

Fredric JAMESON, *Raymond Chandler. The Detections of Totality*, London / New York: Verso, 2016, 87 págs.

What greater prestige can a man like me (not too greatly gifted, but very understanding) have than to have taken a cheap, shoddy, and utterly lost kind of writing, and have made of it something that intellectuals claw each other about?¹

El último libro de Fredric Jameson está dedicado monográficamente a la interpretación de Raymond Chandler. El texto, que publica ahora la editorial Verso en su lengua original después de haber aparecido por primera vez en traducción francesa en 2014, atestigua una continuada ocupación con la obra de Chandler, pues recoge y reelabora algunos trabajos ya publicados entre 1970 y 1993. Su lectura se centra en el canon de las novelas, protagonizadas por el detective Philip Marlowe, y solo ocasionalmente se refiere a los relatos que las prefiguraron o recurre a algunos pocos pasajes del volumen *Raymond Chandler Speaking* (compilado por D. Gardiner y K. S. Walker a partir de su legado póstumo y su correspondencia). El acercamiento de Jameson destaca por su insistencia en la cualidad literaria de estas novelas, en las que descubre una complejidad formal alejada del esquematismo mecánico y reiterativo al que parecía abocado el género. Con ello se distancia además de otras aproximaciones desde la teoría social crítica al fenómeno de la “novela negra” (“literatura criminal”, “ficción policiaca o de detectives”, “historia de misterio”, etc.) para las cuales, por constituir un género menor de la literatura popular y de entretenimiento, carecería esta de cualidad estética propia y representaría solo un soporte y vehículo de contenidos ideológicos (en exactamente el mismo grado en que podrían serlo, por ejemplo, los carteles publicitarios, los horóscopos de los periódicos o las sintonías de los programas de radio). Por lo general, ambos aspectos de la lectura social crítica de la “novela negra”, su denuncia como contenido ideológico y su menosprecio como forma literaria, son solidarios. Y aquí bastaría con recordar el precedente del “tratado filosófico” de Siegfried Kracauer, el cual, a través un complejo ejercicio especulativo en torno a las particularidades y las figuras redundantes del género, llega a concebir la “novela de detectives” como cifrado del estado de cosas social e histórico, sin por ello estimarla expresión artística en

¹ Raymond CHANDLER, *Raymond Chandler Speaking*, ed. D. Gardiner y K. S. Walker, London: Hamish Hamilton, 1962, págs. 73 s.

sentido propio (“Ohne Kunstwerk zu sein...”, etc.²). Por el contrario, Jameson pone en primer plano la cualidad poética y narrativa del texto, revelando una articulación literaria y una complejidad formal difíciles de reconocer a primera vista en las novelas de Chandler y planteando así de manera si cabe más precisa –a partir de las dificultades estéticas y formales de su obra– sus implicaciones ideológicas.

Para ello, Jameson confronta la estructura literaria de la “novela de misterio” de Chandler con una noción de totalidad de raigambre hegeliano-marxista ya tematizada por él en anteriores trabajos³. Las dificultades para avistar algo como una totalidad estética aparecen, en primer lugar, a causa de la estructura por principio atomizada de las obras de Chandler, en las que –sobre cualquier concepción unitaria de la trama en su conjunto– priman las escenas como unidades dadas de las que se deriva posteriormente su concatenación o montaje. (El propio escritor explicita esta característica como una particularidad del relato *hardboiled* frente a la historia clásica de misterio: “The technical basis of the *Black Mask* type of story was that the scene outranked the plot in the sense that a good plot was the one which made good scenes”⁴.) Además, estas dificultades se presentan de manera especialmente pregnante en las novelas protagonizadas por Philip Marlowe por el hecho de que estas dependen de un proceso que Chandler denominaba “canibalismo”⁵, que consistía básicamente en la composición de sus obras más extensas a partir de anteriores relatos autónomos, los cuales presentan a su vez una estructura “micro-episódica” (p. 59). Jameson habla aquí de “collage” y compara ocasionalmente este trabajo de montaje con las peculiaridades de la literatura de vanguardia, vinculándolo además al problema clásico de la relación de forma y contenido.

Con la vista puesta en aquella noción de totalidad, Jameson plantea las dificultades de un cierre estético para las novelas de Chandler atendiendo, por un lado, (1) a la disociación de la trama en dos lógicas que componen la narración con relativa independencia pero cuyo problemático ensamblaje señala hacia una particular

² Siegfried KRACAUER, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979, pág. 22.

³ Cf. Fredric JAMESON, *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1974, así como: Id., *The Political Unconscious. Narrative as a socially Symbolic Act*, London/New York: Routledge, 2002.

⁴ Raymond CHANDLER, “Introduction”, en: idem, *Pearls are a Nuisance*, Middlesex: Penguin in Association with Hamish Hamilton, 1979, p. 8.

⁵ Cf. v.g. Frank MACSHANE, *La vida de Raymond Chandler*, trad. P. Giralt, Barcelona: Bruguera, 1977, págs. 112ss. o Philip DURHAM, “Introducción”, en Raymond CHANDLER, *Asesino en la lluvia*, trad. D. Prika, Barcelona: Bruguera, 1978, págs. 10ss.

superación de la forma “novela negra” y desarrollando, por otro lado, (2) una interpretación de la estructuración semiótica del mundo social representado en sus textos y de su articulación espacial específica.

Ad 1.- La historia de misterio como tal debe su forma a un desdoblamiento, pues de acuerdo con una fórmula que Chandler toma de Mary Roberts Rinehart: “...the point of the mystery story was that it was two stories in one: the story of what happened and the story of what appear to have happened.”⁶ Según esto, su estructura misma como “artificio” literario requiere de la maquinación de un “engaño” en cuya ejecución específica por parte de Chandler, la narración, lejos de consistir en la mera secuencia inarticulada de escenas (como parecía indicar la “base técnica” de la historia y su montaje como “canibalización” de anteriores relatos), se lleva a cabo a partir de una disección de la trama en la que Jameson distingue dos formas características: en primer lugar se plantea el problema de base, que sigue el modelo estándar de la novela de misterio y atiende a una lógica propia: la del rompecabezas intelectual que debería desembocar en el desvelamiento del asesino de acuerdo con aquella fórmula estereotipada recogida en la expresión ‘*The butler did it*’ (y que, como es sabido, remite también a la ya recordada Mary Roberts Rinehart). Sin embargo, la investigación detectivesca propiamente dicha se desarrolla en Chandler según otra lógica, pues, a diferencia de lo que sucede en la novela clásica de misterio, la búsqueda de respuestas por parte del protagonista de la historia *hardboiled* desencadena por vez primera una serie de acciones y situaciones cuya sordidez y violencia poco tienen que ver con la reconstrucción racional-deductiva del misterio originalmente planteado. (Chandler, que señaló este rasgo distintivo de la nueva ficción de misterio en sus ensayos, también pone en boca de su detective la consciencia de esta diferencia: “...Only it wasn't the butler who did the murder... It was not that kind of story... It's not lithe and clever. It's just dark and full of blood.”⁷)

Según lo anterior, la novela de misterio de Chandler está articulada doblemente a partir de la lógica del “asesinato”, como trama principal, y la de la “búsqueda”, trama secundaria. La resolución del crimen corre así en paralelo a las aventuras del detective, que sirve de instancia mediadora, que recorre y explicita las conexiones previamente dadas entre los turbios negocios de los bajos fondos, los secretos y perversiones de las familias adineradas, las corruptelas de las instituciones locales,

⁶ Raymond CHANDLER, *Raymond Chandler Speaking*, op. cit., pág. 68.

⁷ Raymond CHANDLER, *Farewell, My Lovely*, New York: Vintage Books, 1976, pág. 242.

etc., y con ello desencadena violencias que terminan concurriendo en el misterio inicial, afectándolo, perturbándolo. La final convergencia de las tramas y de sus lógicas diferenciadas con que se cierra el relato de misterio propiamente dicho se aleja por ello de lo que Jameson refiere como “the ritual unveiling of the murderer” (p. 26) y se concreta, por ejemplo, en una exposición distintiva de la violencia y el asesinato, pues en la confrontación con la brutalidad institucionalizada (del hampa, de la policía, etc.), la trama principal queda contaminada de esa violencia, de su sinsentido y su más inmediata materialidad, haciendo fracasar la lógica del “asesinato” como “puzzle intelectual” y, con ella, la posibilidad de una resolución racional del misterio. En este fracaso, en la frustración intencionada de las expectativas intelectuales que el propio misterio genera, consiste el “engaño” (“...a very complicated aesthetic deception...”, p. 28) que se consume en la novela de Chandler. Su exposición descubre aspectos que –al decir del propio Jameson– tienen un carácter casi “metafísico”, y que atañen no solo a la continuidad entre la violencia propia del crimen organizado y la ejercida en los exclusivos barrios residenciales de las élites adineradas, sino también a lo inmotivado de la decisión y la libertad o, incluso, a la naturaleza de la realidad misma y su vinculación con el relato (que se cuestiona, por ejemplo, a partir de la revelación de que la narración misma ha sido motivada en la búsqueda de un personaje que yacía muerto ya desde el comienzo, o como persecución de una banda de ladrones de joyas que realmente nunca existió). En la confrontación del “misterio” y la “aventura”, en la intersección de las dos tramas, la de la “búsqueda” y la del “asesinato”, se consume el particular “engaño” (“...the only reasonably honest and effective method of fooling the reader...”⁸) que articula la novela de Chandler en tanto que “historia de misterio” y que, al mismo tiempo, desborda la propia forma “novela negra”. Así, si en palabras del escritor: “...the detective or mystery story as an art form has been so thoroughly explored that the real problem for a writer now is to avoid writing a mystery story while appearing to do so”⁹, en esta interpretación el ya referido desdoblamiento de la trama y su problemático ensamblaje se instituyen en principio fundamental del montaje formal de la novela, precisamente en la medida en que se ejecuta ese “artificio”: el de “hacer pasar” el relato por una “historia de detectives” (según la formulación de Jameson: “The initial deception takes place on the level of the book as a whole, in that it passes itself off as a murder mystery”, p. 24).

⁸ Raymond CHANDLER, *Raymond Chandler Speaking*, op. cit., pág. 69.

⁹ *Ibid.*, pág. 48.

Ad 2.- Para plantear los problemas formales de la ficción de Chandler y el encaje de la trama detectivesca de sus novelas con su propósito literario y su alcance estético, Jameson esboza una interpretación de la tipología social que contienen sus novelas entendida como sistema semiótico de relaciones de oposición (un sistema que comprendería las categorías: ricos/ pobres, gangsters/ policías, etc.). A su vez, esta representación del mundo social es leída en su particular disposición espacial en el relato (a partir de nociones del tipo: hogar/ oficina, barrios deprimidos/ urbanizaciones de lujo, etc.). Aquí la interpretación de Jameson denota un manifiesto exceso de “afán arquitectónico”, de tal manera que se podría criticar en este punto un uso ciertamente aparatoso de las propuestas teóricas de la semiótica estructuralista o una aplicación quizás demasiado mecánica de esquemas teóricos prefijados por la lingüística y la teoría literaria (de los “rectángulos semánticos” de Greimas¹⁰, por ejemplo). En cualquier caso, podría resultar tal vez más interesante atender a cómo, a partir de los elementos señalados en ese esquema fundamental, Jameson se propone confrontar la articulación de la novela de Chandler con la posibilidad de concebirla como totalidad estética. Si bien los tipos sociales y su articulación espacial y simbólica parecen cubrir todas las posibilidades de presentar un sistema cerrado de oposiciones y permutaciones semióticas, esta apariencia de totalidad, que la poética estructuralista viene a identificar con el valor estético de la obra, no da de sí –según Jameson– un cumplimiento estético propiamente dicho. Tal cumplimiento se daría de manera paradigmática allí donde el autor acierta a introducir aún otro “elemento”, algo otro del mundo social representado que Jameson identifica ahora como la “naturaleza”. Solo a través de la inclusión de esta, en la medida en que proyecta un límite u horizonte al mundo social esbozado en las novelas, se consuma el cierre simbólico que conseguiría presentar el conjunto de tipos sociales esbozado como sistema semiótico propiamente dicho y, así, efectuar una verdadera clausura estética, presentar una apariencia de totalidad.

No obstante, en la medida que ha de contraponerse a lo “social”, se hace necesario precisar cómo se manifiesta en el texto eso “natural”: en un primer momento, esa “naturaleza” aparece imponiendo un límite geográfico definido al entorno urbano retratado por Chandler, como las colinas, el océano, etc., pero también se hace presente atravesando de manera más sutil la narración, en la forma de la

¹⁰ Sobre esto, cf. Fredric JAMESON, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, trad. C. Manzano, Barcelona: Ariel, 1979, págs. 164ss. (El propio Jameson remite aquí a un volumen de A. J. Greimas, *On Meaning*, para cuya traducción inglesa preparó una introducción).

lluvia, del clima en general, etc. Al examinar con más detalle las maneras en las que el texto de Chandler refiere eso que Jameson denomina “naturaleza”, se constata, sin embargo, que la línea que separa lo “social” de lo “natural” es ciertamente difusa, pues el inventario de esa “naturaleza” que se encuentra más allá del estricto medio urbano en el que se desarrollan nativamente las aventuras de Philip Marlowe incluye lagos turísticos, cabinas en el bosque, hileras de árboles vistas desde la carretera o colinas contempladas desde la ventana de un dormitorio. Es más, el océano mismo no es sino el medio marino que transitan los taxis acuáticos para transportar a los turistas a los casinos flotantes. Y, en último término, la lluvia que conocen Chandler y sus personajes es la que golpea oblicua contra las ventanas y tamborilea sobre el techo de los automóviles, la que llena las alcantarillas y rebota contra la acera salpicando a los peatones hasta las rodillas. Así, si la “naturaleza” puede servir de horizonte y proyectar una clausura sobre el sistema de tipos sociales y su disposición espacial específica, darle completud por vez primera como sistema semiótico cerrado, habrá de hacerlo como una “naturaleza” ya ocupada, atravesada y mediada por eso “social” a lo que se contrapone. Quizás por eso podría entenderse que la “naturaleza” vendría casi mejor expresada en el texto de Chandler allí donde su presencia –y por tanto su contraposición a lo “social”– se deja sutilmente marcada como mera intuición, solo como indicación de ese elemento heterogéneo, sin precisar aún su concreción material y, por tanto, sin delatar ya así su inevitable imbricación con el mundo social (por ejemplo, en pasajes como: “...you could feel the ocean in the air but you couldn't see the water...”¹¹, o también: “It was going to rain soon. There was pressure in the air already. [...] It was going to rain hard. The air had the damp foretaste of rain...”¹²).

Para describir la ambigua vinculación de mundo social y naturaleza en el texto de Chandler, Jameson recurre a un modelo tomado de Heidegger: el de la contraposición de “mundo” y “tierra” del texto sobre “el origen de la obra de arte”¹³. Conviene no entender este gesto, el de traer a colación a Heidegger en un estudio sobre Raymond Chandler, como otra ocurrencia en la larga lista de excentricidades de la crítica cultural contemporánea; de hecho, el recurso a una figura filosófica

¹¹ Raymond CHANDLER, *Farewell, My Lovely*, op. cit., pág. 101.

¹² Raymond CHANDLER, *The Big Sleep*, London: Penguin Books, 2005, págs. 16 y 21.

¹³ Sobre estas nociones de Heidegger, cfr. v.gr. Arturo LEYTE, *Post scriptum a 'El origen de la obra de arte' de Martin Heidegger*, Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones, 2016, págs. 30ss. El texto de Leyte es interesante también en este punto por contener una discusión de la interpretación que Jameson realiza del opúsculo heideggeriano en su libro sobre el postmodernismo (cf. *ibid.*, págs. 56ss.).

altamente especulativa para una interpretación del género policiaco motivada desde la teoría crítica de la sociedad y de la cultura encuentra por ejemplo un precursor claro, de nuevo, en el ya mencionado tratado de Kracauer y su prolijo uso de la conceptualidad de Kierkegaard¹⁴. Así, si bien la propuesta de traducir la conceptualidad heideggeriana a categorías de la tradición filosófica como las de “naturaleza” e “historia” resulta hermenéuticamente injustificable en lo que toca al propio texto de Heidegger, el recurso a aquellas nociones tiene interés en tanto que, en el marco de su tematización de la obra de arte, ambos elementos, “mundo” y “tierra”, constituyen por vez primera la obra en la medida en que se mantienen en una suerte de “irreconcilable simultaneidad”: su vinculación se articula como un conflicto constante, como una tensión nunca resuelta entre su esencial copertenencia y su irreductibilidad radical. A partir de ese modelo, las novelas de Chandler presentarían ambas dimensiones –que, según lo anterior, Jameson reescribe en términos de “sociedad” (o “the meaning-endowment of the historical project”) y “naturaleza” (“materia”, o también: “the meaninglessness of organic life”, p. 77)– en una persistente remisión de una a otra que es, a su vez, afirmación de su mutua irreductibilidad. Para mostrar esto Jameson acude, por ejemplo, a la escena de *Farewell, My Lovely*, en la que Marlowe queda sin conocimiento, de noche, al final de una carretera junto a una valla pintada de blanco (“... as though it somehow marked the end of the world itself”, p. 83). En esa escena tiene lugar (i. e. se explicita también espacialmente) la plasmación literaria del límite y lo hace, además, como una evocación de la muerte, de la bruta materialidad, de lo otro que el sentido, en la que el texto de Chandler invoca aquello que se opone y resiste a su integración simbólica en la representación del mundo social y que irrumpe en él solamente como pura contingencia. Ese límite, más bien una fisura o brecha entre el mundo social representado y aquella problemática naturaleza, otorga una particular intensidad estética al relato, en la que ha de cifrarse –según la interpretación de Jameson– la clave literaria de las novelas de Chandler (y que constituye, en sus palabras, “the ultimate secret of Chandelarian narrative”, p. 86).

Considerados ambos aspectos de la interpretación de Jameson, merece la pena, para finalizar, atender a cómo la proyección de un cierre o una clausura a la representación de la estructura social que, según esta interpretación, se gana por vez primera en el texto de Chandler a partir del diferenciado ensamblaje del “mundo social” y la “naturaleza”, permite situar de manera particularmente precisa dónde

¹⁴ Cf. Siegfried KRACAUER, *Der Detektiv-Roman*, op. cit., págs. 11ss.

reside el momento más genuinamente ideológico de su obra¹⁵. Este se hace evidente quizás de modo paradigmático en la oposición de “ricos” y “pobres” del esquema de tipos sociales de Chandler. La fortuna de los “ricos”, como la miseria de los “pobres”, es siempre sobrevenida y no constitutiva, ni estructuralmente inserta en el complejo social que describe. Así, de la misma manera que los “pobres” de Chandler figuran principalmente solo como representantes del lumpen y la marginalidad y no toman parte en el trabajo enajenado, tampoco los “ricos” participan ya del proceso de acumulación (en palabras de Jameson: “...there are no *capitalists* in Chandler’s novels...”, p. 43). De ahí que la manifiesta hostilidad de Marlowe contra las élites adineradas (por ejemplo, en algún momento llega a exclamar: “To hell with the rich. They make me sick”¹⁶), no se vincule a una consideración de clase o a una motivación social o política, sino, de nuevo, a una apreciación moral que reprueba su hipocresía y su doble moral (el propio Chandler apunta: “Marlowe and I do not despise the upper classes because they take baths and have money; we depise them because they are phoney.”¹⁷). Sin embargo, en esta elusión intencionada de los mecanismos que lo rigen como sistema económico, la representación del todo social ha de devenir necesariamente ideológica (y Jameson se refiere por ello al “...ideologically motivated vision or scale-model of the social, which strategically omits or represses production as such...”, p. 73). No se trata por tanto solo de que la denuncia social expresada ocasionalmente en el texto carezca de alcance y de profundidad, que esté orientada únicamente como objeción moral o que Chand-

¹⁵ Sobre la tendencia más inmediatamente ideológica de la obra de Chandler véase, por ejemplo, Stephen KNIGHT, *Form and Ideology in Crime Fiction*, London/Basingstoke: The MacMillan Press, 1980, págs. 135ss. o Ernest MANDEL, *Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans*, trad. N. Th. Lindquist, Frankfurt/M.: Athenäum, 1987, págs. 43ss. – En un primer momento, este carácter propiamente ideológico se revela de manera si cabe más certera, cuanto más insistentemente la problemática explícitamente social y política es desdeñada o reducida a una cuestión moral. (Chandler escribe por ejemplo en ese sentido: “...Marlowe has as much social conscience as a horse. He has a personal conscience, which is an entirely different thing”, Raymond CHANDLER, *Raymond Chandler Speaking*, op. cit., págs. 214s.) Hay además una indiferencia del autor por la política (“Marlowe doesn’t give a damn who is President; neither do I...”, *ibid.*, págs. 214s.), que, no obstante, la crítica literaria corre el riesgo de asumir acriticamente como principio para su interpretación –ignorando así lo social y político del propio texto– cuando se afirma, por ejemplo, que “...no es necesario buscar causas políticas y sociales para comprender la preocupación de Marlowe por el honor y la justicia, ya que ésa era la preocupación moral de Raymond Chandler. Este no era un político, y su obra no incluye ideas políticas, aparte de su desconfianza por el poder.” M. J. BRUCCOLI: “Raymond Chandler y Hollywood”, epílogo a: Raymond CHANDLER, *La dalia azul*, trad. H. Alcina y H. Vázquez, Barcelona: Bruguera, 1986, pág. 201.

¹⁶ Raymond CHANDLER, *The Big Sleep*, op. cit., pág. 70.

¹⁷ Raymond CHANDLER, *Raymond Chandler Speaking*, op. cit., pág. 215.

ler, al mismo tiempo que describe a Marlowe como “...in revolt against a corrupt society...”¹⁸, limite el objeto de su crítica a aspectos más bien anecdóticos como el de la corrupción local¹⁹, etc.; se trataría, más bien, de que en sus novelas la representación literaria del complejo entramado social –que, en la interpretación de Jameson, aspira a presentarse como totalidad– elude deliberadamente, y deja por tanto sin nombrar, el principio mismo a partir del cual aquel sistema social se estructura y cobra sentido y que es, a su vez, el que en términos clásicos articula igualmente la mediación –o conflicto– entre “naturaleza” e “historia”.

José M. García Gómez del Valle

jmggv@web.de

¹⁸ Ibid., pág. 232.

¹⁹ Cf. E. MANDEL, *Ein schöner Mord*, op. cit., pág. 45: “Weil seine Schriftstellerei aber von Verachtung für die Korruption der Großstadt motiviert war, ist ihr ideologischer Hang oft mißverstanden worden. Nur die *lokale*, nie aber die nationale Machtstruktur wird in Chandlers Werken angeklagt.”