowe, en la Argentina ya señalado por Link (2003, p. 114) y Piglia (2005, p. 92), es el de las mujeres asesinas: Carmen Sternwood en *El sueño eterno*, Velma Valente en *Adiós, muñeca*, Elizabeth Murdock en *La ventana alta*, Muriel Chess en *La dama del lago* y la propia Eileen Wade en *El largo adiós*.

En principio, esta novela no incluye problemas familiares como claves de la sintaxis diegética, aunque sí aparecen tematizados en diferentes escenas. Por ejemplo, cuando Marlowe recibe el encargo de seguir a Eleanor King y mira su fotografía, comenta: “a los veintinueve años, un bombón como éste tendría que estar casada” (2010, p. 1189). Después, cuando se hace pasar por su esposo en un hotel, finge una situación en que no tiene su alianza. La propia King, al encontrarse con él y responder a sus preguntas sobre su cambio de nombre, le comenta que también se inventó una historia matrimonial al momento de registrarse en el hotel: “Pedí al conserje que me quitara las iniciales del equipaje. Le dije que había sido muy desgraciada en mi matrimonio, me había divorciado y tenía derecho a usar nuevamente mi nombre de soltera, que es Elizabeth o Betty Mayfield. Podría ser verdad, ¿no?” (2010, p. 1205). El empleado del alojamiento, de hecho, también realiza una afirmación sobre la vida matrimonial: “Trabajas veinte horas al día con la esperanza de ahorrar lo suficiente para comprar una casa y, cuando lo consigues, ya ha habido otros que han podido besar a la novia” (2010, p. 1212). A lo largo de la historia de la novela, Marlowe tiene escenas de intimidad con King y también con Vermilyea (la secretaria de Clyde Umney, quien lo había contratado para seguir a King), y ambas le refieren sus vidas maritales pretéritas: por un lado, King le dice a Marlowe: “Tengo más dinero del que usted podría imaginar. Mi último marido era tan rico que daba pena. Me dejó medio millón de dólares” (2010, p. 1224); por otro, en un diálogo con Vermilyea, el detective le comunica que intuye que estuvo casada, a lo que ella contesta: “No salió bien. Conseguí esta casa y algo de dinero, aunque yo no reclamé nada. Era un buen chico, pero no estábamos hechos el uno para el otro. Ya ha muerto; en un accidente de aviación; era piloto. Sucede continuamente. Conozco un lugar de aquí a San Diego que está lleno de jóvenes viudas de pilotos” (2010, p. 1241). Por último, el propio Marlowe menciona su experiencia pasada con un matrimonio casi consumado, en una referencia que, posiblemente, podríamos leer como una prolepsis del llamado que recibe al final de la novela, ya que, en las siguientes palabras, parece muy claro que la referencia es a Linda Loring: “Había una mujer. Era rica. Creyó que deseaba casarse conmigo. No habría salido bien. Lo más probable es que no vuelva a verla, pero la recuerdo” (2010, p. 1239).

Ahora bien, hacia el final de la novela, vemos que las referencias familiares y matrimoniales no son solo alusiones a los pasados de los personajes, sino que, de nuevo, pasamos a tener un crimen y una investigación que se vinculan con una clave familiar: en la policía, le dicen a Marlowe que Mayfield asesinó al hijo de un tal Henry Kingsolving. Este explica a Marlowe que ella mató a su hijo, Lee, que era nada menos que su ex esposo. Con este dato, una vez más, la narrativa de Chandler (no) nos sorprende con la aparición de un lazo matrimonial del que no teníamos noticia al comienzo de la historia. Sin embargo, a diferencia de las novelas previas, en que el crimen en el seno de la familia estructura de manera significativa la progresión y las peripecias de la trama, en *Playback* esta cuestión aparece tarde y tiende a ser desestimada. Si bien no opina como alguien ajeno a la situación, Mayfield le dice a Marlowe que Kingsolving “[e]stá loco de atar” (2010, p. 1296). Después, otro personaje, Brandon, le confirma al detective que ella no pudo haber ocasionado esa muerte: “Tenía el cuello roto. Se cayó desde mi terraza. Ella no habría podido romperle el cuello. Salga; se lo enseñaré” (2010, p. 1300).

En paralelo, los coqueteos de Marlowe se renuevan. También hacia el final de la historia, King/Mayfield le dice a Marlowe: “Creía estar enamorada de ti” (2010, p. 1297). Él responde: “Yo he sido el capricho de una noche” (2010, p. 1297). Ella le pregunta sobre sus sentimientos, pero él responde con una evasiva y se protege bajo la imagen del hombre duro; vale la pena citar un fragmento del diálogo:

—[...] ¿Has estado enamorado alguna vez? Quiero decir, ¿hasta el punto de querer estar con una mujer todos los días, todos los meses, todos los años de tu vida?

—Vámonos.

—¿Cómo puede ser tan dulce un hombre tan duro? —preguntó, curiosa.

—Si no fuese duro, no estaría vivo. Si no fuese dulce, no merecería estarlo (2010, p. 1297).

En sintonía con su autopresentación persistente como sujeto solitario y duro, el último capítulo de *Playback* nos muestra al detective llegando a su casa y reflexionando sobre dicha condición:

[...] Subí el largo tramo de escalones de madera y abrí la puerta. Todo estaba igual. La habitación seguía tan mal ventilada, desordenada e impersonal como siempre. Abrí un par de ventanas y me serví una copa en la cocina. Me senté en el sofá y clavé la vista en la pared. Fuera donde fuera, hiciera lo que hiciese, esto era lo que encontraría al volver. Una pared vacía en una habitación vacía de una casa vacía.

Dejé la copa en una mesita baja sin tan siquiera probarla. El alcohol no era la solución. Nada era la solución, excepto tener un corazón endurecido que no pidiera nada a nadie (2010, p. 1305).

La soledad doméstica se interrumpe con un llamado telefónico intempestivo —y por completo ajeno a la trama previa—: es Linda Loring, desde París. El último diálogo de la serie de novelas que tiene a Marlowe como protagonista también lo tiene como receptor de una propuesta conyugal:

—Soy Linda, Linda Loring. Te acuerdas de mí, ¿verdad, cariño?

—¿Cómo iba a olvidarte?

—¿Qué tal estás?

—Cansado... igual que siempre. Acabo de llegar y el caso no ha sido fácil. Y tú, ¿cómo estás?

—Sola. Deseando verte. He tratado de olvidarte, pero no he podido. Fue maravilloso hacer el amor contigo.

—Ya ha pasado un año y medio. Además, sólo fue una noche. ¿Qué quieres que te diga?

—Te he sido fiel. No sé por qué. El mundo está lleno de hombres, pero te he sido fiel.

—Yo no te he sido fiel, Linda. Creí que no volvería a verte nunca más. No sabía que esperases que te fuera fiel.

—No lo esperaba. Ni lo espero. Sólo trato de decirte que te quiero. Te estoy pidiendo que te cases conmigo. Me dijiste que no duraría ni seis meses, pero

¿por qué no lo intentamos? Quién sabe... es posible que dure para siempre. Te lo ruego. ¿Qué tiene que hacer una mujer para conseguir al hombre que ama? (2010, pp. 1305-1306).

Marlowe muestra otro reparo sobre la diferencia de clase entre ambos: “Tú eres una mujer rica, acostumbrada a todos los lujos. Yo soy un detective cansado con un futuro incierto” (2010, p. 1306). Y acota que el padre de ella minaría la relación. En este punto de la conversación, Linda lanza una de las afirmaciones más significativas sobre la subjetividad del detective: “Tú no temes a mi padre. Tú no temes a nadie. Lo único que te da miedo es el matrimonio” (2010, p. 1306). Con total determinación, Linda le dice que le envía un billete de avión; él lo rechaza y le dice que él le manda uno a ella: “Así tendrás tiempo para cambiar de opinión” (2010, p. 1306). Y remarca: “Tienes dinero para quinientos billetes de avión. Pero éste será *mi* billete. Acéptalo o no vengas” (2010, p. 1306). Linda no solo no duda, sino que también explicita, en la propia ficción, el valor metafórico de ese boleto: “Iré, cariño. Iré. Abrazame. Abrazame fuerte. No quiero comprarte. Nadie podría hacerlo. Lo único que quiero es amarte” (2010, p. 1306). La comunicación con Linda concluye. El teléfono vuelve a sonar: es Clyde Umney, por lo que asistimos a un efecto de circularidad —ya que la novela también había comenzado con una llamada de su parte—. Pero, esta vez, Marlowe no piensa en nada del trabajo. Cuelga el aparato y nos transmite, de manera sintética, su ¿enamoramamiento?: “Yo apenas lo oí. El aire estaba lleno de música” (2010, p. 1306).¹⁶

9. Palabras finales: la inevitabilidad de la familia

Comenzamos recordando algunas características usualmente atribuidas a las novelas negras: realismo, violencia, bajos fondos, dinero, corrupción, sexismo, confusión, mentiras, traiciones, extorsiones, ambigüedades, etcétera. Ellas están presentes en las novelas protagonizadas por Marlowe y, sin dudas, constituyen marcas esenciales de la *hard-boiled fiction*. A su vez, algunas adoptan rasgos específicos en la narrativa de Chandler protagonizada por Marlowe, como la relación despreciativa, casi de indiferencia, que el investigador posee con el dinero, o sus vinculaciones conflictivas y tensionadas con los agentes de la institución policial.

Sin embargo, aquí nos detuvimos en las configuraciones de lo familiar que es factible (y acaso inevitable) observar en estas mismas ficciones. No queremos sugerir que estemos ante un elemento esencial, una suerte de característica oculta de

¹⁶ En una nota al pie precedente, nos referimos a la novela inconclusa de Chandler, *The Poodle Springs Story* (Gardiner y Walker, 1971, pp. 251-264). En sus primeros cuatro capítulos, asistimos a la concreción de la promesa con que se cierra *Playback*: la vida conyugal de Marlowe. Sobre esta situación, resulta de particular interés la visión de Piglia: “Linda y Marlowe ya están casados. Ése es justamente el conflicto inicial: Marlowe vive ahora en la mansión kitsch de su mujer y en un pueblo de millonarios, es conocido como el marido de Linda y va a perder su autonomía (en sentido literal), al menos eso es lo que él piensa. Trata de alquilar una oficina para seguir trabajando como detective pero ella se ríe” (2005, p. 95). Unas líneas más adelante, el escritor y crítico argentino concluye: “Marlowe se ha convertido en una suerte de Terry Lennox, el que vive de su mujer y a pesar de su elegancia —o gracias a ella— es un corrupto. Y ahora Marlowe parece su doble. Dos amigos, dos *losers*, casados con dos hermanas llenas de dinero” (2005, p. 95).

las novelas negras que nadie había notado. De ninguna manera. Ahora bien: en nuestro recorrido, hallamos, de manera taxativa, que la figura de Marlowe como mediador de conflictos familiares es un componente no solo muy significativo, sino también reiterado, sin excepciones, a lo largo de las siete novelas. Insistimos: no se trata de algo que esté entredicho, apenas sugerido o presente solo como un tenue trasfondo. Las tensiones y las referencias familiares, tal como las repasamos en los apartados previos, se encuentran desde los primeros capítulos de cada una de las novelas. En la mayoría de ellas, la trama principal (o al menos una de ellas, en los casos de las estructuras narrativas más complejas) se configura con arreglo a un problema familiar o conyugal: en *El sueño eterno*, una extorsión a un hombre para realizar un pago por una deuda de una de sus hijas; en *Adiós, muñeca*, la búsqueda de una ex pareja; en *La ventana alta*, la pérdida de un bien preciado de una herencia familiar; en *La dama del lago*, la desaparición de una esposa; en *La hermana pequeña*, la búsqueda de un hermano desaparecido; en *El largo adiós*, la protección de una mujer. *Playback* es la novela más alejada de este tipo de tramas, aunque igualmente contiene una significativa tematización de cuestiones familiares y su final constituye, como hemos visto, el cenit de este tipo de motivos, ya que involucra al propio detective en una potencial trama familiar (sobre la que incluso llegamos a leer algunas páginas, tal como mencionamos en la última nota al pie, en la novela inconclusa *Poodle Springs* [Gardiner y Walker, 1971, pp. 251-264]).

A lo largo del desarrollo de cada una de las historias narradas, comprobamos que los núcleos familiares, tal como son representados en estas novelas, se hallan lejos de constituir grupos estáticos que conviven en armonía y que simbolizan una suerte de pacífica realización microsociedad de las aspiraciones y los valores burgueses. Todo lo contrario: las familias buscan iniciar investigaciones sobre perturbaciones, transgresiones y crímenes que, en muchos casos, surgen de sus propios senos. Así, las novelas protagonizadas por Marlowe no solo retratan las desuniones de los vínculos familiares y de las parejas, sino que ellas mismas suelen constituir los vectores iniciales de las violencias y los conflictos: solo basta con avanzar en las historias para comprobar esto, especialmente en aquellos casos en que el cliente que contrata al detective oculta sus propios crímenes y transgresiones (Elizabeth Murdock en *La ventana alta* y Orfamay Quest en *La hermana pequeña*).

Vale subrayar que la emergencia de la familia como núcleo turbulento no solo no contradice, sino que incluso refuerza una de las pautas centrales de la novela negra: si, en el nivel macrosociedad de la ficción, se nos habla de una sociedad violenta y corrompida, los rasgos de las familias en el nivel microsociedad parecen corroborar y reforzar tales atributos. Por lo general, en estas novelas los núcleos familiares y los ámbitos criminales son representados como esferas de sociabilidad distintas y diferenciadas, aunque entre ellas hay vínculos fluidos y reiterados: las tramas suelen comenzar por problemas familiares que progresivamente se conectan con redes delictivas (tal como apreciamos, de manera patente, en *El sueño eterno*, *La ventana alta* o *La hermana pequeña*).

En síntesis, según nuestra relectura, uno de los padres de la *hard-boiled fiction* nos transmite que la familia siempre está presente en las tramas de sus novelas. Por si fuera poco, concluye la última con un compromiso de casamiento entre su solitario protagonista, Philip Marlowe, y Linda Loring. Y aun si hacemos a un lado las interpretaciones basadas en una sintomatología barata, igualmente deberíamos reconocer una curiosidad: durante todo este tiempo, uno de los padres fundadores de la novela negra nos había comunicado, con bastante claridad, que resulta imposible escapar a los vaivenes de la institución familiar —y sus tensiones conyugales, paternas, maternas, fraternales y sororas—. La vida no está exenta de esta fatalidad y, al parecer, las novelas negras tampoco.

Bibliografía

- » Athanasourelis, J. P. (2012). *Raymond Chandler's Philip Marlowe. The Hard-Boiled Detective Transformed*. Jefferson (Carolina del Norte), Londres: McFarland.
- » Beal, W. (2014). Philip Marlowe, Family Man. *College Literature*, 41 (2), 11-28.
- » Bordwell, D. (2023). *Perplexing Plots: Popular Storytelling and the Poetics of Murder*. Nueva York: Columbia University Press.
- » Cassuto, L. (2009). *Hard-Boiled Sentimentality. The Secret History of American Crime Stories*. Nueva York: Columbia University Press.
- » Chandler, R. (2010). *Todo Marlowe* (trad. de J. L. López Muñoz). Buenos Aires, Barcelona: Diada, RBA.
- » Chandler, R., y Parker, R. B. (1990) *Poodle Springs. La última Aventura de Marlowe* (trad. de D. Zadunaisky). Buenos Aires: Emecé.
- » Cicchelli-Pugeault, C., y Cicchelli, V. (1999). *Las teorías sociológicas de la familia* (trad. de H. Pons). Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Gandolfo, E. (2007). "Policial negra y argentina: perdónalos, Marlowe, porque no saben lo que hacen". En: *El libro de los géneros* (159-163). Buenos Aires: Norma, 2007.
- » Gardiner, D., y Sorley Walker, K. (eds.) (1971). *Raymond Chandler Speaking*. Berkeley: University of California Press.
- » Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- » Lafforgue, J., y Rivera, J. B. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- » Link, D. (2003). "Historia particular de la infamia". En: Link, D. (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (109-115). Buenos Aires: la marca.
- » McCann, S. (2000). *Gumshoe America. Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*. Durham, Londres: Duke University Press.
- » Manzur, J. (1999). "Triste Marlowe". En: Rivera, J. B. (comp.), *El Relato Policial en la Argentina. Antología crítica* (175-216). Buenos Aires: Eudeba.
- » Piglia, R. (1979). Introducción. En: Piglia, R. (comp.), *Cuentos de la serie negra* (7-14). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- » Piglia, R. (2005). *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama.
- » Saer, J. J. (2004). "El largo adiós". En: *El concepto de ficción* (244-251). Buenos Aires: Seix Barral.
- » Saer, J. J. (2014). *Cicatrices*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.
- » Sebrelí, J. J. (1997). "Dashiell Hammett o la ambigüedad". En: *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (223-233). Buenos Aires: Sudamericana.
- » Soriano, O. (2005). *Triste, solitario y final*. Buenos Aires: Booket.