

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**La narrativa criminal estadounidense en la  
España franquista: Peter Rabe y la censura**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ignacio Pérez Álvarez**

DIRECTORA

**María Rosa Burillo Gadea**

Madrid, 2018



**LA NARRATIVA CRIMINAL ESTADOUNIDENSE EN LA  
ESPAÑA FRANQUISTA  
PETER RABE Y LA CENSURA**

**Autor: Ignacio Pérez Álvarez  
Directora: María Rosa Burillo Gadea**

**Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Filología**

## **Agradecimiento y dedicatorias**

Echando la vista atrás, después de una prolongada etapa de investigación y trabajo, es de recibo comenzar por el reconocimiento de la formación y bagaje adquiridos en el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de León donde doy mis primeros pasos como investigador universitario.

Los giros de la vida a nivel personal y profesional me llevan a comenzar y terminar la presente tesis doctoral bajo la supervisión de la Doctora María Rosa Burillo Gadea, de la Facultad de Filología, en la Universidad Complutense de Madrid, a la que agradezco su confianza y orientación constante en el desarrollo de este proyecto que finalmente se ha completado.

A mis padres José y Angelines, mi hermano Jose María y su mujer Inmaculada. A Yolanda Fernández Pérez, la persona que se va a convertir en mi esposa y con quien comienzo el proyecto vital más importante de todos, formar una familia. A su familia que hace tiempo es también la mía, padres Francisco y Agustina, hermano y mujer Raúl y Ana e hijas Isabel y Carmen.

Finalmente, a las estrellas de rock, a mi escritor favorito Stephen King y al deporte. Las tres pasiones de mi vida, música, lectura y ejercicio físico que considero mis tres tesoros y a su vez el legado más valioso que desearía de algún modo transmitir a mi descendencia.

Pero ésa es otra historia.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	5
<b>1- Cultura e ideología norteamericana: la influencia puritana y su evolución en el tiempo</b> .....	15
a. Sufrimiento y redención.....	20
b. La recompensa: el pueblo elegido para ser redimido y redentor.....	24
<b>2- Estados Unidos y el crimen organizado</b> .....	39
a. Estados Unidos a principios del siglo XX.....	39
b. El fenómeno de la delincuencia organizada.....	67
<b>3- Arte y literatura popular</b> .....	92
a. Teorías sobre el arte popular: el canon y la manipulación ideológica.....	94
b. La literatura popular.....	105
<b>4- La narrativa criminal: la novela de crimen organizado o “gangster tragedy”</b> .....	118
a. El trasfondo cultural.....	118
b. Evolución del género.....	144
c. Los componentes de la fórmula.....	153
<b>5- Cultura y censura en la España de posguerra</b> .....	203
a. Contexto histórico y relaciones internacionales.....	203
b. La situación cultural y literaria de la época.....	207
c. Ideología y censura.....	215
d. La diferencia entre el contexto americano y el español en la narrativa criminal.....	221

<b>6- Análisis literario. La narrativa criminal de Peter Rabe</b> .....	240
a. Peter Rabe, biografía del autor y bibliografía.....	240
b. Análisis de las novelas: consideraciones iniciales.....	250
c. Características generales de sus novelas y presentación de las novelas a analizar...	254
d. <i>Benny Muscles In</i> (1955).....	271
e. <i>The Out is Death</i> (1957).....	304
<b>7- Las traducciones al castellano y la censura franquista</b> .....	341
a. La versión traducida de Benny Muscles In (1955): <i>Traficantes en drogas</i> (1958). Expediente de censura.....	344
b. La versión traducida de <i>The Out is Death</i> (1957): <i>Al salir está la muerte</i> (1957). Expediente de censura.....	366
<b>Conclusiones</b> .....	400
<b>Bibliografía</b> .....	417
<b>Resumen en inglés</b> .....	425
<b>Resumen en castellano</b> .....	429

## Índice de ilustraciones y figuras

Ilustración 1: El Progreso Estadounidense.....	58
Figura 1: Volumen total de narrativa traducida inglés-español por nacionalidad.....	211
Figura 2: Fluctuaciones del porcentaje de narrativa traducida inglés-español por nacionalidad.....	213
Figura 3: Contraste entre la novela policíaca y de misterio y el resto de publicaciones en el volumen de narrativa inglesa traducida.....	214
Ilustración 2: Portada de <i>Benny Muscles In</i> (1955).....	271
Ilustración 3: Portada de <i>The Out is Death</i> (1957).....	304
Ilustración 4: Portada de <i>Traficantes en drogas</i> (1958).....	344
Ilustración 5: Portada de <i>Al salir está la muerte</i> (1957).....	366

**Introducción.**

La presente tesis doctoral se ha elaborado a través de una metodología de trabajo que conlleva el estudio de la situación ideológica, cultural, histórica y delincuencial del país de origen, Estados Unidos. A continuación, y siempre de lo más general a lo más específico, se comienza con un enfoque en el arte y la literatura popular para pasar a la descripción de la narrativa criminal, más exactamente de la novela de gánsters y finalmente la España de posguerra y censura.

Se comienza desarrollando el modo en que la influencia puritana tiene su reflejo en la ideología y cultura americanas a lo largo del tiempo. La fuente bibliográfica más importante en este apartado es Sacvan Bercovitch, que expone los pilares de dicha influencia tales como el sufrimiento que posibilita la recompensa de la redención, contando a su vez con las aportaciones de teóricos como George McKenna que aporta su visión de la relación entre la esencia del patriotismo nacional americano y los orígenes culturales puritanos, asentados en la alianza entre Dios y la comunidad de los hombres de Nueva Inglaterra, así como en su cometido especial para el mundo.

Se pretende dilucidar si dichas ideas influyen en las novelas del autor protagonista de la presente investigación, Peter Rabe. El objetivo es buscar en sus novelas las claves expuestas por Sacvan Bercovitch, así como la posibilidad de utilización de esta idea como medio de control social. El ciudadano estaría obligado a enfrentarse a las dificultades. El camino es superarlas con resignación, sin rebelarse al destino que ha sido marcado por designios divinos, consiguiendo así la sumisión de todo un pueblo a las clases dominantes a

través de un claro proselitismo que tiene como trasfondo la ideología religiosa aún dominante en la cultura popular.

Otro de los fundamentos que se busca en la ficción de Rabe es la individualidad y el aislamiento, en un clima de exclusividad y unicidad propia del héroe, que se ve volcado a un nuevo comienzo, dejando atrás un pasado oscuro para lograr la mencionada redención y regeneración, hacia una vida feliz. No sólo el héroe es único, también el pueblo es elegido y exclusivo. El individualismo se conecta con la responsabilidad personal y el error de las teorías antropocéntricas y sus consecuencias funestas. Es deseable un acercamiento a Dios, lejos de la soberbia, que entraña el pecado y el mal.

Se expone el contexto histórico de Estados Unidos a principios del siglo XX y una realidad muy concreta como es el fenómeno de la delincuencia organizada, de la mano de historiadores especializados en los Estados Unidos de la época moderna como Carl Degler que remarca la importancia del culto al éxito y sus consecuencias de apertura de oportunidades y al mismo tiempo el auge de un materialismo implacable con especialistas en el crimen organizado de la talla de David E. Ruth que sostiene que el aumento de la capacidad delictiva deriva de la expansión de los negocios de alto nivel en el campo social y económico.

Se busca saber hasta qué punto influye la realidad norteamericana en la ficción de Rabe con las ideas de urbanización, industrialización y el “sueño americano” desarrolladas por Abraham S. Eisenstadt y que influyen en un **el** sentimiento de grandeza y éxito expuesto por Carl Degler. Otro concepto es el de “destino manifiesto” que influye en la política

exterior, incluyendo la inmigración y la expansión a nivel internacional mencionados por autores como Chester Bowles o George D. Crothers y con la justificación divina que subyace a dicha expansión expresada por Sidney Mead.

Respecto al fenómeno de la delincuencia organizada será interesante comprobar en qué medida se documenta el autor y plasma la realidad delincencial en sus obras, si se refleja la asimilación de crimen y sociedad propuesta por David E. Ruth y ejemplificada en la unión entre crimen organizado, expansión industrial legítima y materialismo y si aparece la equiparación del delincuente con el hombre de negocios expuesta por Walter Noble Burns. Es importante comparar los tipos delictivos que aparecen en sus novelas frente a los reales y buscar la complicidad de las instituciones corruptas, como es la policía, la justicia o los políticos postulada por Andre Valmont. Si bien existen dichos nexos entre las organizaciones criminales y estas instituciones, como última característica distintiva en la delincuencia organizada se verá si aparece en las obras de Rabe la ley del silencio siciliana u *omertà*, por la que los grupos criminales resuelven sus problemas entre ellos sin recurrir a las entidades legales.

Tras el contexto cultural, histórico y delictivo norteamericano se pasa a un acercamiento al ámbito literario, en un primer capítulo sobre el arte y la literatura popular, con las aportaciones de teóricos como Bob Ashley que afirma que aún tratándose de un género despreciado, la narrativa popular merece un estudio serio o Scott McCracken y su postura sobre el escapismo que favorece evadirse de la realidad como consumidor pasivo que se identifica con personajes imaginarios cuyos problemas se resuelven a través de soluciones mágicas.

En relación con el arte popular, el canon y la manipulación ideológica, Cawelti aporta la teoría de impacto o efecto como la más antigua, generalizada y simple según la cual la literatura se somete a control para evitar su efecto pernicioso sobre el comportamiento humano, contemplando así la censura por filtros religiosos y políticos frente a la violencia. Es interesante comprobar el efecto de la hegemonía cultural de un país y su influencia en la literatura a nivel internacional.

El interrogante sobre si las novelas de Peter Rabe son novela popular, se comprobará a través de ciertas características como “la detección de la culpa, el necesario sacrificio de un inocente, la toma de conciencia y la restauración del orden” como plantea Rosa Burillo, además de la catarsis del bien que vence al mal. Habrá que ver si se puede catalogar la narrativa de Rabe dentro de las categorizaciones de arquetipo, género y fórmula, y hasta qué punto se aplica el concepto lúdico de la lectura de estas novelas, en las que se conocen las reglas del juego y se anticipa el final, o se incorporan giros en la trama que no cambian el final esperado como desarrolla Bob Ashley.

Al tratar la narrativa criminal y más exactamente la novela de crimen organizado o “gangster tragedy” se cuenta de nuevo con las ideas de John G. Cawelti como vehículo conductor, Rosa Burillo o David E. Ruth, además de referencias a Mario Puzo, autor de *El Padrino* y Catherine Morley en lo relativo a la épica en la narrativa norteamericana.

En cuanto al trasfondo cultural será necesario ponderar hasta qué punto van dirigidas estas novelas a un lector generalmente masculino y con tintes machistas, frustrado, inconformista y alienado que vuelca su hostilidad hacia los poderosos y las

mujeres. Existe la posibilidad de que suceda lo que Larry Landrum cataloga como un claro acercamiento entre la ficción (las novelas de Raymond Chandler) y la realidad social de la que son paradigma. A su vez si se aprecia el ideal de éxito en contraposición a la realidad de la lejanía de la élite social y la frustración y fracaso, con un posible escapismo y sueños de evasión de una realidad cambiante y confusa. En un plano más general, será importante ver si se pueden relacionar las novelas de Rabe con la épica norteamericana, la búsqueda de una mitología con un héroe individual y excepcional, con rasgos positivos y negativos, así como la posibilidad de aprendizaje y evolución, que asume responsabilidades y ayuda a otros de acuerdo con lo expuesto por Catherine Morley.

Respecto a los componentes de la fórmula se comienza con el crimen: Se busca saber la importancia del crimen en las novelas de Rabe y sobre todo si se da primacía al crimen violento y al organizado, teniendo en cuenta las teorías de Brian Docherty, así como su tratamiento, más inclinado al castigo providencial del culpable, su redención tras el sufrimiento y arrepentimiento y/o a la visión del criminal como protagonista de una aventura heroica contra la injusticia.

Del protagonista se expone la posibilidad de que sea alguien con quien el lector pueda identificarse según Rosa Burillo. Es pertinente ver si es un personaje cambiante, adaptable, solitario, orgulloso y con carácter, frío, leal, implicado emocionalmente, común en apariencia pero extraordinario luchador en un mundo difícil con su propio código para acumular poder y dinero así como enfrentarse a su propia redención tras su caída en conexión con las características propuestas por Raymond Chandler. Al mismo tiempo se comprobará si se trata de un personaje justificadamente violento, inmerso sin quererlo entre

dos fuerzas, el bien de la clase media americana y el mal exterior opresor, de las cuales toma alguna pincelada, lo que causa su soledad y exclusividad, acompañada de una clara introversión, pero siempre a favor del bien.

Más en detalle habrá que ver si se adhieren los gangsters de Rabe a la tendencia generalizada, ser humildes y rudos jóvenes extranjeros, que se convierten en ejecutores profesionales y rebeldes contra una sociedad corrupta de acuerdo con lo expuesto por David E. Ruth. Si se justifica la violencia y brutalidad, buscando, fruto de una ambición sin límites, éxito, movilidad social y la realización del mito del sueño americano para en un melodramático giro del destino caer bajo el peso de la ley y como víctima de un mundo injusto, corrupto y violento. O si por otra parte existe la posibilidad de que este personaje principal se cuestione su posición en la vida, habiendo abandonado el crimen o en transición de dicho abandono para ser un justiciero siempre al margen de la ley contra la traición.

Es interesante comprobar si se trata de un personaje incomprendido, presa del rechazo y la exclusión social, que tiene un mundo de corrupción y violencia en su contra por su afán luchador y que se gana fácilmente la simpatía del lector. Por tanto, habrá que deducir si encarna el gángster de Rabe el cambio de los valores del siglo XIX (carácter, reputación y rectitud) por la abundancia, el éxito en las corporaciones y la imagen exterior, todo unido a la sociedad de consumo, lo genuino por lo maquillado y la ética del placer, en definitiva, si el crimen compensa.

En cuanto a la figura femenina en las novelas de Rabe, es pertinente ver si se ajusta a los cánones de clase media o alta, modesta y de familia respetable, inocente y sensual, atraída por los lujos y/o la aventura y que justifica a su pareja según lo expuesto por Walter Noble Burns y o que, sumisa, no consigue reformar al gángster y es ella la que se convierte a sus valores. Existe otra posibilidad basada en una *moll* seductora que manipula al hombre poderoso, que así se convierte en víctima de una manipuladora. Por el contrario, podría representar a la mujer nueva, independiente y luchadora de principios del siglo XX, que adquiere protagonismo y cambia las nuevas relaciones entre sexos en un contexto moderno con nuevos roles, lo cual conllevaría un miedo motivado por la amenaza a la masculinidad, una feminización del hombre reflejada en un gángster enamorado e indulgente. Hasta qué punto se refleja el tipo de mujer seleccionado en las portadas de sus novelas, teniendo en cuenta que dichas portadas son lo primero que salta a la vista del potencial lector. Con todo esto en cuenta, es importante ver si hay episodios de maltrato hacia la mujer cuando no se siguen las reglas tradicionales y si se produce una adaptación de ambos personajes, hombre y mujer, pero en base a una cierta renuncia de la independencia femenina con la autoridad masculina sutilmente intacta.

Tratándose de novelas sobre gángsters es importante corroborar si tiene un papel relevante la poderosa organización criminal en sí, con su secretismo e influencia perniciosa sobre la sociedad, reflejo del cambio de los tiempos, del paso del individualismo a las corporaciones. También el hecho de que se haga hincapié dentro de la misma en el uso de la tecnología, y/o en una estructura jerarquizada con el protagonismo del líder de la organización, autoridad moral y con implicación emocional con sus hombres frente a la

frialdad e impersonalidad de las empresas como ocurre en la obra de Mario Puzo, así como la existencia de lugartenientes y mandos intermedios especializados hasta llegar al último eslabón con gánsters débiles, estúpidos y adictos.

Es de esperar que el entorno sea urbano por lo general, la ciudad moderna, peligrosa y corrupta pero con encanto. Nueva York o Los Ángeles, aunque el centro neurálgico del crimen organizado sea, como ya se ha mencionado, Chicago, con instituciones decadentes que no aplican la ley, en un entorno criminal, violento y de traición, en el que el gánster simboliza la búsqueda de soluciones a los nuevos problemas, siendo el peligro inherente a la ciudad la oportunidad de aventura y éxito. De cualquier modo, el gánster de los años veinte es urbano y el de los treinta, tras la Depresión, es rural, tras el cambio de prioridades que deja la transformación urbana de lado.

Teniendo en cuenta características de escritura como la rapidez y ritmo, la intensidad, el realismo y la emoción, y que Rabe escribe narrativa criminal estadounidense, es de recibo comprobar si su estilo es el propio de dicho género, así como la relevancia de la carga de violencia en sus novelas, vinculada al género en sí y a su aspecto realista. En caso afirmativo, habría que ver cuál de los cinco “myths of violence” de John G. Cawelty sería aplicable a la violencia literaria de Rabe y la razón de dicha violencia teniendo en cuenta las corrientes expuestas por David E. Ruth: eugenistas (nace violento), deterministas (se hace violento), moralistas (es responsable de sus actos).

En consonancia con la narrativa de misterio, es interesante ver si en las obras de Rabe responde el argumento a las ideas de tensión y equilibrio a reinstaurar tras haber sido

alterado por la violencia, y si existe algún tipo de estrategia, con un plan complejo, preparado y ejecutado de modo cuidadoso y elaborado por parte del protagonista, si tiene cabida el suspense y la incertidumbre o es fácil adelantarse a la narración. Del mismo modo, si hay fascinación por el crimen, se justifica el mismo por un entorno de corrupción.

Para el contexto español de posguerra se cuenta con las aportaciones de escritores como los historiadores Pedro Muñoz y Jose Andrés Gallego, las aportaciones sobre la censura de la España franquista de Francisco Rojas Claros.

Se busca comprobar cómo encajan las novelas analizadas y el intento de importar su traducción en la España de posguerra. Con los expedientes de censura delante se verá qué ocurre con las novelas de Peter Rabe en territorio español y en una época tan contradictoria, corroborando si puede más la apertura a Estados Unidos con la visita simbólica del presidente Eisenhower en 1959 según Pedro Muñoz y las nuevas tendencias de fascinación hacia lo estadounidense postuladas por Jose Andrés Gallego, o el aparato censor de la dictadura, más exigente en la década de los cuarenta y en teoría más permisivo con el paso del tiempo pero que conserva limitaciones como las marcadas por la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales como señala Francisco Rojas Claros.

En caso de no pasar el filtro censor será esencial ver contra qué atentan las novelas de Rabe, teniendo en cuenta los conceptos de patria, familia, religión, jefe de Estado, o temas como suicidio, sexo, venganza, aborto y anticonceptivos, alcoholismo o toxicomanía, contando con los discursos de Arias Salgado. Si el propósito es proteger el sistema o

adoctrinar, si existe algún tipo de autocensura y si los problemas con la censura se deben al modo de interpretar este género en la España del momento.

## **1- Cultura e ideología norteamericana: la influencia puritana y su evolución en el tiempo.**

Es en septiembre de 1980, dos meses antes de convertirse en el presidente electo de los Estados Unidos de América, cuando Ronald Reagan (1911-2004) pronuncia un discurso en el seno de un debate televisivo contra John Anderson, expresando las siguientes ideas, utilizando un lenguaje puritano y aludiendo a un lugar especial, emplazado por una misión divina y para unas gentes singulares, libres, valientes, capaces de abandonar su tierra en pro de un emplazamiento hostil y salvaje, gentes de diferentes orígenes, pero unidas por un lazo de actitud pertinaz ante la desesperación, de las cuales surge una nueva raza orgullosa, independiente y compasiva, los americanos.

I have always believed that this land was placed here between the two great oceans by some divine plan. It was placed here to be found by a special kind of people - people who had a special love for freedom and who had the courage to uproot themselves and leave hearth and homeland and come to what in the beginning was the most undeveloped wilderness possible. We spoke a multitude of tongues - landed on this eastern shore and then went out over the mountains and the prairies and the deserts and the far Western mountains of the Pacific building cities and towns and farms and schools and churches. If wind, water or fire destroyed them, we built them again. And in so doing at the same time we built a new breed of human called an American

- a proud, and independent and a most compassionate individual for the most part. Two hundred years ago Tom Paine, when the thirteen tiny colonies were trying to become a nation, said we have it in our power to begin the world over again. (Bercovitch & Jehlen, 1987: 26)

Del mismo modo, ya en 1952, en un discurso de graduación pronunciado ante los estudiantes del William Woods College de Missouri, asocia a América con una tierra prometida y un lugar propio en el esquema divino, por una parte abierto a todo el mundo, por otra parte reservado a los valientes, los que se atreven a dejar sus raíces para buscar la libertad, los atrevidos que se enfrentan a lo desconocido, los luchadores que aman dicha libertad y que son bienvenidos a esta tierra:

I, in my own mind, have always thought of America as a place in the divine scheme of things that was set aside as a promised land. It was set here and the price of admission was very simple: the means of selection was very simple as to how this land should be populated. Any place in the world and any person from those places; any person with the courage, with the desire to tear up their roots, to strive for freedom, to attempt and dare to live in a strange and foreign place, to travel halfway across the world was welcome here (Brooks, 2004).

Es importante señalar en este punto que las ideas evolucionan pero no desaparecen.

En el discurso de Reagan, así como en el caso de George Bush padre e hijo durante los años ochenta y noventa y entrado el siglo XXI, las tragedias que sufre el país ya no forman parte de la justicia divina propia de las más auténticas ideas puritanas, sino de agentes externos.

De cualquier modo, sigue vigente el patriotismo, la convicción de exclusividad y, aunque con alguna diferencia de matices, el uso de un discurso íntimamente relacionado con las ideas de los primeros colonos puritanos, llegados a la bahía de Massachusetts en 1620 a bordo del *Mayflower* y que formarían la colonia de Plymouth, así como los comandados por John Winthrop a bordo de su buque insignia, el *Arbella* diez años más tarde.

No será la última vez que por parte del presidente americano, así como de sus devotos, se recurra a las ideas de Winthrop plasmadas en sermones como "A Model of Christian Charity", en que se pronostica que la nueva comunidad será una ciudad sobre una colina "a city upon a hill" que el resto del mundo verá, proclamando ya desde entonces y por siempre, la exclusividad del pueblo americano y su misión divina para con la humanidad a la que deben evangelizar.

Mucho antes de Ronald Reagan, los padres fundadores de Estados Unidos dejan ver la clara influencia de sus ancestros puritanos, más de un siglo después de establecerse las primeras colonias. Son claros los ejemplos de George Washington (1732-1799), primer presidente y líder en la Guerra de la Independencia (1776-1783) y Thomas Jefferson (1743-1826), quienes aseguran la presencia de Dios en el devenir del nuevo país, pasando por Lincoln, que instituye el Día de Acción de Gracias con el objetivo de reforzar las raíces puritanas o Woodrow Wilson (1856-1924), que defiende el Tratado de Versalles ante el

Senado, proclamando de nuevo el destino divino que empuja a Estados Unidos a una guerra que nada tiene que ver con ellos, desinteresados luchadores por la verdad, pero que guiados por la mano de Dios, no pueden mirar a otro lado, sino seguir adelante con decisión, siguiendo la misión que se les ha impuesto desde el nacimiento para mostrar el camino de la verdad al resto del mundo:

We entered the war as the disinterested champions of right. The stage is set, the destiny disclosed. It has come about by no plan of our conceiving, but by the hand of God who lead us into this way. We cannot turn back. We can only go forward, with lifted eyes and freshened spirit, to follow the vision. It was of this that we dreamed at our birth. America shall in truth show the way. (Ahlstrom, 2004: 882).

Es en 1850, cuando Herman Melville publica su novela *White Jacket* en la cual aparecen las siguientes ideas sobre una visión del destino de Estados Unidos, el Israel contemporáneo, según las cuales se trata de un pueblo peculiar y escogido, que hace 70 años escapó de la esclavitud para establecerse en un continente y así tomar posesión de la herencia divina de unas tierras de paganos a los que evangelizar. Es un pueblo predestinado con las expectativas divinas encargadas a una raza de pioneros, vanguardistas enviados a tierras salvajes para abrir un nuevo camino en el Nuevo Mundo que les pertenece. Jóvenes pero fuertes, inexpertos pero sabios, y de nuevo con la misión dejar atrás las dudas y hacerse oír. Ellos encarnan al Mesías y por primera vez en la historia de la humanidad se

erigen en paradigmas de generosidad frente al típico egoísmo nacional, para hacer el bien no sólo en sus dominios, sino también socorrer al mundo:

And we Americans are the peculiar, chosen people –the Israel of our time; we bear the ark of the liberties of the world. Seventy years ago we escaped from thrall; and, besides our first birth-right –embracing one continent of earth – God has given to us, for a future inheritance, the broad domains of the political pagans, that shall yet come and lay down under the shade of our ark, without bloody hands being lifted. God has predestinated, manking expects, great things from our race; and great things we feel in our souls. We are the pioneers of the world; the advanceguard, sent on through the wilderness of untried things, to break a new path in the New World that is ours. In our youth is our strength; in our inexperience, our wisdom. At a period when other nations have but lisped, our deep voice is heard afar. Long enough have we been sceptics with regard to ourselves, and doubted whether, indeed, the political Messiah had come. But he has come in *us*, if we would but give utterance to his promptings. And let us always remember, that with ourselves – almost for the first time in the history of earth – national selfishness is unbounded philanthropy; for we cannot do a good to America, but we give alms to the world. (Melville, 1965: 238-239).

Como consecuencia, Estados Unidos ha sido un país que ha unido religión y

política, aunque con el paso del tiempo no haya sucedido lo mismo con la iglesia y el Estado, considerado aconfesional y pluralista. En este sentido, el puritanismo, como se verá más adelante, ha propugnado a su vez una fe individualista y al mismo tiempo esencia de toda la comunidad.

#### **a) Sufrimiento y redención.**

No es difícil imaginar el duro papel que deben asumir los colonos británicos recién llegados al nuevo continente, y por tanto, la enorme fuerza psicológica que reciben de ideas de corte religioso que fomentan la visión de América como la nueva Jerusalén: “Somehow, through all the difficulties of the young plantation, the orthodoxy upheld, and was upheld by, their vision of the American Jerusalem.” (Bercovitch, 1975: 98).

De este modo, se establecen constantes referencias a pasajes de la Biblia: con Noé y un mundo castigado; Abraham y su nieto, Jacob, patriarca de las tribus de Israel; Moisés; David y Nehemías y su misión de reconstruir los muros de Jerusalén, o su llamada a los hebreos cautivos, comparada con la llamada a los padres de la Reforma para liberar al nuevo pueblo elegido. Se hace referencia a la persecución de los cristianos en Roma, se establecen paralelismos con los hijos de Israel, obligados en el caso de los colonos, a un éxodo particular cuyo origen se sitúa en los tiempos de Lutero. Éxodo considerado la última y más grande de las migraciones de la que forman parte los heraldos del reino de Dios, escapando de Europa como en su día se partió desde Babilonia. Comienza así una

historia de redención hacia la nueva tierra prometida (Nueva Inglaterra) no exenta de dificultades y recompensas.

Es la redención, de hecho, una de las ideas centrales de la visión puritana de la vida. Obligado primer paso para purgar los males, para la iluminación y la unión con Cristo, que se considera no el fin sino el principio de la vida cristiana. Este concepto de redención, que pasa por la aflicción y el castigo como muestra del amor divino, es y será una constante en la literatura norteamericana: “Every servant of the Lord must endure great affliction [...] their just punishment, nonetheless they felt obliged to look deeper and rejoice that the affliction might indicate His love.” (Bercovitch, 1975: 16)

Respecto a las dificultades, son constantes las alusiones al conflicto y la tentación, ejercida por Satán a los santos con el permiso de Dios, para que se convierta en una prueba de aflicción y compromiso, convirtiendo la vida en una peregrinación necesaria a través de una llamada común hacia la salvación. Todo forma parte de la divina providencia de la que se nutren los "*jeremiads*", e historias sobre el progreso de los colonos, historias que toman el carácter de biografías espirituales sobre una tierra elegida y que contienen una simbología basada en una sociedad equivocada, almas que deben sufrir tentaciones con conflicto, aflicción y posterior salvación que restablece el equilibrio perdido.

Se trata de un lamento, crítica social, que contiene una profecía apocalíptica por desobedecer los designios de Dios. Es interesante apreciar que en los "*jeremiads*" se produce una separación entre lo individual y lo político a través del concepto de la

predestinación: “[...] the jeremiad separated the individual from the need for political decision by providing the scene on which everything had already been decided [...]” (Bercovitch & Jehlen, 1987: 404)

Sacvan Bercovitch define estos textos como instrumentos ritualizados, útiles para que la sociedad aúne lo social con lo espiritual, lo público con lo privado, lo cambiante con lo tradicional: “A mode of public exhortation... a ritual designed to join social criticism to spiritual renewal, public to private identity, the shifting 'signs of the times' to certain traditional metaphors, themes and symbols.” (Bercovitch, 1975: xi)

El objetivo es ascender a través de un juego de tentación y redención hacia el paraíso reconquistado, el cual no es otro que el cumplimiento de la profecía de las Escrituras. Estos textos asumen el rol de profecías para el individuo y la comunidad. Se tiene en cuenta todo obstáculo, bien sea circunstancial (la falta de comida, el invierno, las inclemencias climáticas durante el viaje, -recurso alegórico muy utilizado-, la transformación de la naturaleza salvaje "*wilderness*") o enemigo humano (brujas, herejes, nativos). En el caso de estos últimos, el puritano considera las nuevas tierras como suyas, considerando a los nativos como obstáculos para la americanización, y recurriendo a su conversión y confinamiento, o simplemente a su exterminación. Es más, en vista de que la conversión y el confinamiento no parecían los métodos más seguros, se prefería la exterminación:

The Puritans, despite their missionary pretenses, regarded the country as theirs, and its natives as an obstacle to their destiny as Americans. They could remove that obstacle either by conversion (followed by confinement), or else by extermination; and since the former course proved insecure, they had recourse to the latter. (Bercovitch, 1975: 141)

Todo se considera una prueba a superar para prevalecer sobre el Mal, y que forma parte del propósito del plan de Dios, hasta el punto de que para los colonos, tanto las circunstancias favorables como las negativas forman parte de ese plan divino y de la interrelación entre dos polos opuestos y esenciales, el Bien y el Mal:

The settlers struggle to make sense of a perplexing variety of circumstance and character; and all too often the acts of their enemies are just as bewildering as those of apparent saints. The Life shines with a sort of lonely, transcendent glow amid the shadows of contradictory motives, of intertwined good and evil. (Bercovitch, 1975: 45)

El espíritu nacional conlleva una identidad profética. Para comprender y experimentar la parte dedicada a Nueva Inglaterra en el plan divino, los primeros pobladores ven a Dios en todo. El concepto de redención se utiliza como medio de control social, haciendo sentir al ciudadano la obligación de enfrentarse a las dificultades y los conflictos inherentes a la vida, dando por hecho que son necesarios y sin rebelarse al

destino programado por designios divinos. Además, la redención se convierte en algo individual y colectivo, propio del destino de todo un pueblo, lo cual conlleva un cierto aislamiento y una lucha contra todo y contra todos. América se convierte en microcosmos de la redención que se llevará a cabo a nivel mundial y macrocosmos del trabajo redentor.

La clave de la permanencia y continuidad de estas ideas tiene que ver con el paso de las mismas a lo largo de diferentes generaciones en una lucha contra la naturaleza e incluso contra el mundo: “The American Puritan elaborated his rationale from one generation to the next with all the energy of one who must defend his selfhood not only in face of a harsh environment but against the opinion of the world.” (Bercovitch, 1975: 105)

**b) La recompensa: el pueblo elegido para ser redimido y redentor.**

La segunda idea clave de la mentalidad puritana está en el exclusivismo, que ha sido esencial en la ideología y cultura del pueblo norteamericano desde sus mismos orígenes hasta la actualidad. Ese sentimiento de unicidad, que incluye al líder y héroe individual así como al pueblo en general, impregna todas sus manifestaciones de cultura popular desde la literatura y la música hasta el cine.

En este aspecto, se vuelven a establecer paralelismos entre los pasajes bíblicos y el caso americano, estableciendo la base que relaciona el fervor religioso, con la exclusividad del pueblo americano, patriota y unido en los primeros tiempos contra la tiranía y la

opresión del Imperio británico y del papado, máximo representante de una religión jerarquizada y contraria a la libertad. Así, hasta llegar a los tiempos del presidente Dwight Eisenhower (1953-1961), con un patriotismo acérrimo tras la Segunda Guerra Mundial en el que toman protagonismo los símbolos religiosos contra el comunismo ateo soviético.

Se enfatiza la idea puritana de “novedad” en un “nuevo orden”, “nuevo mundo”. Es el sueño puritano de una “nueva Israel” y una “nueva tierra prometida” que se basa en parte en la convicción en un nuevo comienzo en contraposición al decadente viejo mundo. Esta convicción, junto con las esperanzas y expectativas de los inmigrantes, pervive en la idiosincrasia americana frente a otras corrientes modernas como el comunismo o el nazismo. Se trata de la increíble *santurronería* que caracteriza al pueblo americano:

The Puritan's dream of a new 'Israel' and new 'Promised Land' in the New World, the 'novus ordo seculorum' on the Great Seal of the United States reflect the perennial American conviction that in the New World a new beginning has been made, a new order of things established, vastly different and superior to the decadent institutions of the Old World. This conviction, emerging out of the earliest reality of American history, was continually nourished through the many decades of immigration into the present century by the residual hopes and expectations of the immigrants... And this conviction still remains pervasive in American life, hardly shaken by the new shape of the world and the challenge of the 'new orders' of the twentieth century, Nazism and Communism. It is the secret of what outsiders must

take to be the incredible self-righteousness of the American people.  
(Bercovitch, 1975: 282)

Se considera que, donde los hebreos fracasaron, es necesario tomar conciencia de los beneficios de la obediencia y del aviso, materializado en ejemplo moral, contra el peligro de quedarse cortos en lo que a compromiso se refiere. Es necesario reformar Iglesia y Estado según los dogmas establecidos, para que de ese modo Dios conceda la protección universal, el poder y los privilegios que en su día estaban destinados a ser patrimonio de los hebreos.

Por todo esto, incluso las leyes redactadas por líderes colonos sorprenden a los juristas ingleses en lo que se refiere a su severidad. La unión entre ley y moral es implacable, así como la asociación entre lo social y lo espiritual anteriormente mencionada, reforma social y salvación, espíritu y comportamiento, y el consiguiente control del pueblo:

Thus the ministers could teach social reform by preaching the ways of salvation. Thus also, the magistrates encouraged the spirit by enforcing proper behaviour. As their magistrates strove to a saintliness beyond that of European divines, so their ministers exceeded European magistrates in their social concern. (Bercovitch, 1975: 92)

Por poner un caso concreto, en la figura del líder-héroe colono ideal se unen las

ideas de redención y exclusividad, combinando la llamada interna a la redención con la misión de líder con vocación social, dechado de virtudes y con atributos divinos comparables a los de los santos. El héroe americano une virtudes universales y cualidades naturales haciendo de él un individuo merecedor de todas las características proféticas. Así, en el caso de John Winthrop, se destaca su sabiduría, moderación, justicia, paciencia, prudencia, humildad, entre otros rasgos de una persona que ya es considerada como un alma redimida en vida: "Self-effacing, magnanimous, decisions exquisitely tempered by wisdom and guided by code of moderation. [...] Justice, patience, humility, [...] attributes of the redeemed soul. [...] Saintry affliction upon each stage of his hero's career." (Bercovitch, 1975: 6-7)

En este otro caso, relacionado de nuevo con Winthrop, se hace referencia de modo manifiesto a diversas figuras bíblicas de la talla de Moisés en cuanto a aflicción, Job en relación a la perseverancia o Salomón respecto a la sabiduría, entre otros: "American Moses' wilderness afflictions, his Job-like perseverance, his Solomonic wisdom as magistrate, and climactically, his troubled moments before his Jacobean-Davidic departure." (Bercovitch, 1975: 32)

John Winthrop es considerado un héroe entre otros muchos en la historia de la redención, reencarnado en americano. Es, por tanto, una referencia para el futuro de Nueva Inglaterra y su superioridad moral, pero no sólo ocurre con John Winthrop este fenómeno de constante comparación con personajes bíblicos y de gran exaltación espiritual. También

encontramos otros ejemplos concretos como Lutero, nuevo Moisés de la Reforma, así como Bale y Foxe, que ya se refieren a Inglaterra como la nación elegida, y casos generales englobando a toda la población colonizadora, gente de Cristo portadora durante generaciones, de la gran misión de encauzar el destino de toda la humanidad:

Luther pronounced himself the New Moses of the Reformation, Bale and Foxe pronounced England the elect nation and the New England settlers discovered in their migration God's call to His redeemed, and world-redeeming, remnant. [...] The destiny of Christ's people in America was the destiny of mankind. [...] In this prophetic light, three generations of New England orthodoxy hailed the colonists as the heirs of the ages, warning the world that they were shortly to raise an earthquake which would shake all Christendom. (Bercovitch, 1975: 61-62)

De hecho, se recurre con carácter adoctrinador, a las vidas ejemplares reflejadas en biografías espirituales relacionadas con los apóstoles, los antiguos cristianos o los mártires para mezclar historia y alegoría y enfatizar valores deseables, como la llamada a la conversión, la resistencia a la tentación y la vuelta a la vida. El mejor modo de seguir la divina providencia está en la imitación de esos ejemplos a seguir: “If we will not ingratefully frustrate the intentions of divine Providence for our good, we must dispose ourselves to imitate those illustrious patterns of virtue and piety.” (Bercovitch, 1975: 24).

Llega un momento en que el biógrafo puritano considera que sus textos son actualizaciones de las Sagradas Escrituras. Se transforma la historia secular de individuos o comunidades, en biografías espirituales en estrecha conexión con las vidas de los santos.

La redención caracteriza al héroe y líder colono, quien debe ser un auténtico devoto caracterizado por una renovación interior propia. A su vez, también cumple un papel fundamental para hacer que el pueblo como colectivo pase por su propia reforma social, convirtiéndose en objeto de salvación y elección por parte de Dios como modelo para el mundo. De hecho se considera que así funciona la divina providencia. Es necesario sufrir para obtener la recompensa, puesto que Dios tiene la capacidad de destruir naciones o salvarlas: “This is the usual method of divine Providence... by the greatest miseries to prepare for the greatest mercies. God's judgements elevate or destroy other Nations whereas in our Nation they signify His concern with the community's salvation.” (Bercovitch, 1975: 55)

El asentamiento puritano en el nuevo mundo se configura como el reino de Dios sobre la Tierra, hecho realidad en una amplia zona desértica. Son el pueblo elegido, único. La nación sagrada, pequeña pero de héroes. El héroe y líder es una figura providencial y forma parte de la historia representando la misión colectiva. La colonia, al igual que el individuo, debe superar las exigentes pruebas propias para alcanzar el lugar merecido en los designios del gran plan, la misión colonial. Dios aflige antes de salvar, a través de las mayores dificultades, para redimirse y llegar a ser el modelo para la posteridad con un papel definitivo en la salvación de toda la humanidad.

Otro pilar fundamental del pensamiento puritano y que pervive en la mentalidad estadounidense es el concepto de individualismo en conexión con la responsabilidad personal, base de la psicología puritana en unión con un fuerte teocentrismo, y en contraposición con el error de las teorías antropocéntricas, que conllevan consecuencias funestas, como explica el teólogo puritano Richard Baxter (1615-1691). El hombre no debe considerarse el protagonista, o se apartará de Dios, lo contrario conlleva la regeneración. Debe dejar atrás posturas egocéntricas que podrían asociarse con el pecado y el mal:

Man's fall was his turning from God to himself and his regeneration consisteth in the turning of him from himself to God.... [Hence,] Self-denial and the love of God are all [one].... The very names of Self and Own, should sound in the watchful Christian's ears as very terrible, weakening words, that are next to the names of sin and Satan. (Marshall and Manuel, 1977: 186)

Desde el punto de vista literario, encontramos referencias a un curioso enfrentamiento entre el énfasis en el individualismo y el objetivo de una sociedad excelsa, enmarcada en una cultura que al mismo tiempo que valora la independencia, castigando lo diferente y soberbio. El héroe literario lo es, a pesar de prevalecer su criterio sobre la ley, como de hecho veremos en relación al héroe de la narrativa criminal:

Paradox of a literature devoted at once to the exaltation of the individual and

the search for a perfect community. A culture which places an immense premium on independence while denouncing all forms of eccentricity and elitism. The self-reliant American may declare his whim superior to the entire legal code, but he remains by definition the hero as guide and national benefactor. (Bercovitch, 1975: 176)

Por una parte, al puritano se le exige que se enfrente a sí mismo, admitiendo su impotencia, lo cual conlleva un momento de propio reconocimiento para reconstituirse, confiando en las fuentes de una voluntad interna, voluntad que se valora incluso sobre el intelecto. Por otra parte, el hombre es su propia Iglesia y la Biblia se considera la única autoridad, desde el momento que es accesible para todos.

Encontramos en el pensamiento puritano el concepto de futuro glorioso para toda una nación destinada a llevar la luz de la libertad y la religión a todo el planeta hasta el último día en que se ponga fin a las guerras, se libere al mundo de la tiranía del mal y se empape de luz divina. Es importante el concepto de la luz sobre la oscuridad, la mañana sobre la noche:

[...] the glorious future of the United States of America... commissioned to bear the light of liberty and religion through all the earth and to bring in the great millennial day, when wars should cease and the whole world, released from the thralldom of evil, should rejoice in the light of the Lord. The

millennium was ever the star of hope in the eyes of the New England clergy; their faces were set eastward, towards the dawn of that day, and the cheerfulness of those anticipations illuminated the hard tenets of their theology with a rosy glow. They were the children of the morning. (Bercovitch, 1975: 88)

La base de esta convicción es la consecuencia de las dos ideas básicas de redención y exclusividad anteriormente desarrolladas. La intención consiste en continuar con el legado espiritual a través de las diferentes generaciones, contando como punto de partida con el viaje de los colonos, hasta el día de la "Segunda Llegada" o *Second Coming*.

En 1702 Cotton Mather escribe su obra más importante, *Magnalia Christi Americana*, obra dividida en siete volúmenes, con relatos biográficos e históricos, y que se considera uno de los elementos culturales más importantes de la historia de Estados Unidos, así como uno de los documentos más poderosamente unificadores de la cultura norteamericana, en lo que a persistencia de la idea redentora se refiere.

Es un hecho que los americanos en los siglos XVIII y XIX están de acuerdo con la visión histórica arriba expresada, independientemente de diferencias políticas e incluso del hecho de conocer la Obra de Mather. Demócratas y republicanos al unísono insisten en la importancia de recordar a los padres puritanos, a pesar de sus diferencias, basadas en alcanzar la grandeza por esfuerzos individuales (los primeros), o como misión colectiva con

base en principios puritanos como el sacrificio y la moralidad (los segundos). La continuidad del mensaje adquiere un éxito así como un logro social extraordinario.

La idea de predestinación de toda una nación ya estaba presente en las ideas de precursores como Lutero (Alemania como origen del primer reino cristiano verdadero), o de Foxe y Milton (Inglaterra como guía del mundo en la destrucción del Anticristo). De cualquier modo, el esfuerzo de hombres como Cotton o Winthrop da sus frutos, desde la idea de santidad de la patria americana, hasta conceptos modernos del nacionalismo estadounidense que impregnan su literatura, como el “sueño americano”, pasando por el destino manifiesto, la nación redentora y el renacimiento universal encarnado en el ideal americano:

The idea of national election [...] assumed by the colonists about themselves. Luther believed that the Germans might help create the first truly Christian kingdom; Foxe and Milton hoped that England would lead the world in the destruction of Antichrist. The New England Puritans gave America the status of visible sainthood. The subsequent impact of their concept cannot be overestimated. Whatever the extent of its influence, it contributes significantly to the link between the New England and the American Way, to the usurpation of American identity by the U.S., and to the anthropomorphic nationalism that characterizes our literature: American dream, manifest destiny, redeemer nation, and, fundamentally, the American self as

representative of universal rebirth. (Bercovitch, 1975: 108)

Son diversos los teóricos que relacionan la esencia del patriotismo nacional americano y los orígenes culturales puritanos, asentados en la alianza entre Dios y la comunidad de los hombres de Nueva Inglaterra, así como en su cometido especial para el mundo, que es una idea que ya se había tornado en convicción desde mediados del siglo XVII:

The Puritan idea of a holy covenant between the human community and God had always been a prominent strain in American thought, serving as the basis and hope for establishing a righteous nation... From the mid-seventeenth century New Englanders had convinced themselves that they were a people with a special 'errand' to perform in the New World. (McKenna, 2007: 132)

Esta misión trascendental relaciona las fronteras físicas del país con los límites históricos de la humanidad (desde el Génesis hasta el Día del Juicio Final), puesto que es el propio soberano supremo del universo quien la dicta, destinando a América a convertirse en la luz del mundo:

The United States of America, on the north by the North Pole; on the south by the Antarctic Region; on the east by the first chapter of the book of Genesis and on the west by the Day of Judgement... The Supreme Ruler of

the Universe... has marked out the line this nation must follow and our duty must be done. America is destined to become the Light of the world.

(Eisenach, 2012: 4)

En la figura del héroe moderno se aprecian también las características del pensamiento puritano. Las ideas puritanas evolucionan con una sorprendente tenacidad y persistencia, desde el mito que da forma a los Estados Unidos como nación y a sus pobladores, sobre todo en lo que tiene que ver con las figuras heroicas, que asumen la función de unir facetas tan dispares como el aislamiento bucólico, pastoral y romántico, con el empuje de la industrialización capitalista: “Epic hero who represents in extremis both the claims of Romantic isolation and the thrust of industrial capitalism. The persistence of the myth is a testament to the visionary and symbolic power of the American Puritan imagination.” (Bercovitch, 1975: 185)

Se crea el mito del Oeste como mito de América, que definirá el modo de vida americano en varios frentes. En la cultura, particularmente en la literatura americana con los relatos del Oeste como especial paradigma, se establece la idea de redención y regeneración como evolución desde un pasado siempre oscuro, y la posibilidad de comenzar desde cero hasta alcanzar una vida feliz. Purificación moral y comunitaria, redención de los errores del pasado y búsqueda de esa regeneración occidental para los pueblos orientales:

The myth of the West is the myth of America in this very special sense: that men can leave their history behind and father a higher human possibility on a virgin continent. [...] West as God's country [...] The vision of God's country in the West runs deep in our culture. Its primary symbol is the morally purified community, redeemed from the mistakes of the past, and set in a hospitable, natural environment where men and women can lead forever a harmonious and happy life [...] It is not too hard to see in these stories a popular romantic version of the Turner thesis, which also hypothesized that the western experience stimulated a continual moral and political regeneration of the East. (Cawelti, 2004: 143, 144, 149)

Incluso desde el punto de vista social, el hombre de negocios hecho a sí mismo no es sólo la simple versión secular de un santo. En esta figura se consolida la unión de ideales individuales e históricos, todos ellos conectados con la idea más amplia del pueblo elegido para ser el reino de Dios.

Para finalizar, es interesante resaltar la tendencia a contemplar la explotación de este fenómeno, esta ideología procedente de la misión divina puritana en la naturaleza salvaje, desde el origen oscuro y egoísta de un hábil manejo. Se saca partido de una ideología unida a un mito colectivo. Todo ello en relación con teorías sociológicas e ideas conspirativas, que abogan por maniobras encaminadas a utilizar la fuerza de una potente

ideología enraizada en la idea puritana de misión divina cuya fuerza estriba en la ya mencionada supervivencia durante generaciones:

[...] the power of an ideology, deriving in unbroken continuity from the puritan notion of a divine errand into the wilderness to serve the selfish interests of skillful manipulators. The manipulators would have been powerless if the ideology, with its imaginative aura of myth, had not survived to some degree as a collective representation in the minds of a considerable fraction of the general public. (Bercovitch & Jehlen, 1987: 31).

Siguiendo la misma tónica, se relaciona el mito con las consecuencias ideológicas de la Norteamérica actual. Así, se lanza un interrogante sobre un posible paralelismo entre la ética de la competitividad y el individualismo de la frontera. ¿Hasta qué punto las relaciones internacionales estadounidenses, con su belicosidad y moralina tienen que ver con la historia fundacional del país? Se sitúa a la frontera como origen del capitalismo, lo cual ayuda a explicar su influencia en la historia general del país:

[...] Does the resurgent American ethic of "looking out for number one" in any way represent a carry-over of frontier individualism? Are we bellicose and moralistic in international relations partly because of habits of mind acquired during the conquest of North America? [...] If we look upon the frontier as a place where the spirit of capitalistic accumulation could flower

without restraint, we can perhaps begin to recapture its significance for American history in general. (Bercovitch & Jehlen, 1987: 32).

## **2- Estados Unidos y el crimen organizado.**

### **a) Estados Unidos a principios del siglo XX:**

Estados Unidos es un país joven, de corta historia pero intenso proceso de desarrollo que le lleva a convertirse en la primera potencia del planeta a principios del siglo XX. Si bien la Guerra Civil ralentiza el proceso, el mismo se dispara gracias a tres factores principales cuyo comienzo en el siglo XIX se incrementa en el XX: la industrialización, la inmigración y la urbanización. Todo ello conlleva la confianza y la atracción de inversiones extranjeras, además de contar con abundantes recursos naturales y una más que adecuada situación geográfica.

Comienza el siglo XX con una corriente reformista/progresista que ya era un esfuerzo popular desde finales del siglo XIX, a todos los niveles de la vida política y social del país, con una renovación de las instituciones sociales en la primera década del siglo XX y la intención de que la democracia persista, ampliando el poder del gobierno para controlar el poder económico privado. Todo esto coincide con el enorme cambio que implica la ciudad y la fábrica. Se trata de un bandazo tan intenso que lleva al “sueño americano” a casi una parodia, considerando también la fuerte depresión de la década de 1890 y la consecuente división de clases. De 1890 a 1910 la expansión industrial transforma la competitividad individualista a la del monopolio. Coincide así, la lucha contra la

corrupción, la pobreza, los monopolios, los abusos en el trabajo, con una nueva esperanza. Estados Unidos se deja llevar por la popularización del éxito, “Bitch Goddess” como la denomina el filósofo norteamericano William James, diosa adorada que se convierte en una enfermedad a nivel nacional: “The moral flabbiness born of the exclusive worship of the bitch-goddess SUCCESS. That - with the squalid cash interpretation put on the word 'success' - is our national disease.” (Pappas, 2011: 176).

Incluso los clérigos, fundamentalmente los protestantes, prescriben los caminos adecuados para alcanzar las promesas terrenas a través de una moralidad convencional y un modo de vida correcto. Este es el origen del concepto de “sueño americano”, materializado en el Premio Horatio Alger de la *Horatio Alger Association of Distinguished Americans*.

Este culto al éxito, esta lucha por conseguir riqueza y posición social, tan típicos de aquel periodo, dejaría su impronta en los estadounidenses. Incluso ese enseñarles que todos los hombres podían alcanzar el éxito sirvió también para conferir mayor valor a la creencia estadounidense en la igualdad social y, realmente, contribuyó a mantener la sociedad abierta a todos. Al exaltar el trabajo duro, el mito de Alger, consiguió que cualquier ocupación fuera honorable y socavó el persistente prejuicio aristocrático acerca del carácter degradante del trabajo honesto. Pero, por otro lado, ese culto al éxito reforzó el, en ocasiones, crudo materialismo que había constituido una parte

inherente al carácter estadounidense desde la época colonial (Degler, 1986: 32)

Es éste también el punto de partida del impulso empresarial y emprendedor, pero todo conlleva un lado negativo. El afán de eliminar la competencia y de formar monopolios trae consigo las leyes *Sherman* de 1890 y *Clayton* de 1914. Esto no quiere decir que la legislación se oponga al clima de oportunidades casi ilimitadas y al endiosamiento del éxito material como símbolo de virtud, de hecho, incluso se echa mano de los textos sagrados para defender las bondades de los negocios, con una más que curiosa asociación entre la Biblia y las perspectivas capitalistas: “So frequent was the use of the Bible to point the lessons of business and of business to point the lessons of the Bible that it was sometimes difficult to determine which was supposed to gain in the most from the association.” (Allen, 1964: 148).

La corriente progresista se debilita en la década de 1920 por tensiones internas entre los grupos progresistas sin poder llegar a un programa con base para una coalición. Las tensiones, la falta de un vehículo político, de un programa común y de liderazgo nacional son las causas internas. Influye a su vez la prosperidad económica que impulsa el materialismo y la satisfacción desde 1919 hasta 1929. Por lo tanto, el reformismo triunfa de 1901 a 1917 y volverá a triunfar de 1945 a 1956. De cualquier modo, controla al Congreso desde 1921 a 1927 y continúa con un cierto control en el periodo más débil de 1927 a 1930.

La década entre 1919 y 1929 es considerada la “*Mad decade*”, caracterizada por ser un periodo de prosperidad, la época del comienzo de la sociedad urbana y moderna de consumo, hasta el punto de que los productos no son sólo importantes por su función, sino también por su imagen y su simbolismo, en un impresionante desarrollo de la publicidad. Incluso se desdibujan los contornos que limitan las tradicionales clases sociales, consecuencia de los muchos cambios que conlleva esta corriente económica y cultural. El materialismo supone la nueva búsqueda de realización, de identidad, de status, de ideología. Es la paradoja de la búsqueda de distinción, individualismo y personalización a través de la compra de bienes producidos en masa. El consumismo se basa en las innovaciones en producción, gestión y distribución, lo que afecta a la economía americana de principios de siglo, sobre todo en los años veinte, con bienes para millones de americanos, en especial para la clase media urbana:

The new consumerism had its roots in the revolutionary innovations in production, management, and distribution that swept across the American economy in the decades around the turn of the century. The scale of consumerism increased most dramatically in the 1920s, when a flood of goods transformed the daily lives of millions of Americans, particularly within the urban middle class. (Ruth, 1996: 64).

También cambia el entretenimiento, dejando atrás las opciones más decorosas de finales del siglo XIX, para dejarse llevar por el sensual placer urbano. En la primera década del siglo XX florece la industria del cine. También en esa década y en la siguiente harán aparición la espontaneidad y la expresividad sexual de los cabarets en ciudades como Chicago y Nueva York.

Es esta la época de la enmienda 18 en la Constitución americana y la *Volstead Act*, o ley seca, con gran proliferación del crimen y la producción de alcohol ilegal, como se verá más en detalle. La década de los años veinte, o más precisamente los ocho años entre la depresión posguerra de 1920-1921 y la depresión de 1929 fueron muy prósperos. La economía se incrementa en más de un 50 %. Esta época es también representativa en cuanto a los derechos de las mujeres; al avance en arte moderno (jazz); la construcción de infraestructuras como puentes, autopistas, estaciones de servicios, restaurantes, etc.

De cualquier modo, es también una época de inquietudes y descontento, que a menudo no tienen que ver con la economía. Es una época de búsqueda de cambio, insatisfacción, cansancio y descontento espiritual y psicológico, con un gran escepticismo previo a la crisis de 1929. Se señalan cinco razones tras dicha crisis: 1- Economía sin diversificar y demasiado dependiente de la construcción y la automoción; 2- Exceso de excedentes en agricultura, industria y manufacturas; 3- Fracaso del sistema crediticio bancario para enfrentarse a la recesión; 4- Problemas en el comercio internacional con poca

exportación a Europa y 5- Desestabilización de la economía europea por la deuda internacional generada a raíz de la Primera Guerra Mundial e imposibilidad para los aliados de devolver el dinero a Estados Unidos. Hay grandes desigualdades internas en lo económico. Todo esto conlleva el colapso en octubre de 1929 del *stock market*. En dos años sube a 14 millones el número de de parados.

El capitalismo libera los tres factores productivos: tierra, trabajo y capital, formando una economía individualista tan propia del capitalismo, que no necesita oponerse al socialismo, debido a la falta de conciencia de clase y a la gran movilidad social. Estados Unidos es sinónimo de éxito, expansión, oportunidades para todos, mejores sueldos, libertad y democracia. Encontramos lazos entre el moderno sueño americano y las ideas puritanas de exclusividad del pueblo y la historia americana por encima de las doctrinas del mismo Marx:

¿No han querido siempre todos los estadounidenses que su país fuese un modelo para el mundo? ¿No ha sido esta “la definitiva, la mejor esperanza de la tierra”? ¿No estaba Dios de parte de Estados Unidos, de la misma manera que la historia, según Marx, lo estaba del socialismo y del proletariado? (Degler, 1986: 47).

Sobre el siguiente factor, la inmigración, resalta George Santayana, importante figura de la filosofía clásica estadounidense, el espíritu de esta nueva población, marcado por el carácter valiente, osado, atrevido y sin ataduras que busca una nueva vida en un continente lejano:

El descubrimiento del Nuevo Mundo ejerció una cierta selección entre los habitantes de Europa. Los agraciados por la fortuna, los profundamente arraigados y los perezosos se quedaron en sus patrias de origen; los instintos más indómitos o el descontento de otros les tentaron a ir más allá del horizonte. El estadounidense es, por tanto, el más aventurero, o el descendiente del más aventurero, de los europeos. (Degler, 1986: 49).

Europa es fuente de mano de obra masiva a principios del siglo XX, trabajadores formados para las minas, la agricultura, siderurgia, construcción y refinerías de petróleo estadounidenses. Imagen de igualdad, sin clases, esperanza de los oprimidos y búsqueda de oportunidades. Impulso de la economía e incluso de las ideas puritanas, según el famoso historiador hijo de inmigrantes escandinavos Marcus Hansen y sus ideas sobre la potenciación de la creencia y lealtad dependientes de la religión, reforzándose la ideología puritana tradicional y conservadora por deseo de integración del inmigrante:

El proceso de puritanización lo puede seguir cualquiera que estudie los documentos de una congregación o las actas de un sínodo. La disciplina se fue haciendo cada vez más estricta. Uno tras otro, quedaron prohibidos los placeres sociales que se habían traído desde el Viejo Mundo. La templanza y la observancia del sábado se vieron pronto reforzadas. La sencillez en el vestir y en la manera de vivir se convirtieron en las virtudes principales. (Degler, 1986: 73).

Respecto a la urbanización, en 1920 ya la mitad de la población es urbana, en 1950 es el 60% y en 1980 casi el 75%. La tasa de urbanización sufre recesiones en épocas de depresión como es 1930-1940. La urbanización tiene como base el incremento de la producción agrícola, que proporciona excedente de población rural. Se le une la fábrica mecanizada y la facilidad del transporte del ferrocarril. Así, la evolución del país va unida a la interrelación entre ciudad y campo “the persistent interplay of town and country in the evolution of American civilization” (Schlesinger, 1940, 43). Este fenómeno, unido a la industrialización es tan rápido que cuesta adaptarse a la nueva realidad y dejar de lado la naturaleza rural del país, idealizada en una visión pastoral unida al bienestar y la felicidad, como dice Lewis E. Atherton cuando une industrialización con urbanización, siendo dicha urbanización tan rápida que sorprende a un país de instituciones y actitudes rurales:

The rapid growth of cities was one of the most prominent features of the new

American society that resulted from the impact of industrialism. [...] Indeed, so dramatic and urgent was the urban revolution of the late nineteenth century that one tends to lose sight of the fact that America remained rural in many respects, not merely in terms of population but also in terms of institutions and attitudes. [...] For several generations Americans had at least pretended to believe [...] that pastoral pursuits contributed to virtue, the good life, and happiness. (Eisenstadt, 1964, 137-139).

Dicha interrelación no implica que la ciudad pierda su aura de misterio en el ambiente rural e incluso de peligro, pero cautiva con su luz, sonido, variedad y ese mismo misterio. Las ciudades en un principio son fuente de problemas por el pavimento, la sanidad, basuras, etc. Con el siglo XX llega el asfalto, la mejora en los sistemas de transporte (incorporación del tranvía), pero también los peligros varios asociados a la delincuencia o los accidentes y el modo en que perjudica a la salud. La ciudad es compleja en cuanto a costumbres, ocupaciones, es impersonal, fomenta la irresponsabilidad y la competitividad, con una constante búsqueda de prestigio. Se favorece la movilidad y la rapidez en los cambios, que implica mayor rapidez mental y vigilancia, y por tanto más estrés. Ansiedad, inseguridad y soledad. Se deja de lado la religión, la familia y la moral tradicional en pro de la libertad. El fenómeno de la urbanización es tan poderoso que influye en el campo. La industrialización, de la mano de la urbanización, consigue que el agricultor de principios del siglo XX pase a ser un hombre de negocios.

La desconfianza del estadounidense hacia la ciudad no es algo nuevo, ya se remonta a los tiempos de la independencia y se manifiesta en especial a finales del siglo XIX. El paso de una sociedad rural a una sociedad urbana preocupa a millones de estadounidenses, sobre todo a la clase media nacida en el país, que une su miedo al cambio económico con el cada vez más fácil acceso al poder político y cultural, en especial a principios del siglo XX, con lo que las clases medias intentan imponer su visión del orden frente a la locura de un nuevo contexto caracterizado por la ciudad y la industria. De cualquier modo, la ciudad, como centro de ideas y núcleo de difusión de las mismas, influye de modo decisivo en la literatura:

The native-born middle class, reared to be suspicious of the city, drawn to it because of economic change, and enjoying relatively easy access to political and cultural power, was the group most vocally preoccupied with the transition. Especially in the first two decades of the new century, middle-class men and women combined professional organization with political and social activism to impose their vision of order on the apparent chaos of the new urban, industrial society. (Ruth, 1996: 6).

[...] es evidente que la ciudad, cualquiera que sea el lugar en que se encuentre, es el centro del arte, del teatro, de los periódicos, de las

editoriales; más aún, es el centro de todos los esfuerzos relacionados con el mundo de la palabra impresa y escrita, es decir, con la transmisión de las ideas. (Degler, 1986: 105)

La urbanización supone una renovación de la esencia americana. Los años veinte son la frontera entre el fin de la tradición y el comienzo de la moderna clase media urbana con un estilo de vida nuevo y con menos inhibiciones. De cualquier modo, los nostálgicos y conservadores americanos de provincia siguen apoyando sus valores y costumbres, con miedo a las amenazas de la modernidad hacia su estilo de vida. Incluso la característica prohibición de alcohol de la época adquirió tintes de resistencia hacia el avance de la sociedad, primero por parte de los progresistas aunque luego perdieran el interés, después por parte de los protestantes, que consideran la bebida y el pecado como un ataque a las corrientes que dictan la corrección del comportamiento:

The older culture expressed the outlook of generally less affluent, less urban, more provincial Americans - men and women who continued to revere traditional values and customs and who feared and resented the modernist threats to their way of life. [...] The middle-class progressives who had originally supported prohibition may have lost interest; but an enormous constituency of provincial, largely rural, overwhelmingly Protestant Americans continued vehemently to defend it. To them, drinking and the

general sinfulness with which they associated it were an assault on their conservative code of morality. Prohibition had always carried implications far beyond the issue of drinking itself. It represented the effort of an older America to maintain its dominance in a society that was moving forward in spite of it. (Brinkley, 1993: 643).

Las ideas puritanas de la Iglesia de Plymouth persisten en este nuevo contexto exponiendo una doble naturaleza urbana, citando los ejemplos de la Nueva Jerusalén y Babilonia: “Every city has been a Babylon, and every city has been a New Jerusalem; and it has always been a question whether the Babylon would extirpate the New Jerusalem or the New Jerusalem would extirpate the Babylon”. (Abbot, 1893: 851).

El protestantismo estadounidense se ve forzado a tomar otras perspectivas desde aquel puritanismo clásico y medio que proclamaba el alcance de la gracia por la salvación individual y debe renovarse, dejando de lado, por tanto, el antiguo individualismo de la frontera para enfrentarse a una nueva época de industrialización y urbanización, con conflictos entre monopolios y clases obreras y un nuevo evangelio social a favor de la lucha por los pobres, suplantando así al socialismo, incluso hasta el día de hoy. Encontramos así, obras como *Social Aspects of Christianity, and other essays* (1888) de Richard T. Ely, cuyo capítulo V trata de la alienación de la clase trabajadora y la Iglesia. Las iglesias se centran en prácticas sociales y las ideas evolucionan, luchando por mejores salarios, por evitar que

los niños trabajen y que los trabajadores adultos estén más protegidos en el contexto industrial, así como por la igualdad entre ricos y pobres. Entre 1950 y 1960 se lucha contra la segregación racial y la guerra de Vietnam. Tras 1960 se produce lo que ciertos autores, como Robert William Fogel denominan el “Cuarto Gran Despertar”. Según Carl Degler, para George Gallup, 1976 es el “año de los evangélicos”, estadounidenses, sobre todo protestantes que creían “haber nacido de nuevo”, que creían haber sufrido una experiencia emocional que les convencía de haberse salvado para toda la eternidad. Conservadores, fundamentalistas en religión, que apoyan a políticos como Ronald Reagan:

Aunque muchos estadounidenses, como por ejemplo George Gallup, se quedaron sorprendidos ante esta eclosión de una religión tradicional y revivalista, los evangélicos no constituían de manera alguna un fenómeno nuevo en la vida estadounidense. Más aún, al poner el énfasis en la conversión personal, el revivalismo gozaba en Estados Unidos de una larga historia que se remontaba al menos hasta los puritanos. [...] En su estado actual [...] el evangelismo estadounidense demuestra la sorprendente vitalidad y la profunda significación humana de aquella revolución religiosa que los puritanos pusieron en marcha y que llevaron por todo el mundo (Degler, 1986: 145-146).

Previamente se ha hablado del reformismo/progresismo, movimiento espiritual

unido a una nueva sensibilidad social, revitalización que conlleva una reafirmación de los tradicionales ideales estadounidenses. Se intenta remodelar la sociedad dentro de las dimensiones de un ideal tradicional de decencia, moralidad y humanitarismo. Son propios de esta época los sentimientos de culpabilidad por no haber alcanzado la redención de la tierra prometida que supone el país ya desde la época de los puritanos. Es clave la importancia de una ayuda efectiva al obrero, más allá de los oficios religiosos, para solucionar sus problemas más básicos: "Without such mitigation by business of his [the workingman's] circumstances, no other kind of assistance is of the slightest use to a man - one who is hungry and cold can think of nothing else- no gospel touches him". (Couvares, 1967: 132).

A diferencia del socialismo, se persigue una igualdad de clases, pero con propiedad privada e individualismo. Se adapta la tradición a la nueva situación industrial y urbana, por lo que, en el fondo, es un movimiento conservador.

En 1930 tiene lugar la Gran Depresión (1929-1933) comparada con la Guerra Civil en sus efectos desoladores, desencadenada por motivos políticos y morales, termina con el debate sobre la Unión y la esclavitud y se erradica la creencia en los límites al poder del gobierno federal, instaurando la necesidad de un Estado garante. Es el fin del *laissez-faire*. El gobierno empieza a ocuparse de los problemas de la nación en cuanto a agricultura, seguridad social, subsidios para la protección ancianos y desempleados. Desde entonces se

pone en marcha una política de prevención de Depresiones. Es el *New Deal* de Franklin D. Roosevelt, con su símbolo, la creación de la Junta del Valle del Tennessee (*TVA*). El gobierno central se hace más fuerte. Entra en vigor la Seguridad Social, para ayuda de jubilados, viudas y huérfanos, parados y minusválidos apostando por el bienestar general o *general welfare*.

De cualquier modo, el pueblo americano intenta continuar en la década de los 30 con el nivel de vida propio de años anteriores, gracias a la bajada de precios y la concesión de créditos. La sociedad de consumo conlleva una mentalidad cuya inercia no se detiene con facilidad, y los estadounidenses ya consideran necesarios ciertos bienes y servicios que no hace tanto eran lujos:

To a remarkable extent the consumption patterns established in the prosperous 1920s persisted in the next decade. Aided by lower prices and credit purchasing, families struggled, often successfully, to maintain the standard of living they had enjoyed in the 1920s. Even as Americans scrambled to live on smaller, less reliable incomes, many of them continued to regard as necessities goods and services that ten or twenty years earlier had been luxuries. Automobiles, telephones, and commercial entertainment had become essential products. (Ruth, 1996: 64).

**Política exterior:**

Desde el principio de su historia, Estados Unidos ha sido un país tendente al aislamiento, recomendado por los padres fundadores en su búsqueda de la independencia de Inglaterra. De hecho, es la guerra anglo-estadounidense de 1812, la que marca su carácter marcadamente aislacionista. Su convicción les lleva a creer ser diferentes de los europeos, incluso mejores, más ilustrados y moralmente superiores.

De cualquier modo, en la segunda mitad del siglo XIX comienza lo que se incrementará a principios del siglo XX, una importante transformación de la agricultura a la industria, con lo que deja de ser también un actor menor en los asuntos mundiales para convertirse en una de las principales potencias del planeta. Durante la mayor parte de su historia, hasta finales del siglo XIX, era factible y deseable permanecer al margen de los asuntos de fuera de sus fronteras. De cualquier modo, el siglo XX trae consigo un rápido crecimiento del potencial económico estadounidense y, como consecuencia, de su poderío militar y político, con lo que Estados Unidos no puede sustraerse de la diplomacia mundial.

La depresión de finales del siglo XIX enseña a los dirigentes del país que es necesario ampliar mercados, debido a los excedentes en agricultura e industria. Se producen así las primeras escaramuzas a nivel internacional. El enfrentamiento con España por la

libertad de Cuba conlleva la independencia de Cuba, pero también la apertura al comercio asiático a través de la apropiación de áreas del Pacífico como son Filipinas, Hawai, Wake y Guam. El intento de política de Puertas Abiertas con China choca con Japón, lo cual desembocará en un futuro en el ataque a Pearl Harbor y sus conocidas consecuencias. Se trata de un imperialismo comercial, no colonial. De hecho, los americanos se sienten como unos incomprendidos por llevar a cabo esta política de expansión tan hermosa que otros países deberían de adoptar: "It is small wonder that Americans down to the present commonly find it hard to understand why the nations of the world do not automatically adopt the fine way of life which their country so completely and beautifully exemplifies". (Eisenstadt, 1964: 192).

La política exterior estadounidense es también moralista en cuanto a sus ideales y objetivos, basándose en el sentimiento por el que deberían de ser el espejo en que se reflejen las demás naciones y recurriendo a la inexistente lucha de clases, en el país del "sueño americano":

Los estadounidenses se enorgullecen de formar el modelo de sociedad republicana que debería ser emulado por el resto del mundo. Otras sociedades estuvieron esclavizadas por las clases privilegiadas, pero Estados Unidos fue la tierra de las oportunidades, en la que la prueba de un hombre se demostraba por el valor individual más que por el nacimiento. Este

concepto, fundamental durante la Revolución, continuó desarrollándose y facilitó la observación de cualquier asunto que surgiese con las naciones extranjeras como un problema moral. (Degler, 1986: 276).

En la misma tónica y recordándonos claramente el pasado puritano del país, el presidente Woodrow Wilson, durante el transcurso de una ceremonia de graduación en Annapolis compara su país con otros, pero destacando el espíritu de servicio de Estados Unidos como algo exclusivo en relación con los demás. Otros países han sido ricos y poderosos, pero Estados Unidos no es un país egoísta, sino que debe ayudar a la humanidad, lo que lo hace tan diferente:

There have been other nations as rich as we; there have been other nations as powerful; there have been other nations as spirited; but I hope we shall never forget that we created this nation, not to serve ourselves, but to serve mankind... No other nation was ever born into the world with the purpose of serving the rest of the world just as much as it served itself. (Bowles, 1969: 133).

Al igual que sucede en la época de los puritanos y de la Revolución, Estados Unidos sería como una ciudad sobre una colina: un ejemplo y un modelo para todos, lo que en el

fondo lleva a pensar que siempre han sido imperialistas con una clara tendencia a crecer y expandirse, en primer lugar dentro de su propio continente y a través de constantes enfrentamientos con los nativos americanos y con el vecino México. La guerra se justifica para los religiosos, considerándola una cruzada humanitaria, que puede contribuir a la salvación de almas: "the war might also pay dividends in the salvation of human souls". (Pratt, 1964: 62). Es más, si la victoria es rápida y fácil, señal segura de aprobación divina y orden para continuar con el buen trabajo, por ejemplo, en las islas liberadas de la tiranía española.

En la siguiente cita vemos cómo se podría resumir la tendencia de expansión desde el primer sueño, la primera esperanza de los puritanos que soñaban con una nueva "Ciudad de Dios", pasando por la Guerra de Independencia en la que se soñaba con ser una nueva república, segura y libre, hasta adaptar el papel especial de Estados Unidos en el mundo, ser la luz que lo iluminará, con la cabeza bien alta y el sempiterno recurso de la libertad, al que se asocian otros valores como la prosperidad y la democracia.

The men and women who came to live in America had a special dream, a special hope. The Pilgrims and the Puritans dreamed of a new "City of God". Sin was to have no place in their America. During the War for Independence, men dreamed of a new republic, a safe place for liberty. America would be a home for all people who wanted freedom. [...] The idea spread that America had a special role to play in the world.

Americans were proud of their freedom, their prosperity and their democratic government. They thought that a country such as theirs should spread over the whole continent and become a great force in the world. (Crothers, 1964: 81)

Lo que para el resto del mundo es una actitud imperialista, para los estadounidenses, es la intención divina, o el “destino manifiesto”. Este concepto aparece por primera vez en un artículo del periodista John L. O’Sullivan, publicado en la *Democratic Review* de Nueva York, en el número de julio-agosto de 1845, en referencia a la dispersión por todo el continente en búsqueda de una libertad y autonomía dictaminada por la Providencia. En la página web <[http://es.wikipedia.org/wiki/Doctrina\\_del\\_destino\\_manifiesto](http://es.wikipedia.org/wiki/Doctrina_del_destino_manifiesto)> se encuentra la siguiente ilustración con la explicación correspondiente:



Esta pintura (alrededor de 1872) pintada por John Gast, llamada *El Progreso Estadounidense*, es una representación alegórica del Destino Manifiesto. En la escena, una mujer angelical (a veces identificada como Columbia, una

personificación del siglo XIX de los Estados Unidos de América) lleva la luz de la civilización hacia el oeste junto a los colonizadores, tendiendo líneas telegráficas y líneas de ferrocarril mientras viaja. Los amerindios y animales salvajes huyen en la oscuridad del incivilizado Oeste.

Son proclives a pensar, como ya se ha dicho, que llevan a cabo la voluntad de la Providencia. El uso de la idea que subyace al concepto de “Destino Manifiesto” se asocia con otros como la libertad, la justicia, la igualdad, etc. Ya en 1896 dice un orador en una convención de veteranos: “El lugar de esta nación está situado en la parte más alta de la columna de la civilización. No es que queramos situar a otras naciones por debajo [...]. Nuestra idea ha sido siempre y lo sigue siendo ahora la de señalar a otras naciones el camino a seguir para elevarse”. (Degler, 1986: 282).

Cinco años más tarde, en 1901, el Reverendo William Lawrence de Massachusetts, ataca a los que cuestionan la prosperidad material. Establece así dos principios: 1- De acuerdo con la misión divina, se debe conquistar la naturaleza, aprovechando sus fuentes y poniéndolas a disposición del hombre: "open up her resources, and harness them to his service" y 2- A largo plazo, la riqueza beneficia al hombre bueno, ya que Dios está siempre del lado de los ricos: "in the long run, it is only to the man of morality that wealth comes" [...] "Godliness [in God's Universe] is in league with riches". (Mead, 2007: 148)

Ya en la segunda mitad del siglo XIX se produce una identificación virtual de Protestantismo con "Americanismo" o el modo de vida americano (*American way of life*). Los resultados de esta identificación persisten hoy en día. Como ya se ha dicho, la esencia protestante está detrás de la ideología exclusivista estadounidense que nunca muere. El gran sueño del destino americano, bajo los designios divinos, con el instrumento de la democracia: "Meanwhile, the whole grand dream of American destiny, under God, instrumented through the democratic way, while its tangled roots drew nourishment from many different soils in past centuries, was nevertheless profoundly Protestant Christian in origins and conception." (O'Dea, 1973: 181).

Incluso al final de la Guerra Civil se habla de la espada de la victoria blandida por el brazo de la Providencia: "the sword of victory had been wielded by the arm of Providence". (Mead, 2007: 143) siendo numerosos los ejemplos en los que se atribuye el poder de Estados Unidos al destino y a la intervención divina, lo cual les sorprende incluso a ellos mismos por su significado y las posibilidades nuevas que ofrece al futuro de la nación:

The United States fresh from its first venture in imperialistic war, was already beginning to be impressed by the meaning and possibilities of the physical power which destiny had place in its hands and the idea had been hatched that the power as well as the wealth was given by divine appointment to be used. (Eisenstadt, 1964: 193).

Está clara la ideología de expansionismo nacionalista en la historia americana. No sólo se justifica a través de las ideas puritanas, también se racionaliza el cambio para justificar el empuje de las fronteras hacia el Pacífico y fuera del continente. Por una parte está la ley natural; extender la libertad en un proceso de crecimiento natural. Asumir la obligación moral para ayudar a civilizar a los salvajes, destino inevitable como nación. Por otra parte, se echa mano de la filosofía y la ciencia, como es el caso de las teorías de la evolución de Charles Darwin y la supervivencia del más apto en la lucha por la existencia. Todo se justifica en nombre del progreso, malas noticias para el débil, para el que no está preparado, pero buenas para una nación superior como es Estados Unidos: "Thus ruthless international competition was justified in the name of "progress". This was uncomfortable doctrine for the weak and "unfit", but gratifying to a nation like the United States, which felt no doubt of its superior virtues and capabilities." (Pratt, 1964: 23).

Para rizar el rizo está la unión de dos doctrinas contrapuestas, la Providencia y la evolución, en nombre del tan pregonado progreso. John Fiske llega a afirmar en 1928 que la evolución está detrás de la Providencia, del modo de hacer las cosas de Dios. Se establece una unión entre progreso humano y evolución, fe religiosa, universo creador y los designios de Dios: "Evolution is God's way of doing things [...] the fact of human progress is seen to be part of the inevitable evolutionary process; and religious faith seeks in the cosmos which produced us and which carries us along the evidence of the activities of

God". (Mead, 2007: 145).

Del mismo modo, John Fiske defiende en su ensayo "Manifest Destiny" en 1885, la superioridad anglosajona en cuanto a instituciones y raza, y predice la inmersión en la cultura inglesa (lengua, religión, política y tradición) de todo el planeta y sus habitantes: "Every land on the earth's surface that is not already the seat of an old civilization shall become English in its language, in its religion, in its political habits and traditions, and to a predominant extent in the blood of its people". (Goldsmith & McAlister, 2004: 90).

En el mismo año defiende el Reverendo Josiah Strong que son los ingleses y los americanos quienes deben evangelizar el mundo, pues los anglosajones han sido comisionados por Dios para vigilar a sus hermanos: "it is chiefly to the English and American peoples that we must look for the evangelization of the world" "the Anglo-Saxon ... is divinely commissioned to be, in a peculiar sense, his brother's keeper". (Mathisen, 2006: 506).

C. Vann Woodward va más allá al equiparar la ideología de la superioridad anglosajona promulgada por diversos ideólogos para justificar y racionalizar el imperialismo americano, con la esgrimida por las teorías racistas de la supremacía blanca en el sur del país:

The doctrines of Anglo-Saxon superiority by which Professor John W. Burgess of Columbia University, Captain Alfred T. Mahan of the United States Navy, and Senator Albert Beveridge of Indiana justified and rationalized American imperialism in the Philippines, Hawaii, and Cuba differed in no essentials from the race theories by which Senator Benjamin R. Tillman of South Carolina and Senator James K. Vardaman of Mississippi justified white supremacy in the South. (Vann, 2002: 72).

En la misma línea que los anteriores se pronuncia el Senador Albert J. Beveridge, de Indiana, sobre anexionar las Filipinas, el 9 de enero de 1900. No se debe renunciar a la misión encomendada por Dios a una raza superior para civilizar al mundo, para organizar y mandar sobre el caos reinante y gobernar a los salvajes y seniles. Son la nación elegida para regenerar al mundo y por eso Dios les tiene reservadas todas las recompensas posibles (beneficios, gloria, felicidad). A ellos se les confía el progreso del mundo, la salvaguarda de la paz mundial. Su fe se verá recompensada con el gobierno universal:

We will not renounce our part in the mission of the race, trustee, under God, of the civilization of the world ... He has made us the master organizers of the world to establish system where chaos reigns... He has made us adept in government that we may administer government among savage and senile

peoples... And of all our race, He has marked the American people as His chosen Nation to finally lead in the regeneration of the world. This is the divine mission of America, and it holds for us all the profit, all the glory, all the happiness possible to man. We are trustees of the world's progress, guardians of its righteous peace. The judgment of the Master is upon us: "Ye have been faithful over a few things; I will make you ruler over many things". (Mead, 2007, 153).

Ese mismo año reconoce Chauncey M. Depew que los americanos producen más riqueza de la que pueden consumir: "The American people produce annually two billions more wealth than they consume". Son las primeras palabras del discurso de este orador republicano, para la convención de su partido, que pueden encontrarse en la obra *The Iron Heel* de Jack London. El discurso justifica que el poder industrial prosiga con su avance aunque Estados Unidos no consuma toda su producción, señalando como idea clave el hecho de que todo un planeta se configure como un gran mercado a sus pies prácticamente por derecho propio:

El pueblo estadounidense produce ahora el equivalente a dos mil millones de dólares más de lo que puede consumir, y nos hemos enfrentado a esa emergencia, y con la divina providencia, con la dirección gubernamental de William McKinley, y por el valor de Roosevelt y de sus agregados, tenemos

nuestro mercado en Cuba [...], en Puerto Rico [...], en Hawai [...], en las Filipinas, y nos encontramos en presencia de ochocientos millones de personas, con el Pacífico convertido en un lago de Estados Unidos, y con los productores estadounidenses fabricando artículos mejores y más baratos que cualquier otro país del mundo [...]. Dejemos que siga aumentando la producción [...], dejemos que las fábricas hagan cuanto puedan, que la mano de obra siga empleada con los salarios más elevados, puesto que el mundo es nuestro, y lo hemos conquistado con los principios republicanos. (Degler, 1986: 288).

A partir de la primera Guerra Mundial, en la que participa desde 1917, Estados Unidos muestra su actitud para con los conflictos internacionales, neutral en principio y activa más tarde. En la Gran Guerra, aprovecha la situación y comercia con Gran Bretaña y Alemania, pero el enfrentamiento entre ambos países afecta a sus intereses cuando los submarinos alemanes comienzan a atacar a los barcos americanos. Es entonces cuando la guerra no es considerada una amenaza para la seguridad estadounidense sino una guerra contra todas las naciones, un desafío para toda la humanidad. Estados Unidos siempre negará actuar por interés o para evitar amenaza a su seguridad en el futuro. La tan utilizada estrategia de lucha por la libertad a nivel internacional se convierte en el lema político de todo un país a través de las décadas y aplicable para todo tipo de confrontaciones.

La perspectiva del presidente Woodrow Wilson sobre esta guerra es una especie de cruzada, en la que su país busca la libertad, la justicia y la autonomía de todas las naciones del mundo, incluyendo a los malos del momento, los alemanes, a los que toca redimir: "This is the People's War, a war for freedom and justice and self-government amongst all the nations of the world, a war to make the world safe for the peoples who live upon it... the German peoples themselves included". (Hofstadter, 1976: 502).

Wilson busca una asociación universal de naciones bajo los principios de libertad, justicia y paz, con capacidad para elegir la forma de gobierno y con el respeto mutuo entre países y paz basada en los derechos humanos y de las naciones, centrándose en el tratado de paz con Alemania:

Amigos, no fuimos a Francia a luchar para conseguir algo especial para Estados Unidos. No enviamos hombres a 5000 km de distancia para defender nuestro territorio. No recogimos el guante que Alemania nos había arrojado porque EE.UU. hubiese sido ofendido especialmente. Enviamos allá a aquellos hombres porque los pueblos libres de todos los lugares se encontraban en peligro y nosotros hemos sido siempre, y lo seguiremos siendo, los campeones del derecho y la libertad. (Degler, 1986, 298).

Finalizada la guerra, Estados Unidos aumenta sus actividades económicas en Europa, convirtiéndose en prestamista de este continente. Pasa por una década aislacionista en los años 20, de hecho, el Senado rechaza en 1919 la entrada en la Liga de las Naciones que quería el presidente Wilson, quien ya prevé que su país no puede aislarse del resto del mundo, por el contrario, debe implicarse en los asuntos internacionales.

Si bien existe una cierta reticencia hacia los extranjeros, con una revitalización de ciertos movimientos como es el Ku Klux Klan y la aprobación por parte del Congreso de una ley que restringe la inmigración, Estados Unidos es uno de los signatarios del pacto Kellogg-Briand de 1928 en el que se compromete, junto con los otros 14 países firmantes, a no recurrir a la guerra para resolver conflictos internacionales.

#### **b) El fenómeno de la delincuencia organizada:**

La delincuencia organizada en Estados Unidos se remonta a mucho antes del fenómeno de los gangsters de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Ya a mediados del siglo XIX se habla de la banda de asaltantes *James-Younger* del Viejo Oeste, liderada por el forajido Jesse James y cuyo fin tuvo lugar con la muerte del mismo en 1882.

A comienzos de los años 20 tiene lugar una escalada en la actividad criminal en

Estados Unidos, lo cual se asocia con una confusión generalizada que tiene que ver con la búsqueda de un espíritu nacional o con el enfrentamiento con dilemas de tipo cultural, como la estructura de una sociedad cada vez más heterogénea o el lugar del individuo en la misma.

El gangster es un delincuente profesional que forma parte de una organización criminal. En general se utiliza este término para definir a miembros de organizaciones mafiosas asentadas en Estados Unidos, siendo la más representativa los *Outfit* de Chicago, con su miembro estrella, Al Capone. La delincuencia criminal se diversifica en bandas irlandesas, polacas, judías e italianas. La mafia se funda sobre la base del terror y la venganza y su estructura tiene como esencia una jerarquía casi religiosa, con fuerte arraigo y más de nueve siglos de existencia, de esencia siciliana. Los pilares del desarrollo del siglo XX en Estados Unidos influyen decisivamente en la delincuencia organizada, por ejemplo, la inmigración. Antes de que la mafia americana de finales del siglo XIX surja de las raíces italianas de Sicilia ya existen bandas como los irlandeses *Dead Rabbits* en el Nueva York de ese mismo siglo. De cualquier modo, la Primera Guerra Mundial marca un punto de partida en la historia del crimen estadounidense, como se verá más adelante: “Shortly after the First World War many Americans came to believe that rampant crime was a defining element of their society.” (Ruth, 1996: 1).

En el sur de Italia se da diferentes nombres al crimen organizado: “camorra” en

Nápoles (de donde son originarios los Capone), “mafia” en Sicilia, como ya se ha visto. Los mafiosos se hacen llamar “la Organización”, pero en Estados Unidos adquieren distintos nombres: la “Organización” en Chicago, el “Sindicato” en Nueva York y en general la “mafia” o “Cosa Nostra”. De cualquier modo, los grupos de crimen organizado cuentan entre sus filas a gente de diversas nacionalidades, como se ha mencionado, en un reflejo de la sociedad americana: italianos (denominados peyorativamente *wops*), irlandeses, polacos, etc.

Chicago se consolida como centro geográfico del crimen organizado, en parte gracias al mencionado Al Capone. El problema de la criminalidad de Chicago viene desde finales del siglo XIX, en que esta ciudad se convierte en símbolo del desorden urbano, el caos y la anarquía. En 1920 Chicago está poblada por 2.700.000 habitantes, de los cuales 900.000 son inmigrantes, con una competencia brutal entre negocios, como las compañías de taxis entre otros. Es en 1926, año en que se dan 76 asesinatos relacionados con el crimen organizado, cuando empieza a notarse el cansancio por tanta muerte, y por el hecho de que las calles se hayan convertido en un campo de batalla. Los arreglos de cuentas son la norma, con diferentes modalidades, como “llevar de paseo”, modalidad de asesinato a pie, o “llevar de viaje”, forzando a la víctima a entrar en un coche para asesinarla y abandonarla. Son 703 los traficantes muertos en Chicago en los 14 años de la prohibición.

La asociación local *Better Government Association* pide al Senado una

investigación federal para destapar la unión entre delincuentes y políticos corruptos en su jurisdicción. Tres años más tarde, el 14 de febrero de 1929, tiene lugar a plena luz del día la famosa matanza de San Valentín, llevada a cabo en la lucha por la *Unione Siciliana*, por cuatro esbirros de Capone armados con ametralladoras y escopetas, disfrazados de policías, que asesinan a quemarropa a siete hombres, seis de ellos gánsters rivales de la banda de Bugs Moran, quien se salva por llegar tarde. La reputación de Chicago como capital del crimen pronto pasa a ser internacional, si bien se dice que su nivel de delincuencia no supera a otras ciudades. Dicha reputación tiene que ver con su gran dinamismo y diversidad, así como las preocupaciones sociales y morales de la época con un capitalismo agresivo del cual es la capital: “In all the seven seas and the lands bordering thereon there is probably no name which more quickly calls up thoughts of crime, violence and wickedness than does that of Chicago” (Funderburg, 2014: 217).

Chicago es la ciudad que ostenta el primer lugar en el palmarés del crimen. La debilidad de sus hombres políticos y de la administración policíaca encargada de hacer respetar la ley, hace que pronto sean los propios gánsters los que gobiernen la ciudad. Desde la época de su fundación, allá por 1840, Chicago tenía fama en los Estados Unidos de contar con uno de los más elevados contingentes de granujas, estafadores, jugadores profesionales y borrachos. (Valmont, 1970: 33).

El daño que la lucha de las bandas de criminales ha causado a la reputación de la ciudad y a su progreso material ha preocupado hondamente a muchos ciudadanos conscientes. El perjuicio, sin embargo, pudiera tener menos importancia. Puede, en efecto, que las *vendettas* del hampa le hayan dado a Chicago un hálito de leyenda en el extranjero, sin el cual no sería sino una ciudad como otra cualquiera. [...] Pero el dato de que en la década anterior a 1930 –la más turbulenta en las guerras del hampa– haya alcanzado la ciudad un progreso superior a cualquier otro de su historia es, sin duda, muy importante. Las luchas del hampa no obligaron a salir a nadie de Chicago, no impidieron sus operaciones comerciales ni alteraron las inversiones de la capital. (Burns, 1972: 147).

El crimen organizado de esta época se asocia con el fenómeno de las grandes corporaciones legales y los nuevos valores burocráticos. Una edad de oro en lo referente a la economía, con una clara expansión industrial que propicia un claro materialismo. Se equipara así al gángster con el hombre de negocios. Incluso Capone reúne en torno a sí mismo un Consejo de dirección idéntico al Consejo de administración de cualquier sociedad, pero en este caso para afrontar problemas cotidianos del ámbito delincriminal en diversos departamentos regidos por auténticos especialistas y contando incluso con la división de Chicago en distritos. Se trata del negocio del crimen, que parece ser uno más en un contexto marcado por la productividad, las técnicas de fabricación, innovaciones en gestión y distribución, etc. El ejemplo más visible está en la industria del automóvil,

símbolo indisoluble de la imagen del gángster:

The incorporation of crime exemplified the vast expansion of the social and economic role of big business since the late nineteenth century. In that period business thrived on the enormous jumps in productivity made possible by new manufacturing techniques, economies of scale, and innovations in management and distribution. [...] The most visible product of the revolution of goods, the automobile, proliferated during the period when Americans began to envision the criminal as a businessman. (Ruth, 1996: 38).

De este modo, las actividades delictivas más comunes se llevan a cabo a gran escala, de forma organizada, con una jerarquía estructurada y con reparto de tareas y especialización del personal, como en las corporaciones privadas. Si es necesario, las organizaciones aúnan esfuerzos y tienden a expandir sus actividades e incluso enfrentándose y eliminando a la competencia. El caso es que no cabe la posibilidad de éxito individual. No existe el gángster *freelance*. Es el fracaso y la impotencia del individuo frente a la terrible organización, a la vez corruptora y corrupta.

Dichas actividades delictivas organizadas tienen que ver, sobre todo, con el

contrabando de alcohol en la época de la Ley Seca, o *bootlegging*, el juego y la prostitución, sin restar importancia a la extorsión, *racketeering*, para que los negocios legales (desde lavanderías hasta taxis, pasando por bares en combinación con el *bootlegging*) adquirieran determinados productos o servicios que luego cuestan más caros a los consumidores, víctimas y a la vez cómplices, de estos delitos presuntamente en la sombra. Es notoria la complicidad popular contra la prohibición de tan valiosa mercancía como es el alcohol, adquiriendo el contrabandista un status por el que cualquiera estaría orgulloso de asociarse con dicha figura. La extorsión, a su vez, beneficia a algunos de los negocios extorsionados, brindándoles seguridad e incluso un incremento de sus beneficios. A mediados de los años 20, por tanto, el contrabando de alcohol y la extorsión sustituyen a otras antiguas y clásicas infracciones penales, como son los delitos contra la propiedad, robos con fuerza en casas y cajas fuertes y con violencia o intimidación, como es el caso de los atracos, perpetrados por antiguos delincuentes escasamente organizados y más criminalizados para la opinión pública. Esta moderna evolución criminal aumenta la amenaza hacia el orden social y se vincula a métodos de negocios y de una sociedad caracterizada por las corporaciones.

After 1926 media portrayals of the gangster devoted less and less attention to traditional crimes of theft. New crimes especially conducive to modern rationalization increasingly seemed to threaten the social order. The media first focused on gangsters' involvement in a relatively new field: violation of the Volstead Act. Two years later, in 1928, a second figure, the racketeer,

joined the bootlegger in the cultural spotlight. The two fields seemed to offer unprecedented opportunities for the application of business methods. Their cultural prominence constituted an intensified effort to understand the new corporate society. (Ruth, 1996: 45).

El ladrón pasa a ser un hombre de negocios, cuya actividad es más sutil (extorsión) o más aceptada por la sociedad (contrabando de alcohol), más fácil al contar con el amparo de la organización, más rentable y a la vez, estable y segura. La delincuencia pasa a tener su propio glamur, sustituyendo la imagen del pequeño carterista o el ladrón escurridizo y violento, por la del gánster adinerado y aficionado a los lujos.

El hampa cobró un nuevo brillo de prosperidad. Sus ratas no gateaban ya por las guaridas del arrabal, sino que se pavoneaban a plena luz codeándose con la flor de la sociedad. Rufianes que en otros tiempos se hubieran contentado con un plato de lentejas comían ahora en lujosos restaurantes [...] El carterista que le sustrajo a usted calladamente su reloj parece ahora un corredor de Bolsa. [...] El dinero llovía a cántaros para toda clase de bribones. (Burns, 1972: 36).

Con el tiempo surgirá una nueva técnica, la infiltración en organizaciones legales

(industriales, profesionales, comerciales o políticas). Conseguir que un gángster se haga con el puesto de mando y dirección de dichas entidades permite explotarlas desde dentro, lo cual es más rentable y más cómodo que el chantaje. Como ejemplo, el proceso que sufre el Sindicato del Crimen del que se hablará al final de este capítulo:

Evidentemente, los hombres del crimen se aburguesan. Ahora, todos tienen puesta la vista en los negocios legales, en las propiedades, en las cuentas bancarias y en los paquetes de acciones. El Sindicato se desembarazará poco a poco de los últimos restos del romanticismo europeo que a la organización y a sus sistemas trajeron sus fundadores. El Sindicato se americaniza; antepone el afán de lucro y de tranquilidad al atractivo falaz de las emociones fuertes. (Valmont, 1970: 228).

Los nuevos ilícitos penales son más propicios para una organización, contando con el uso de métodos corporativos e importantes recursos que aseguran la persistencia de dicha organización durante décadas. De hecho, los Chicago *Outfit* mencionados siguieron con sus actividades más allá de la muerte de Al Capone. Estas formaciones criminales suelen desarrollarse con facilidad en aquellas épocas en que el orden social está en entredicho, y cuando existe una especial carencia en el acceso a bienes o servicios muy solicitados. El crimen organizado cuenta además, con la complicidad de las corruptas instituciones gubernamentales, a las que soborna (policías) o apoya (campañas políticas). No es difícil

ver a magistrados, consejeros municipales e incluso senadores en los establecimientos, e incluso en los fastuosos entierros de los gánsters, confirmando así abiertamente las excelentes relaciones que los unen. El problema está en que, si bien la alianza entre el crimen y la política es evidente, es difícil, si no imposible, de probar:

Este colosal negocio al margen de la ley no hubiera sido posible sin la connivencia de las autoridades legalmente constituidas. Jamás se habían visto unidos en tan poderosa alianza el crimen y la política. Los funcionarios se enriquecían a expensas de los fondos, aparentemente inagotables, de los pudrideros de Torrio, y la prevaricación trepó a los más altos sitios. Aliadas la ley y la ilegalidad, la ciudad quedó a merced de bandoleros oficiales y extraoficiales. Mientras los ejecutores de la ley permanecían sujetos con esposas de oro, Chicago entraba en un período espeluznante, el más criminal de su historia. (Burns, 1972: 35).

La Comisión contra el Crimen del Estado de Illinois llega a recoger en un informe el modo en que el crimen organizado coacciona a la población para apoyar a los partidos políticos, cometiendo claros delitos de extorsión y detención ilegal:

Circulaban por las calles secuestrando a los electores, asegurándose de que

votasen a su conveniencia (es decir, republicano) y sin soltarles hasta que los desgraciados habían deslizado su papeleta en la urna... Los recalcitrantes fueron sencillamente raptados y llevados a Chicago, donde se les retuvo prisioneros hasta el cierre de los comicios. (Valmont, 1970: 62).

La influencia del crimen organizado va mucho más allá en lo que al terreno político se refiere. Las mencionadas extorsiones y detenciones ilegales son prácticas ramplonas comparado con el descarado apoyo a los candidatos a la presidencia del país por parte de los mandamases de las organizaciones criminales. Ya en los años treinta los gánsters se codean sin ningún miramiento con las altas esferas políticas:

[...] los grandes del crimen habían invadido los medios políticos con su influencia y con sus subvenciones. La Convención nacional demócrata, que en 1932 tenía que elegir el candidato para las próximas elecciones presidenciales, es ejemplo palpable de aquella intromisión: La Convención se celebraba en Chicago, y los dos aspirantes a la candidatura eran Franklin D. Roosevelt y Alfred Smith. En el hotel Drake, el gran muñidor de los partidarios de Roosevelt, Jimmy Hines, compartía su habitación con Frank Costello. El de los partidarios de Smith se alojaba en el mismo cuarto que “Lucky” Luciano... (Valmont, 1970: 220).

El poder de la mafia es considerable, hasta el punto de influir de manera más que clara en la emergente pero ya poderosa y rica industria del cine, de la que se pretende sacar tajada. Roosevelt presiona para que se derogue la Ley Seca, puesto que los impuestos obtenidos por el alcohol ascienden a 300 millones de dólares, necesarios en la época de la Depresión. Tras revocarse la Ley Seca en 1933 por medio de la enmienda 21 que anula la 18 (como se verá más adelante) es necesario buscar nuevas formas de hacer dinero aparte del juego y la prostitución. Se llega al punto de equiparar a Hollywood con un gran conglomerado criminal. Es común la venta de drogas y la actividad extorsionadora de la mafia sobre el mundo del cine y sus sindicatos. Es curioso que tanto Hollywood como las organizaciones criminales obtengan sustanciales dividendos de modos tan parecidos, aunque con tácticas diferentes:

[...] one realises that not only has the mob run through the history of the movies [...] but, in some cases, the Mafia actually *was* Hollywood. The dream factory has always been grounded in a criminal reality. The Mafia has intimidated actors and producers with threats and violence from the 1930s – when the mob was extorting the studios for \$1.5 million a year (the equivalent of \$14 million today) – right up to the present day, with members of the Gambino crime family in prison for threatening actor Steven Seagal. [...] After all, Hollywood and the mob are both, to an extent, in the same business. [...] Both Hollywood and organized crime offer people what they want. One peddles escape through flickering images, while the other sells

oblivion through drugs and sex and gambling. (Adler, 2007: 2-3).

La década de los treinta, con la crisis de 1929, también afecta a las actividades delictivas de la delincuencia organizada. El hecho de que el gánster sea un hombre de negocios hace que el crimen se vea sujeto a la economía. Los años veinte conllevan prosperidad, los treinta conllevan cambio tras la depresión y el fin de la prohibición del alcohol. Se hundén los precios del alcohol de contrabando, y la extorsión ya no es tan rentable. El gánster se involucra en negocios legales y en una actividad nueva y también organizada: el secuestro. Más peligroso y controvertido pero irrenunciable en tiempos de necesidad, tan diferentes de la pasada década de abundancia. En el contexto del *New Deal* de Roosevelt y tras los tiempos de la severa crisis económica y de la prohibición de alcohol, los gánsters se hacen más individualistas, volviendo a retomar como especialidad también el atraco, o *hold-up*, por todo el país. Estas actividades, ruidosas y molestas para delincuentes e instituciones, tienen los días contados.

Es también simbólico que a principios de esta década, el 18 de octubre de 1931, caiga el mafioso más famoso de la historia y cuyo nombre siempre estará unido a la historia de Chicago, la ciudad más joven de Estados Unidos. Los “Intocables”, los inspectores de Hacienda y la abolición de la Enmienda 18 suponen el fin de Al Capone, declarado culpable de fraude fiscal y condenado a once años de cárcel, aunque sólo cumple siete por buena conducta. La mencionada abolición de la Enmienda 18 de la Constitución se produce

cuando ya está en la cárcel, y con ella, el fin del reinado de los *bootleggers*, de los que él fue el rey. Capone cede el testigo a otros gánsters famosos, como el nuevo enemigo público número 1 tras Capone, Dillinger el atracador, o el matrimonio Kelly, especializados en secuestros.

De cualquier modo, como ya se ha dicho, el individualismo del secuestro y del atraco no tiene cabida en el mundo del gánster. Los tiempos cambian, pero el crimen organizado continúa con la creación del poderoso Sindicato del Crimen en 1934, cuya existencia fue negada con insistencia por el FBI hasta que el comité Kefauver la demuestra a principios de la década de los cincuenta. Dicho sindicato del crimen llega a funcionar a través de una clara separación de poderes: legislativo con una Junta de Gobierno; ejecutivo a través de un “Consejo de los Cinco” que cuenta con diversos departamentos como “Relaciones Públicas” (abogados y empleados sobornados) y judicial gracias a la “Corte Canguro”, que dicta las sentencias de muerte, llevadas a cabo por otro departamento del poder ejecutivo, el grupo *Murder Incorporated* especializado en cumplir “contratos” (orden de ejecución recibida por los asesinos profesionales de sus superiores) y que surge a raíz del congreso del crimen de Atlantic City, en 1929.

El sindicato toma interesantes decisiones. Por un lado decide entrar en negocios legales, como cuando adquiere, en 1939, una agencia de noticias mediante testaferros, la *Nation Wide News*, con retransmisión de información a nivel nacional especializada en las

apuestas en hipódromos y que pasa a ser la *Continental Press*. Por otro lado, abandona el negocio con estupefacientes, no sólo por los riesgos a la hora de enfrentarse a la severa legislación americana contra las drogas, sino porque los narcóticos estropean a los jóvenes, causando estragos a través de la adicción a la cantera de promesas que engrosarán las filas de asesinos a sangre fría.

Dicha organización verá su declive de modo casi fílmico, gracias a la traición del chivatazo de varios de sus gánsters, entre ellos un capataz de asesinos a sueldo, Abe Reles, más conocido como *Kid Twist*, entre 1940 y 1941, bajo la investigación del implacable fiscal de distrito de Nueva York, Thomas Dewey, el F.B.I. de John Edgar Hoover y la presidencia de Franklin D. Roosevelt. Pero declive no es lo mismo que desmantelamiento, o destrucción. Las influencias políticas hacen que en los 40 el Sindicato se rehaga y siga su normal funcionamiento tras la Segunda Guerra Mundial, sufriendo otra reorganización a finales de los 50 que intensifica la actividad delictiva en la década de los sesenta:

En el año 1961 se cometieron en los Estados ocho mil quinientos noventa y nueve asesinatos. Quinientos noventa y tres han sido archivados como de “autor desconocido”; puede presumirse, sin riesgo de equivocación, que son muertes ocasionadas por la gestación de las nuevas estructuras del Sindicato del crimen. (Valmont, 1970: 237).

Incluso Robert Kennedy, hermano de John F. Kennedy y ex ministro de Justicia, reconoce que no pueden compararse situaciones que distan treinta años, pero que desde la época de Kefauver la criminalidad ha experimentado un tremendo aumento. La esperanza para el ataque definitivo contra el Sindicato volverá a estar en el testimonio de un anciano de más de sesenta años, protegido por el ejército en Fort Monmouth y ex gángster del sindicato: Joseph Valachi. Su declaración nunca será hecha pública excepto por pequeños fragmentos.

### **La prohibición como detonante**

Todo comienza tras la I Guerra Mundial, los soldados se habían aficionado al alcohol en los tiempos más duros, y ya la producción para las tropas conllevó prosperidad para el negocio a todos los niveles. De cualquier modo, a partir de 1918 comienzan a surgir negocios de juego, prostíbulos y alcohol con la comprensión de la policía basada en la generosidad de los dueños de los locales. Estamos a las puertas de los cambiantes, bulliciosos y locos años veinte, los *Roaring Twenties*

Es necesario señalar el poder de las ligas puritanas y de las asociaciones femeninas, que se alzan contra esta nueva corriente, denunciando la situación y el peligro potencial. Parece que poco pueden hacer ante la ola de libertinaje propiciada por el poder del dinero,

aún contando con la ventaja de que esta lucha no es algo nuevo. Así, la *Antisaloons League* de Ohio ya celebra su primera reunión pública el 4 de junio de 1893:

[...] los movimientos y asociaciones puritanas que luchaban contra el alcoholismo, habían aparecido casi cien años antes; las primeras leyes prohibicionistas eran promulgadas a mediados del siglo: En 1851 fue dictada la ley para el Estado de Maine. Kansas, Dakota del Norte, Carolina del Norte, y algún otro Estado, imitaron el ejemplo. (Valmont, 1970: 11)

Hasta 1914 es un asunto de las autoridades locales, pero los prohibicionistas se ponen manos a la obra. Los congresistas saben que según el artículo 5 de la Constitución Federal toda enmienda debe aprobarse por mayoría de dos tercios de los miembros de ambas Cámaras del Congreso y posteriormente aprobación de las tres cuartas partes de los Estados de la Unión.

Cuentan con la ventaja de la guerra, que hace que cuatro millones de americanos ausentes no puedan votar, y con una gran campaña de propaganda en la que Wayne Wheeler, *The dry boss*, es un personaje decisivo:

Hacen valer que los soldados que consumen bebidas alcohólicas pierden una parte del vigor que necesitan para luchar eficazmente contra el enemigo. Se afirma que la fabricación del alcohol provoca un desperdicio de productos, preciosos para la nación y el ejército. [...] cuando los soldados se sacrifican, la retaguardia debe imponerse una disciplina colectiva, de la que va a salir la regeneración moral de toda la población. (Valmont, 1970: 12).

Entre los prohibicionistas más destacados se encuentran grandes industriales como Ford, Edison, Durant y Sloan Jr. (dirigentes de la General Motors) o economistas como Irving Fisher, que remarcan el riesgo del consumo de alcohol en el trabajo, desde el manejo de máquinas y la fabricación en cadena, hasta las erratas en el trabajo de un tipógrafo o la disminución del rendimiento de un militar. Según Fisher, la prohibición "aumentaría en un 40 por 100 el rendimiento medio del americano". (Valmont, 1970, 15). A los prohibicionistas les preocupa sobre todo el incipiente abuso de alcohol entre los jóvenes, sobre todo, entre los estudiantes y su espíritu de rebeldía contra una ley que se considerará contraria al principio de libertad. Así, sobre 1918 aparece a su vez otro senador cuyo apellido quedará ligado a la historia de Estados Unidos, Andrew Volstead, a quien se debe la *Volstead Act* que completa la Enmienda 18 de la Constitución sobre la prohibición de alcohol y que sumiría a Estados Unidos en una situación seca durante catorce años, cinco meses y cinco días, paradójicamente haciendo del alcohol la primera industria de los Estados Unidos:

**Section 1.** After one year from the ratification of this article the manufacture, sale, or transportation of intoxicating liquors within, the importation thereof into, or the exportation thereof from the United States and all the territory subject to the jurisdiction thereof for beverage purposes is hereby prohibited.

**Section 2.** The Congress and the several States shall have concurrent power to enforce this article by appropriate legislation.

**Section 3.** This article shall be inoperative unless it shall have been ratified as an amendment to the Constitution by the legislatures of the several States, as provided in the Constitution, within seven years from the date of the submission here to the States by the Congress. (Graham, 2008: 115)

Se vota dicha ley el 22 de junio de 1919. En la Cámara de Representantes se aprueba por 207 votos contra 100. Pasa la aprobación del Senado, y aunque el 21 de octubre el presidente Wilson presenta su veto por considerarla anticonstitucional, la Cámara de Representantes y el Senado se reafirman en su posición y la ley entra en vigor en enero de 1920. Sus defensores la llaman el *noble experiment* para pasar a ser un chiste y un escándalo a nivel nacional. En un principio funciona, pero pronto será fuente de controversia y desilusión debido a las constantes violaciones de la misma. Según dicha ley,

las bebidas que causan embriaguez contienen más de un 0,5% de alcohol. Paradójicamente, la prohibición es el estimulante más potente del crimen organizado. Tan lucrativa industria se arrebató de las manos de hombres de negocios legales, para pasar a beneficiar a malhechores como Al Capone, que construye su imperio criminal en base al alcohol ilegal:

That same year, 1919, also saw Congress pass legislation banning the sale of alcohol. Congress gave in to the temperance lobby, which had campaigned for the ban. It passed the Volstead Act on 27 October 1919 and the Prohibition Amendment became law on 20 January 1920. Prohibition had the effect of drops of stimulant on organised crime. (Adler, 2007: 14.)

More disturbing than the ineffectiveness of the law, however, was the role prohibition played in stimulating organized crime. An enormous, lucrative industry was now barred to legitimate businessmen; underworld figures quickly and decisively took it over. In Chicago, Al Capone built a criminal empire based largely on illegal alcohol. (Brinkley, Current, Freidel & Williams, 1991: 714).

El problema está en que la Corte Suprema, en su afán de respetar las libertades de los Estados, no les obliga a acatar la *Volstead Act*. Por ello, en los Estados en que la

*Antisaloons League* no cuenta con mayoría, las Administraciones locales actúan según su criterio. Así, en los Estados "húmedos" la policía local no colabora con la federal, y se produce un constante trasiego de gente de los Estados "secos" a lugares como el Estado de Nueva York, que ignora incluso otra ley propia, la *Mullan Gagen Act*, contra el consumo de alcohol.

En esta situación, la policía federal, sin el apoyo de las policías locales, tiene un trabajo abrumador para atajar el problema de los *bootleggers*, traficantes clandestinos de bebidas alcohólicas, y de la apertura ilegal y masiva de discretos y caros *speakeasies*, bares ilegales y clandestinos, o incluso rincones apartados en bares legales u otros negocios, donde se accedía a través de una clave o contraseña, se pedía la consumición en voz baja "speak easy", y en algunos casos, se compraba una entrada para ver a un cerdo o tigre ciego "blind pig/tiger" con una consumición gratis, pero sin que hubiera tal cerdo o tigre. Este fenómeno es eminentemente urbano, hasta el punto de confrontar el consumo de alcohol propio de colectivos urbanos y su propia decadencia, con la tendencia prohibicionista y conservadora más rural y opuesta a la decadencia de la gran ciudad. Se asocia el consumo de alcohol con la clase trabajadora de diferentes etnias y con los ociosos:

So too was the gangster markedly urban in his most notorious activity: flaunting national prohibition. [...] Americans generally associated drinking with two distinct urban groups: the ethnic working class and free-spending

pleasure seekers. Among the strongest supporters of prohibition were conservatives who cast the reform as a bolstering of sober, small-town values against the encroachments of foreign, big-city decadence. (Ruth, 1996: 2).

El alcohol procede del contrabando y de las destilerías ilegales de dentro del país. En un principio lo dominante es el contrabando, pues la fabricación de cerveza o licores tarda en organizarse. Otro problema adicional es que los países fronterizos no se rigen por leyes de prohibición. Así, en Canadá (país de la *Commonwealth* británica, receptor de grandes cantidades de whisky escocés) o Méjico no hay límites para la fabricación o consumo de alcohol. Francia, Inglaterra y Canadá se frotan las manos ante la demanda de consumo. El alcohol puede introducirse desde las Bermudas o de las Bahamas por el Golfo de Méjico, o desde Canadá a los puertos de Boston o Nueva York o directamente a Chicago a través del río San Lorenzo. De todos modos, este modo de proceder conlleva un alto precio para dicho alcohol de calidad, lo que hace que estas bebidas sólo estén al alcance de los estadounidenses más adinerados. Esto conlleva que se comience a producir alcohol de pésima calidad en fábricas y destilerías clandestinas, con las consabidas guerras entre bandas. La Ley *Volstead* permite fabricar cerveza legal con un máximo de 0,5% de alcohol. Dicha cerveza se sirve sin problema, pero se adultera, incluso en el momento de servirla, con una jeringa de alcohol. Posteriormente se fabricarán bebidas que llevarán el nombre de “whisky” o “ginebra”. Algunos de los fabricantes sin escrúpulos llegarán a utilizar ácido sulfúrico como componente. Lo importante es producir en masa y sacar beneficio.

Se crea una compleja red de almacenes y un sistema de transportes por carretera, con la consiguiente acción de los *hijackers*, que interceptan camiones de otros gánsters al más puro estilo de los salteadores de diligencias. Tras el pertinente ajuste de cuentas, los testigos se retractan, no recuerdan nada. Les han persuadido de que les conviene olvidar: “Tales fueron los resultados que trajeron a Chicago la Enmienda Dieciocho y la ley Volstead. La prohibición alcohólica llevó a la ciudad al borde de la anarquía, sellando su fama como el primer centro criminal del mundo.” (Burns, 1972: 36).

En líneas generales, pillar al gánster en pleno contrabando o producción no suele conllevar un castigo ejemplar, pues la maquinaria que rodea a estas actividades ilícitas es tan poderosa que dispone de numerosas herramientas de defensa en el plano legal gracias a la corrupción. Así, siempre se cuenta con testigos y abogados a favor de la inocencia del malhechor, así como con avalistas profesionales que depositan la fianza para poner al traficante en libertad y que siga con sus acciones. Otro recurso consiste en coaccionar a los testigos de la acusación, a los miembros del jurado, o a los detectives investigadores, por teléfono o correo, enviando cartas a sus familias selladas con calaveras o haciendo uso de métodos más sutiles y expeditivos, como las amenazas de muerte materializadas en bombas de dinamita que destruyen casas. Pero antes de llegar tan lejos, se cuenta con el soborno, gracias al cual los funcionarios que se dejan tentar llegan a avisar de futuras redadas con veinticuatro horas de antelación, a obstaculizar las investigaciones, o incluso a escoltar cargamentos de alcohol, si bien el modo de introducir el mismo suele ser por mar, con una competitividad tremenda entre países, entre ellos Francia, por introducir alcohol en los

Estados Unidos expansionistas de principios del siglo XX:

A los caciques del negocio no hay, por otra parte, dificultad que los arredre, cuando se trata de proveer a los saloons, siempre más exigentes. El dólar es el rey, y permite pagar todas las complicidades, sobre todo las de los aduaneros y policías. Las fortunas colosales que proporciona el tráfico, permiten a los jefes de los "gans" mostrarse generosos. El funcionario que pone una vez el dedo en el engranaje ya no puede volverse atrás; la justicia de los traficantes es expeditiva. (Valmont, 1970: 23).

Por todo esto, en caso de problemas entre diferentes organizaciones criminales, la justicia no se lleva a cabo por los cauces habituales. Los grupos mafiosos, fieles a la ley del silencio siciliana u *omertà*, según la cual está prohibido delatar a otros delincuentes o colaborar con la policía, y disponiendo de todos estos medios y estrategias, optan por resolver sus problemas entre ellos:

El hampa resuelve sus propios problemas. Cuando aparece un asesinato envuelto en el misterio, sin rastros ni posibilidad de solución, no hay más que esperar la señal de los retacos para verlo esclarecido a la luz roja de un fogonazo. Algunas veces habrá que aguardar mucho tiempo. Pero tarde o

temprano el implacable retaco dará su voz y algún hombre purgará un hecho de sangre. La ley manda que una vida se pague con otra. La policía podrá fracasar, pero el hampa cobra siempre sus deudas. (Burns, 1972: 128).

### **3- Arte y literatura popular.**

En el primer capítulo se han expuesto determinados aspectos de la ideología y cultura americana, así como la clara y permanente huella del puritanismo en la misma a lo largo de generaciones. Como conexión con el mismo y comienzo del presente, es interesante resaltar la siguiente idea de Raymond Chandler, que une arte con redención: “In everything that can be called art there is a quality of redemption.” (Rzepka & Horsley, 2010: 84).

En el presente capítulo se desarrollan ciertas ideas en la exposición de teorías relacionadas con el fenómeno de la literatura popular, en un enfoque de lo más general a lo más específico, camino del análisis de la narrativa criminal en particular.

Como se verá a continuación, es amplia la variedad de intelectuales e ideas de diverso calado, así como connotaciones de todo tipo, en todo lo que afecta a la literatura popular. Desde su nacimiento, la novela ha sido asociada con un individualismo propio manifestado en su formato (el libro y la imprenta), su creación y su lectura (soledad del escritor y del lector). La novela supone el fin de expresiones artísticas colectivas, como la narración de historias cortas.

The earliest symptom of a process whose end is the decline of the storytelling is the rise of the novel at the beginning of the modern times. What distinguishes the novel from the story is its essential dependence on the book. The dissemination of the novel became possible only with the

invention of printing. What differentiates the novel from all other forms of prose literature is that it neither comes from oral tradition nor goes into it. This distinguishes it from storytelling in particular. The novelist has isolated himself. The birthplace of the novels is the solitary individual [...] (Benjamin, 1999: 87).

Según Cawelti, existen tres grandes corrientes en lo que se refiere a la relación entre la literatura y la cultura. Así, las teorías más generalizadas, antiguas y simples son las de impacto o efecto: la literatura influye sobre la cultura y el comportamiento humano de modo directo. Por ello, puede convertirse en un problema político y/o moral y debe ser controlada para evitar malas influencias sobre la conducta humana. El control ejercido, en muchos casos a través de la censura por filtros religiosos y políticos, es antiguo y permanente, incluso en la cultura moderna, con el fin de evitar la corrupción del pueblo y potenciar su manipulación como se verá cuando se trate la censura franquista. Estas teorías también postulan el hecho de que el consumidor de arte popular no distingue lo real de lo imaginario, afectando las expresiones artísticas de todo tipo al comportamiento y convirtiéndose en fuente de conductas violentas, como también se expondrá, al tratar el tema de la violencia en la narrativa criminal.

Las teorías vinculadas al determinismo incluyen a autores como Marx, para quien la literatura puede convertirse en otro opio para el pueblo y herramienta de control de las clases bajas por parte de las dominantes, a través del placer del entretenimiento; o Freud, que ve en las historias de detectives una expresión de necesidad psicológica de resolución a través de la fantasía, de conflictos reprimidos en los recuerdos de la niñez. Ambos autores

ven el arte como algo determinado por un conflicto subyacente, encuadrado en un cariz social o individual respectivamente.

Por último, las teorías simbólicas hacen hincapié en la cultura como marco de la relación entre autor y lector, quienes deben compartir ciertas ideas y connotaciones culturales para que se establezca una comunicación efectiva entre emisor y receptor del mensaje.

#### **a) Teorías sobre el arte popular: el canon y la manipulación ideológica.**

Tradicionalmente se ha llegado a considerar que el arte popular no es, de hecho, arte. Ya en *Gorgias*, uno de los diálogos de Platón, Sócrates señala la diferencia entre "arte" (orientado a la verdad y el bien) y otros modos de expresión, "dones" asociados a lo irracional, lo instintivo y el placer. Esta distinción platónica se mantendrá en el tiempo y es utilizada por los críticos, como veremos, para diferenciar el arte "serio" del popular, o de masas. De hecho, es hasta mediados del siglo XX que la carga negativa asociada a la literatura popular viene asociada, en muchos casos por parte de los críticos hacia la cultura de masas, a la idea de utilización de este tipo de arte en general como vehículo ideológico de las clases dominantes y reflejo de intereses capitalistas para la manipulación de los mismos colectivos que lo consumen de forma masiva y sin criterios intelectuales. Parecen olvidar estos críticos el hecho de que muchas novelas canónicas en la actualidad pueden considerarse en su época el equivalente a lo que se denomina *bestseller* en la actualidad, convirtiéndose así el arte popular de una determinada época en el arte canónico de otra.

La creación de un canon de obras seleccionadas se relaciona con la diferenciación entre una idea de herencia cultural y de las obras que merecen pasar a la historia, en continuidad durante generaciones y sin ser olvidadas en el tiempo, frente a las que pertenecen a la cultura del momento presente.

El problema radica en que la configuración de dicho canon ha estado influenciada en ciertos momentos de la historia por situaciones accidentales (guerras, desastres naturales y sus consecuencias, como por ejemplo el incendio de la biblioteca de Alejandría en el año 47 A.C.) y en otros momentos por la hegemonía cultural del momento, como en Estados Unidos entre la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Si bien el estudio de la ficción popular es serio, el objeto de dicho estudio se considera de poca importancia, salpicando a este tipo de investigación con connotaciones de simplicidad: “The study of popular fiction is the serious examination of material widely dismissed as trivial and there is a tendency to assume that such study is in some way 'easy'.” (Ashley, 1997: 1).

Actualmente se busca la reinterpretación, reformulación y revitalización del canon. Se cuestionan sus límites, provocando constantes debates ideológicos e intentos de imposición de ideologías o teorías particulares, como el multiculturalismo o el postmodernismo. La línea divisoria entre obras canónicas y no canónicas cambia constantemente, pero del mismo modo, no es en absoluto desconocida la distinción clásica entre las obras que forman el canon literario y las que quedan fuera de dicho grupo.

De cualquier modo, son bien conocidas las connotaciones que dicha diferenciación entraña, asociando el canon a la expresión del dominio político y social de las élites, y en general, del poderoso hombre europeo blanco. Así, se habla de una contraposición entre obras clásicas y tradicionales, respetadas y aptas para su estudio (cuando se habla de autores de obras canónicas de la literatura inglesa es fácil pensar en ejemplos como Shakespeare, Chaucer, Milton, Austen, Hardy o Lawrence) frente a los textos considerados populares, que tienen como característica principal el disfrute o adquisición en masa, debido a un éxito comercial, por un público sin gran capacidad de selección literaria y que, por tanto, resta "seriedad" a la calidad de dichas obras.

En la década de los veinte surge la idea de los géneros populares, considerados en los años treinta y los cuarenta por los críticos como ejemplos de explotación capitalista y de la decadencia y corrupción de la cultura de masas. Los años cincuenta son una década de cambio de perspectivas, pero todavía se contemplan las ideas negativas hacia la cultura popular, manipulable y manipuladora, puramente comercial y una mala influencia para las masas. A mediados de la década de los sesenta, Ray Browne comienza el estudio serio de la cultura popular, centrándose en las décadas posteriores en las características de los géneros populares y la relación entre la cultura popular y las ideas propias de los mitos y la idiosincrasia americana. Surgen así dos nuevos movimientos: el *New Criticism* y *American Studies*, los cuales se oponen enérgicamente contra la tendencia intelectual que menosprecia la cultura popular por antiestética e inútil, simplista, convencional y

estereotipada:

Both reacted against the critique by many intellectuals of popular culture as aesthetically and culturally worthless because it represented only the conventional stereotypes and ideologies of the culture, or worse, simply reduced cultural and artistic values to the lowest common denomination. (Cawelti, 2004: 79-80)

Por todo esto, los nuevos críticos dan más importancia al texto que al fondo histórico o a la biografía del autor y su objetivo es analizar dicho texto partiendo de los conceptos aristotélicos de argumento, personaje o entorno junto a ideas modernistas como la ironía o la ambigüedad.

En relación a las teorías de impacto o efecto ya expuestas y en especial en lo que concierne a dicho concepto de manipulación, todo producto dirigido a las masas tiene como misión expresar la ideología monopolizadora y dominante, para que el sistema se perpetúe sin obstáculos, considerando entre los mismos a los individuos independientes y librepensadores: “It (culture industry) impedes the development of autonomous, independent individuals who judge and decide consciously for themselves.” (Carah, 2010: 12).

El determinismo marxista explica el origen de este fenómeno como algo propio de las clases altas, que además del poder económico y político, pretendían monopolizar la cultura, pasando a ser jueces y guardianes de los valores intrínsecos de los géneros

populares, entre ellos la novela:

[...] the notion of literary standards, along with the emergence of the critic-pedagogues as their official 'enforcers', is a product of the cultural insecurity of the rich merchants and nascent industrialists, who were just then taking over control of society in the Western World. (Ashley, 1997: 9)

La censura, como se verá más adelante, es un proceso más propio de líderes dictatoriales. En las sociedades libres, la manipulación es más sutil, llevada a cabo, entre otros, por los críticos a los que en la siguiente cita se califica de una “hermandad sacerdotal”, herederos del pasado y poseedores del criterio para establecer el tan mencionado canon literario, ajeno a lo vulgar, trivial, que disfruta la mayoría de incautos:

[...] Priestly brotherhood of critics, feeling themselves the sole legitimate heirs of both the lay and clerical taste-makers of the past, sought to establish a New Cannon, which would exclude philistine, vulgar, trivial or otherwise heretical stuff, even when, or rather especially when it was enjoyed by the unwary many. (Ashley, 1997: 11)

Vuelve a establecerse un paralelismo con las técnicas de control religiosas al tratar la creación misma de la ficción popular como aparato moralizador. La ficción popular incluye elementos utópicos al reflejar un mundo sin contradicciones:

It is the tendency of popular fiction to be linked with the production of moral norms which suggests the analogy with popular religion. The similarity may also point to the Utopian elements in popular fiction, in so far as it promises,

in the end, a world without contradictions. (Hall, Hobson, Lowe & Willis, 1980: 260).

Son pocos los que concentran el poder y lo mantienen a través de técnicas refinadas, para analizar y buscar lo que la gente necesita y desea y, de ser necesario, crear necesidades inexistentes, consiguiendo de ese modo que toda obra de ficción, vehículo indiscutible de comunicación social, contenga un poso de ideología dominante.

Teorías como el estructuralismo o la crítica clásica ignoran contexto cultural y lector, a quien se considera receptor pasivo. Desarrollan la idea de la producción en masa de productos culturales adheridos a una fórmula, sin creatividad ni originalidad, dirigidos a los consumidores, pasivos e indiferenciados y en absoluto participantes en la toma de decisiones. Se apela a los procesos inconscientes e instintivos, en un mundo nuevo y ficticio gobernado por la novedad y las modas y que rompe con el pasado, creando un sentimiento generalizado, característico de la narrativa popular como se verá más adelante y aquí considerado negativo. Este giro nos lleva al concepto de escapismo, pasividad soñadora, que nos permite huir de la realidad y de nosotros mismos al identificarnos con personajes ficticios y sus conflictos y fantasías:

Escape from reality: the audience receives the products of the mass media, and is encouraged to receive them, in a state of dream-like passivity. [...] The media provide us with an endless series of dreams through which we can escape from the reality of the world and ourselves. We are invited to identify ourselves with fictitious characters whose conflicts are resolved by magical

solutions, and to indulge in corroding fantasies. (McCracken, 1998: 25).

La literatura popular sirve de vehículo a la consecuencia de este proceso. Se consigue la domesticación y consecución de una postura social acomodada y de consenso. Se universalizan las ideas dominantes para convertirlas en sentido común eliminando las contradicciones:

[...] the domination of the ruling bloc is, or can be, exercised over a social formation at the level of consent. Popular literature is a local instance of the generalisation/naturalisation of class domination - it has a function in the hegemonic process. It is not a primary site of ideology (the educational system, for example) but it is one of the secondary areas where ideological components are represented, and reinforced [...] (Ashley, 1997: 125).

Como contrapartida a las teorías que unen literatura e ideología, tenemos el caso de Ian Fleming y su personaje *James Bond*. Acusado este autor de difundir una ideología maniquea con tintes fascistas, racistas, etc. se justifica el contenido de sus obras como reacción a lo que pide el lector, así como la incorporación de principios y arquetipos culturales tradicionales cuyo éxito es seguro desde la noche de los tiempos:

(Fleming) does not characterise his creations in such a manner as a result of an ideological opinion but purely from reaction to the popular demand. [...] He decides to rely upon the most secure and universal principles and puts into play archetypal elements [...] that have proved succesful in traditional tales [...] to build an effective narrative aparatus. (Waites, Bennett and

Martin, 2013: 260)

Por lo tanto, no estamos ante un autor que hace en su obra apología del fascismo o racismo. Simplemente contraponen el bien y el mal en una búsqueda de conflictos de la que disfrutaran sus lectores:

He is simply Manichean for operative reasons: he sees the world as made up of good and evil forces in conflict. Fleming seeks elementary oppositions: to personify primitive and universal forces he has recourse to popular opinion. [...] (Fleming) is neither fascist or racialist; he is only a cynic, a deviser of tales for general consumption. (Waites; Bennett and Martin, 2013: 260).

El caso de Ian Fleming ilustra a su vez el hecho de que literatura popular y éxito comercial están unidos en lo que se refiere a cantidad de títulos y de ventas, por lo que el mercado de la literatura popular debe caracterizarse por un estímulo continuo a través de escritores muy productivos: “The key ingredient in success of popular literature is quantity, both in numbers of titles and numbers of sales. The market must continually be stimulated and satisfied. [...] requires writers of enormous output.” (Ashley, 1997: 5).

De todos modos, esto no debe llevar a conclusiones precipitadas que menosprecien la calidad de las obras, relacionando éxito con golpes de suerte o momentos aislados de inspiración. El escritor de novela popular es un trabajador profesional a tiempo completo:

The publishing industry has become one of the brightest jewels in the otherwise rather tarnished crown of entrepreneurial capitalism. It shouldn't

be thought that such professional writers earn their money through occasional bouts of work triggered off by moments of sudden dramatic inspiration. Writing for them is a daily stint at the coalface of production. (Worpole, 1984: 22)

De la misma manera que se debe respetar la profesionalidad del autor de narrativa popular, es necesario dejar atrás las cargas negativas y los prejuicios que lastran a este tipo de ficción, potenciando el estudio de los géneros literarios populares, lejos de la influencia de ideas peyorativas. Se debe romper el silencio, dejando atrás el cliché de la supuesta seriedad, puesto que todo es relativo y cambiante con el paso del tiempo. No debe establecerse un límite entre serio y popular con facilidad y de modo excluyente: “Categories are both overlapping and historically variable. Lines distinguishing popular and serious as mutually exclusive entities cannot be drawn.” (Ashley, 1997: 2).

La relatividad en lo que concierne al concepto de arte alcanza al arte basado en una fórmula. El uso de la misma no debe considerarse como una técnica inferior para escritor o lector, puesto que cada fórmula encierra en sí misma un gran potencial artístico:

[...] an examination of formulaic art also suggests that there is an artistry based on convention and standardization whose significance is not simply a reflection of the inferior training and lower imaginative capacity of a mass audience. Each conventional formula has a wide range of artistic potential, and it has come to seem mistaken to automatically relegate a work to an inferior artistic status on the ground that it is a detective story or a western.

(Cawelti, 1976: 299).

Por tanto, se trata de una distinción relativa en el tiempo, que parte de la crítica literaria influenciada por un concepto de la ficción popular como algo "de segunda", un instrumento de lavado de cerebro del ciudadano de a pie, frente a una cultura canónica, seria y de altura.

Es un hecho que la narrativa popular, producto colectivo, con su consumo por parte de una gran cantidad de población de la sociedad moderna e industrializada, ejerce una clara influencia en las vidas de los lectores, sirviendo a su vez para comprender las vidas de sus consumidores y recibiendo de ellos también una influencia recíproca. La cuestión está en cómo caracterizar esta influencia, si de perniciosa como hemos visto, o de enriquecedora como veremos a continuación por parte de teóricos de la talla de John G. Cawelti, con gran experiencia en el estudio de la narrativa popular y sus diferentes géneros y fórmulas.

Este autor pone en duda la unión entre universalidad y calidad. De este modo, desmonta la predisposición a pensar que toda obra perteneciente invariablemente a una época determinada, sea inferior en calidad a otras obras universales:

While one can hardly argue with the proposition that a work which does not last does not possess lasting artistic qualities, we may be closing ourselves off from an important aspect of human creation by refusing to recognize that just as there is an artistry of universality, there may also be an artistry of the moment, and that the difference between the two may be more complex than a matter of superior opposed to inferior art. (Cawelti, 1976: 300).

La clave en el cambio y evolución de mentalidad, así como la superación de los estereotipos negativos que envuelven lo popular, puede encontrarse en ideas que abogan por una mente abierta y libertad en la lectura. Cualquier obra de narrativa criminal en concreto, género protagonista en este trabajo de investigación, puede tomarse como “significante” y ser releída varias veces y libremente. La clave está en buscar diferentes significados, sin ataduras propias de la cultura tradicional, o de la visión típica que califica este género como efímero y agotado tras una primera y esclarecedora lectura. O dicho de otro modo, el género detectivesco, aunque estructurado en torno a una fórmula, se aleja de cualquier etiquetamiento cuando se rasca más allá de la superficie:

Crime fiction is often seen as ephemeral, the reading being valid only in so far as excitement and suspense are created by the difficulty of finding out who is the perpetrator of the murder, or murders, recounted there; once he has been unmasked, it seem, that the book can legitimately be discarded. Roland Barthes, however, argues against this attitude, typical, he says, of a modern consumer society [...] [...] text taken as a ‘signifier’ may furnish a multiplicity of meanings – provided that one reads and rereads it ‘freely’ without being held back by any traditional cultural constraints. (Docherty, 1988: 100).

Con frecuencia se ha desestimado el estudio del género detectivesco porque, como otros géneros populares, que se ven obligados a supeditarse a una fórmula, se consideraba demasiado encasillado en las limitaciones propias de esta forma de expresión. Sin embargo, un análisis más profundo viene a

demostrar que además de argumentos de suspense y entretenimiento para la gran mayoría de lectores, las historias de detectives contienen estrategias de expresión artística donde caben lecturas de mayor calado. (Burillo, 2010: 3).

La investigación de cualquier forma de arte popular debe evitar evaluaciones, para no caer en los errores de los que juzgan y determinan qué es preceptivo y qué no. La investigación se rige por descripción e interpretación. Sólo el lector evalúa. De este modo, hay que diferenciar entre la apreciación propia, subjetiva, y el análisis e interpretación de la respuesta social ante una obra de arte:

Let there be no more judges then – at least among the scholar-critics of Popular Culture. To describe, analyze and interpret a mass audience's judgement of a work can be a way of knowing one's society; to judge a work of Popular Art can only be a way of knowing oneself. (Hinds; Motz & Nelson, 2006: 244)

#### **b) La literatura popular.**

Hemos visto en las obras de Ian Fleming la causa subyacente en cuanto a oposición entre el bien y el mal y desarrollo de unos arquetipos tradicionales que siempre han gozado de éxito.

La novela popular es para el lector un auténtico catecismo literario con todo lo que esto implica de creencia, de fe en la ideología de “el bueno”. La estrategia narrativa de estas historias se organiza basada en el ritual occidental de detección de la culpa, el necesario sacrificio de un inocente, la

toma de conciencia y la restauración del orden. (Burillo, 2010: 3).

Este fenómeno, característico en la narrativa popular, se aprecia con claridad en el caso del melodrama, género de especial éxito en los siglos XIX y XX. La clave está en reafirmar la moralidad tradicional, haciendo sentir al lector una catarsis con el triunfo del bueno y el castigo del villano, para que la historia sea satisfactoria y moralmente plausible:

Melodrama must affirm a commonly accepted moral universe in order to give its audiences the pleasure of seeing the sympathetic and virtuous rewarded and the hateful and dastardly punished. The closer its system of rewards and punishments and its conceptions of the moral order are to the accepted ideas of its audience, the more plausible and satisfying the story will be. (Cawelti, 1976: 267).

A la hora de estudiar la narrativa popular es importante tener clara la diferencia entre los conceptos de arquetipo y mito, género y fórmula que muchas veces generan confusión o incluso se utilizan indistintamente. Para Cawelti, la clave está en una aproximación de lo más general a lo más específico. Hay pocos esquemas arquetípicos *per se*, pero al entrar en juego diversos modos de expresión de diferentes culturas, el resultado es una gran diversidad de fórmulas particulares: “[...] the archetypal patterns embodied in popular formulas are few, but the way in which these patterns are expressed in different cultural materials leads to a great diversity of particular formulas.” (Cawelti, 1976: 296).

Así, existen cuatro arquetipos fundamentales y universales: la tragedia, la comedia, la sátira y el romance. A su vez, derivan del romance géneros como el *western* o las

historias de aventuras o de misterio, con peligrosos viajes, batallas cruciales, exaltación del héroe, etc. El romance viene de diferentes culturas y periodos, ya desde los tiempos del caballero con tintes quijotescos.

El género sería una generalización de grandes grupos de obras literarias, con el objetivo de extraer tendencias históricas o modelos culturales. La fórmula es un esquema, el esqueleto de una composición literaria, que da forma a muchas obras individuales. El género es más universal, genérico y estructural. La fórmula, más específica, tiene un significado más cultural y temporal, lo cual la hace más limitada y rígida. Es la fórmula la que determina las diferencias en personajes, contexto y argumento, diferencias claramente culturales y reflejo de las preocupaciones y necesidades de la época, a diferencia de la universalidad propia de la naturaleza humana que nos encontramos en los arquetipos y los mitos.

Para ilustrar y ejemplificar su teoría, Cawelti establece una comparación de todos estos elementos literarios con el arte culinario. El género literario sería el tipo de plato que se pretende cocinar (pasta, filete con patatas, ensalada, estofado, etc.) y que va de los arquetipos universales que hemos visto (tragedia, comedia, etc.) a los géneros más específicos y culturales como la novela realista, la historia de detectives, el *western*, etc. Las convenciones que caracterizan y se asocian a cada género (personajes, argumento, emplazamiento) son los ingredientes esenciales que han de combinarse para crear un plato en concreto. Por último, la fórmula es la receta de cocina. La fórmula dicta el modo, las reglas por las que se deben combinar las convenciones (ingredientes) para crear una obra. Un género (plato) puede dar lugar a varias fórmulas diferentes (recetas) para trabajar con

las mismas convenciones (ingredientes) de modos diversos y variados.

Es difícil en ocasiones delimitar fórmula y género, puesto que se les considera dos fases en el análisis literario. Ciertas fórmulas pueden llegar a convertirse en géneros. Así sucede cuando Edgar Allan Poe crea la historia moderna de detectives a partir de fórmulas de la narrativa gótica.

Como cultural y temporal, la fórmula se ve obligada a cambiar y evolucionar con el tiempo para poder sobrevivir. Aparte del avance en los medios de comunicación y la imaginación del autor, son los cambios culturales los que en mayor medida propician dichos cambios: “Formulas do tend to change over the course of time and many different factors interact during this process of evolution: the impact of new media, the inventiveness of creators and performers, and, above all, changes in the culture”. (Cawelty, 1976: 192).

Toda fórmula es un producto cultural, influyendo y recibiendo influencia por parte de una cultura determinada. Por tanto, se corresponde con un contexto cultural y temporal específico, cambiando su significado fuera de dicho contexto. Una fórmula nacida en una determinada cultura puede ser adoptada por otra, con importantes diferencias en el traslado entre culturas o contextos temporales. Más adelante, al analizar las obras de Peter Rabe, veremos qué sucede cuando una fórmula, perteneciente a un determinado contexto cultural, se traslada a otra cultura con sustanciales diferencias, que afectan a la misma fórmula con el cambio de cultura y época.

La fórmula es, por tanto, producto cultural y colectivo. Su modelo de fantasía, que a su vez contiene símbolos, mitos, personajes, etc. es compartido por sus consumidores. La

cultura influye en la literatura, puesto que las transformaciones sociales conllevan el nacimiento de nuevas fórmulas, o la evolución de otras existentes con temas nuevos o símbolos. Claro está que nunca se debe olvidar la dimensión comercial de estos productos, indudablemente unida a las demandas de la audiencia. Los libros más vendidos suelen ser obras ajustadas a una determinada fórmula. “A quick glance at any best-seller list indicates that there is no such thing as a formula for best-selling novels.” (Cawelti, 1976: 260).

Se produce, del mismo modo, un movimiento recíproco según el cual la literatura influye en la cultura. Esta relación recíproca entre literatura y cultura está en conexión con el éxito que una obra puede tener en el mercado, éxito debido a diversas razones, como la percepción positiva del lector en relación a la obra, o al autor, o el hecho de que dicha obra aborde un problema de interés o se enmarque en una fórmula conocida, pero desarrollada de un modo especialmente entretenido:

A particular work may become popular because it is perceived by readers as a major work of literary art, because it seems to offer a particularly valuable set of insights into some problem of wide interest, because it is a particularly entertaining example of a familiar formula, or simply because the writer has a well-established reputation for satisfying one or more of these interests. (Cawelti, 1976: 261).

En todo producto cultural marcado por una fórmula determinada encontramos la mezcla de dos tipos de elementos: por una parte los convencionales o fijos, tradicionales, bien conocidos por autor y lector (argumentos, estereotipos de personajes, ideas y

metáforas comunes) y asociados tradicionalmente al arte popular. Por otra parte, los originales o inventados, propios de un escritor en particular (nuevos personajes, ideas, puntos de vista), asociados tradicionalmente a la originalidad y genio único del arte "serio", al menos desde el Renacimiento.

La función cultural de ambos tipos de elementos reside, por una parte, en la continuidad y estabilidad de valores asociada a lo convencional. Por otra parte, en la originalidad y entrada de nuevos conceptos inventados, la idea de cambio y de novedad. Esta combinación, aunque típica del arte popular, no es exclusiva, puesto que es propia de la mayoría de obras de arte. Incluso Homero o Shakespeare incorporan invenciones propias de su genialidad a elementos convencionales. El escritor trabaja dentro de un marco de estructura y materiales convencionales, y ajustado a ciertos preceptos comerciales que además tienen la función adicional de hacer fácilmente reconocible a su obra. De cualquier modo, eso no le impide utilizar su imaginación y habilidad para expresar su personalidad artística y su estilo, así como sus giros favoritos, sus temas e ideas, con las herramientas convencionales que le sirven de instrumentos. Se parte de la fórmula, convencional, conocida y valorada, un sistema de estructuración general, que a la vez es original por su carácter eminentemente cultural.

No sólo la combinación de estos elementos (convenciones reafirmadas y reconocidas con la innovadora sorpresa original) trae consigo el éxito, también la combinación de géneros. De hecho, en el caso del melodrama, su problema es que es demasiado predecible (desde el principio se sabe que el bien siempre gana), por lo cual, es positivo incorporar un poco de suspense y hacer la historia más excitante contemplando la

posibilidad de que el bueno pueda fracasar.

Del mismo modo que hay claves para el éxito, existen otras para la supervivencia, y al igual que en el caso de los seres vivos, la más importante es la evolución. Como producto cultural que hemos visto que es, la fórmula debe evolucionar al igual que evolucionan las culturas. Una fórmula que no evoluciona se queda en un género anclado en el pasado y sólo atractivo para los más devotos, con la consecuente caída en producción y ventas. De cualquier modo, el cambio no debe ser radical, siendo preferible la introducción de pequeños detalles originales que ayuden a dicha evolución, aseguren la continuidad y realcen el éxito: “[...] continuity is more valued than change. Just as in the case of the detective story, the true devotee prefers a new gimmick to a basic reorientation of the formula.” (Cawelti, 1976: 231).

Individualmente, el lector se familiariza con un grupo de obras que conoce y disfruta. A diferencia del mundo real, aquí todo está organizado, todo es coherente y todo adquiere significado con el objetivo de satisfacer al lector a través de un argumento predecible, que satisface el deseo de refuerzo emocional del consumidor:

The existence of genres means that the spectator, precisely, will always know that everything will be made right in the end, that everything will cohere, that any threat or any danger in the narrative process itself will always be contained. [...] they are (formulaic stories) created for the purpose of enjoyment and pleasure. In this regard, it is no accident that their plots are quite predictable [...]; for their entertainment value lies precisely in their

satisfying a demand of their readers, that of emotional reinforcement.  
(Ashley, 1989: 91-96).

Desde el punto de vista colectivo, el arte popular desarrolla unas funciones culturales esenciales, como el mantenimiento y la estabilización de unos valores y significados culturales que se reafirman. Esto no supone un obstáculo para adaptarse a circunstancias que entrañan nueva información, de cambio en las percepciones y los significados. El arte popular se ha convertido en el ritual social y cultural que consolida y reafirma los valores principales de una cultura. Este rol pertenecía en el pasado a la religión, y pasará más tarde a ser competencia de los juegos y canciones hasta llegar al cine y al deporte de masas en la actualidad.

El modelo escapista crea un mundo imaginario pero no del todo ficticio, excitante pero seguro, que mezcla realidad humana con fantasía heroica, en consonancia con los intereses y actitudes propias de la cultura del momento, así como con los cambios y su asimilación. Se establece así una relación entre los nuevos valores y los conceptos tradicionales. Este es el modo en que avanza y evoluciona una cultura, sirviendo el arte popular como engranaje para dicha evolución: “The most effective escapist fictions mix a large proportion of human actuality with their fantasies of heroism and a more exciting, glamorous and secure world.” (Cawelty, 1976: 39).

En lo que respecta al escapismo, son muchos los teóricos que se adhieren a esta teoría, defendiéndola con argumentos contundentes. El fenómeno escapista es común a todo lector y a todo tipo de lectura. Se caracteriza como necesidad funcional, esencial en la

vida de todo ser pensante, que necesita liberarse y buscar placer:

All men who read escape from something else into what lies behind the printed page; the quality of the dream may be argued, but its release has become a functional necessity. All men must escape at times from the deadly rhythm of their private thoughts. It is part of the process of life among thinking beings. It is one of the things that distinguish them from the three-toed sloth; [...] I hold no particular brief for the detective story as the ideal escape. I merely say that all reading for pleasure is escape, whether it be Greek, Mathematics, Astronomy, Benedetto Croce, or The Diary of the Forgotten Man. To say otherwise is to be an intellectual snob, and a juvenile at the art of living. (Chandler, 1944: 13).

La vida real se caracteriza por obstáculos, límites y restricciones, externas e internas, que quedan atrás de forma temporal. Se liberan y expresan a través de la lectura ciertos deseos inconscientes, reprimidos, latentes e instintivos en relación a la fantasía de cruzar la frontera entre lo permitido y lo prohibido, sin por ello arriesgar nuestra integridad o vulnerar la ley, simplemente con un acercamiento al personaje del villano. Se escapa de la rutina y el aburrimiento en una búsqueda de sensaciones intensas. Se pretende desafiar la seguridad y la organización de la vida real, así como sus ambigüedades, pero sin que nos afecte el peligro o la incertidumbre real. Esta paradoja se resuelve a través del escapismo, que nos proporciona un equilibrio propio de la narrativa basada en una fórmula. Se establece un balance entre emociones mimetizadas como el miedo, el suspense, que hacemos nuestro, al identificarnos con un personaje de un mundo imaginario, y el marco de

una seguridad reafirmada y basada en la certidumbre. De ahí que se hable de identificación, ritual colectivo, de juego, de sueños, transformando el concepto negativo previamente expuesto sobre la literatura popular:

The special artistic quality of formulaic literature was the result of striking a balance, appropriate to the intended audience, between the sense of reality or mimesis essential to art of any kind and the characteristics of escapist imaginative experience: an emphasis on game and play, on wish-fulfilling forms of identification, on the creation of an integral, slightly removed imaginative world, and on intense, but temporary emotional effects like suspense, surprise, and horror, always controlled by a certainty of resolution. (Cawelti, 1976: 34).

Pero, ¿qué sucede dentro de la mente del lector y que lleva a una fórmula a ser tan ampliamente aceptada? Según Cawelti esto se debe a varios factores, uno de ellos es la dimensión lúdica de la fórmula, que se configura, como ya hemos dicho, como un ritual cultural en el que confluyen entretenimiento y unas determinadas reglas a las que está sujeto. El lector siente en principio excitación, suspense y la liberación final propias de un juego, en que los sentimientos se intensifican con la identificación con un determinado personaje y la angustia de las tensiones y frustraciones de la trama. Hasta tal punto lo compara con un juego, que incluso ve necesario que el lector conozca las reglas y se posicione en el bando de los que desea que sean ganadores: “[...] this game respect of the formula permits anyone who knows the "rules" to enjoy and appreciate the fine points of play, as well as to experience the sense of ego-enhancement that comes when "our side"

wins.” (Cawelti, 1999: 49).

El conocimiento de las reglas del juego e incluso la anticipación a su posible final, no resta un ápice de atractivo a su lectura. De hecho, en lo que concierne las historias de detectives, su lectura no busca una nueva experiencia sino repetir la que ya conocemos incorporando inesperados giros en la trama, pero jamás cambiando el final esperado:

(we) read (detective stories) not to have a new experience, but to repeat in a slightly different form an experience we have had already. Thus, for example, the “surprise” ending is not really a surprise. It is the ending we expect and demand, and how we would feel outraged if any other kind of ending were offered to us. (Ashley, 1989: 98).

Por ello, hay autores que defienden la necesidad de un miedo controlado y acompañado de un sentimiento de seguridad. Es curioso como en ciertos casos se trata el miedo, de nuevo en la narrativa de detectives para luego incluir otros géneros, en términos como dosis, tolerancia, o una adicción por la que el lector vuelve incansablemente al mismo autor favorito que le proporciona dicha dosis. Estos conceptos bien podrían relacionarse con los efectos de una sustancia estupefaciente:

The idea of a given level of tolerance to fear suggests that the reason why fans of detective fiction return again and again to a favourite author is that they are certain to find in his works the dosage of fear they know they can enjoy. The movement from exposure to fear and a return from it is characteristic of most popular literature from fairy stories and tales of

adventure to gothic novel, mystery story, melodrama and spy thriller.  
(Ashley, 1989: 99).

Es importante también el sentimiento de identificación con el héroe. El lector proyecta sus ideas en dicho personaje, sintiéndose así en su piel y disfrutando de sus éxitos y satisfacciones, con la consiguiente sensación de ser absorbido por la historia. Con ello, se da rienda suelta a la imaginación y se lleva a cabo lo que las limitaciones y convenciones prohíben en el mundo real. Un ejemplo concreto sería la liberación de la carga agresiva, de un modo sano y respetuoso, en la búsqueda de un alivio de las situaciones conflictivas cotidianas: “This enables the consumers of these stories to justify or act out their aggressive fantasies vicariously, get free from them, and experience a peculiar state of release from the tensions of their own lives.” (Ashley, 1989: 100).

El caso concreto de la violencia será tratado con detalle más adelante, cuando se aborde la narrativa criminal. Sirva como adelanto esta cita, en la que se une la idea de placer y emociones intensas a través de la violencia y agresividad, exponiendo el contraste entre la seguridad personal del lector y el peligro a que se enfrentan los personajes de ficción. Todo esto forma parte de la catarsis aristotélica, que conlleva la purificación de las emociones, un renacimiento espiritual y una liberación de la ansiedad que explican la popularidad para las masas de los géneros construidos en base a una fórmula:

The source of the peculiar pleasure and frequently intense emotions incited by fictional violence and aggressiveness is an awareness of the clash between the personal safety of the reader and the danger to which the

fictional characters are exposed. Aristotle 'Poetics' coined a term for this kind of psychological impact a work of art is capable of exerting on its readers: catharsis, purification of the emotions which are projected onto the fictional objects. A process which brings about spiritual renewal or release from these emotional anxieties. [...] reader's imaginative ability to enter into the spirit of fictional reality may explain the enduring and widespread popularity of formulaic genres among the mass reading public. (Ashley, 1989: 100).

#### **4- La narrativa criminal: la novela de crimen organizado o *gangster tragedy*.**

##### **a) El trasfondo cultural.**

En relación al capítulo primero de esta tesis doctoral y a la idea de que la ideología puritana evoluciona, pero es omnipresente en la cultura popular americana, es interesante la consideración de historia de detectives como adaptación de las *jeremiads*:

El género detectivesco supone toda una reinterpretación del Jeremiad Writing que podemos definir como el reconocimiento de una situación injusta, en este caso, el capitalismo imparable ha corrompido la sociedad contemporánea y, las historias, como mundos paralelos, ofrecen la única respuesta posible. (Burillo, 2010: 3).

De cualquier modo, los géneros populares deben evolucionar con el contexto cultural para sobrevivir y mantener el éxito que les caracteriza. Así, es interesante que además de incluir la visión tradicional de la moralidad, se integren estas tendencias con las nuevas corrientes de cambio social y cultural.

El final del siglo XIX y principios del siglo XX es una época de tensiones culturales y cambios en relación a las ideas más tradicionales, vinculadas a la religión y su posición central en la vida americana (monogamia, familia, separación de roles masculino y femenino, etc.). Dichos valores se ven amenazados por el contexto moderno de una nueva cultura urbana e industrial y afectan a la narrativa de detectives:

Readers of classical detective stories, we hypothesize, shared a need for a temporary release from doubt and guilt, generated at least in part by the decline of traditional moral and spiritual authorities, and the rise of new social and intellectual movements that emphasized the hypocrisy and guilt of respectable middle-class society. (Kurz, 1981: xvi)

A principios del siglo XX, en las décadas de los años 20 y 30 emergen dos fórmulas literarias hermanadas aunque sitúen como rol central a personajes en apariencia opuestos: el héroe-detective y el nuevo héroe-gángster, que marcan la evolución hacia nuevos valores. En ambos casos se vislumbra un cúmulo de cambios importantes en lo que Cawelti denomina “mitología cultural”. Es por esto que se insiste tanto en la importancia del contexto histórico y su influencia en la narrativa:

This historical period, then, is much more than simply a backdrop to his writing; it is an external fact which shapes the broad contours of internal action of the text. In this era of material deprivation, the possibility of acquiring money and property acts as a force to drive characters to extremes of behaviour. The source of this, in all probability, lies in the naturalist writers of the earlier part of the century in their identification of the search for financial security and success as an almost sexual desire. (Bloom, 1995: 43)

Todo esto se relaciona directamente y en concreto con un contexto histórico determinado, la Gran Depresión (1929-1939), en que se viene abajo la defensa de los

valores tradicionales ya anteriormente expuesta, que se veían amenazados por una nueva realidad urbana e industrial y se verán destruidos, así como la confianza en la capacidad individual y racional, y la seguridad, a la vista del terrible desastre a nivel social y económico:

It is a world (Depression-years novels) in which the quintaessentially American posture of individual effort being rewarded with security has been shattered by the economic collapse. And thus it is a world in which the restitution of normality at the end of any simple text can only appear as a bad joke. (Bloom, 1995: 43).

Tras las tensiones producidas por la confrontación entre la vieja moral y las nuevas incertidumbres y el sentimiento de pérdida inevitable, aparece una nueva fascinación respecto a la conspiración criminal y un cambio a nivel social que vislumbra el poder del gobierno como corrupto, a la vez que aumenta el sentimiento de desconfianza y escepticismo por la ineficacia de las organizaciones modernas, a la hora de proporcionar seguridad al ciudadano. Es entre las dos guerras mundiales cuando los escritores americanos de *thriller* se interesan de forma mayoritaria por el crimen y la rama *hard-boiled*.

Por un lado, la II Guerra Mundial y la posesión de la bomba atómica hacen de Estados Unidos el país más poderoso del planeta. Por otra parte, el comienzo de la Guerra Fría y el poder de la Unión Soviética conllevan un sentir de inseguridad y ansiedad, que se une al mencionado sentimiento de escepticismo tan propio de la cultura americana, en

relación a los dos estandartes de las dos fórmulas populares más relevantes de su literatura, el detective violento y el pistolero:

The hard-boiled hero, the gunfighter, and their worlds of evil and corruption are contemporary versions of a myth of the isolated hero in a pervasively corrupt society and have welled up out of a strain of pessimism and despair in the American tradition that has been a part of our popular as well as intellectual culture. [...] It suggests that there may have always been doubts about the American Dream among the public as well as among more skeptical intellectuals. (Cawelti, 1976: 191).

Como ejemplo en concreto, nos encontramos con el estilo de escritura de James M. Cain, considerado uno de los máximos representantes de la novela negra junto a Chandler y Hammett. Este autor introduce modificaciones en convenciones como la narración (la lleva a cabo el propio criminal), el final (no es precisamente feliz) o el hecho de que no le interese entrar en un proceso analítico para desenmascarar lo inexplicable, ni en una evolución o desarrollo de sus personajes. De hecho, en sus obras es más relevante la aparición de la violencia en relación al sexo y la lucha por el dinero.

Y en relación a estos comportamientos extremos protagonizados por los personajes, se puede decir que el gángster es considerado como personaje ambicioso y sin escrúpulos que pretende dominar el sistema, injusto de por sí, y lo consigue, marcando un recorrido de triunfo que le llevará hasta su inexorable caída. Pero su concepto cambia, convirtiéndose en modelo heroico y luchador, tanto contra la brutalidad de la propia organización como

contra la sociedad injusta, corrupta y desordenada que le rodea.

El fenómeno del gángster ha sido el precursor de numerosas manifestaciones artísticas, siendo las principales la literatura y el cine, sobre todo en el periodo que va de 1930 a 1960. En abril de 1930 la Chicago Crime Commission publica una lista de los 28 “enemigos públicos” más peligrosos de la ciudad, siendo Al Capone el número uno. La imagen de este enemigo público parte de un punto de vista impersonal, competitivo y organizado, exponente de una sociedad urbana moderna con una incipiente cultura de consumo de masas, pues es un consumidor con estilo (buena ropa, coches nuevos y vida social nocturna) y rebelde contra la ley y los códigos de conducta. Producto de una cultura eminentemente urbana y emblema de profundos cambios en la relación individual con la sociedad:

The public enemy, energetic and confident, was successful in a competitive, highly organized business. A model of stylish consumption, he wore fine clothes, rode in a gleaming new automobile, and reveled in expensive nightlife. He rebelled not only against the law, but against established behavioral codes [...] In all these characteristics he was resolutely urban, a product of the city and an enthusiastic participant in its culture. (Ruth, 1996: 2).

Se establece un paralelismo entre los monstruos de los relatos de terror y el gángster. Frankenstein, Drácula, la Momia, el hombre-lobo, son personajes que llegan a ganarse la simpatía del lector, puesto que no son responsables de lo que son y únicamente

quieren ser aceptados entre los hombres. Esto es imposible, pues suponen una amenaza para la sociedad y por ello son víctimas del rechazo y la destrucción. Del mismo modo, el gángster es un excluido social, un monstruo por accidente y circunstancias que le son ajenas, tanto o más, que por sus intenciones malvadas. Al igual que en el caso anterior, el gángster puede llegar a ganarse la simpatía del lector mientras intenta conseguir aceptación y éxito en la sociedad respetable, pero ese deseo de moverse de los suburbios hacia el centro de la sociedad supone una amenaza para la sociedad, que busca su destrucción. Estos relatos insisten en mostrar la idea central de que cruzar la línea suele conllevar el desastroso resultado de la muerte.

El detective, como ya se ha visto, de clase baja, duro, agresivo y violento, se convierte en un destructor de criminales y vengador de injusticias, excluido de la moral social y que sólo obedece a su propio código de conducta. Ambos se encuentran, como también se ha visto, inmersos en un entorno urbano corrupto y violento, gobernado por políticos y ricos hombres de negocios en connivencia con los criminales. Por tanto, gángster y detective se configuran como rebeldes contra esa sociedad corrupta, lo que justifica la violencia y brutalidad de sus actos.

La nueva fórmula, evolucionada de la narrativa criminal y que incluye los tres pilares ya vistos (líder de la organización criminal e importancia de la familia por un lado, ejecutor y estrategia por el otro) es, por tanto, la evolución de fórmulas anteriores con la historia de detectives clásica y la americana o la saga del gángster con su triunfo y caída. ¿A qué se debe este nuevo paso, este cambio? A una nueva fascinación con crimen a gran

escala, gracias al cambio en las actitudes sociales. La sociedad es más consciente del aumento de la corrupción y el fracaso de las instituciones modernas a la hora de colmar las necesidades individuales proporcionando seguridad, justicia, realización individual. Así, sube como la espuma la popularidad de la fórmula que hace que el gángster melodramático tradicional se convierta en héroe que lucha contra la brutalidad de una gran organización criminal y contra el desorden, la corrupción y la injusticia de la sociedad:

Changing cultural mythologies about crime such as the new fascination with large-scale criminal conspiracies, and changing social attitudes such as the increasing concern with the corruption of governmental and corporate power and the failure of modern organizations to provide a sense of security and fulfillment for the individual, have probably led to the increasing popularity of a formula that transforms the traditionally melodramatic gangster protagonist into a heroic figure and gives him the role of striking out against the brutality of the large organization and the general disorder, corruption, and injustice of society. (Cawelti, 1976: 76).

La función de los relatos criminales no ha cambiado. Sigue suscitando horror y fascinación, atracción y repulsión. Ha cambiado el crimen. La narrativa criminal es el espejo de la sociedad y sus valores, reflejando al mismo tiempo y de modo ambiguo los principios y los reparos de la sociedad hacia los mismos. En el siglo XIX todo se circunscribía al ambiente doméstico y familiar, por eso los crímenes que fascinaban al público tenían que ver con asesinatos de parientes (la mujer que envenena al marido, el

sobrino que mata al tío rico). Así comenzaban muchas novelas de detectives clásicas, basadas en el odio y la frustración propios de la presión familiar, así como sus secretos y culpas.

En los años veinte y treinta surge el héroe gángster, marcando la evolución de los valores. El círculo familiar ha perdido su trascendencia para dejar paso al éxito individual y la ascensión meteórica en la sociedad. El individuo vuela y cae en su búsqueda de riqueza por métodos ilegales e inmorales. El cambio de valores implica una tendencia hacia el detrimento de la autoridad moral del círculo familiar, a favor de una ideología de triunfo individual, favoreciendo la búsqueda de categoría social. Individualismo que ya veíamos entre las líneas ideológicas del puritanismo e incluso en el nacimiento mismo de la novela. Lo que sucede es que, en la figura del héroe-gángster, el individuo fracasa estrepitosamente, tras un triunfo inmerecido y efímero que le lleva a obtener riqueza y poder de modo ilegal e inmoral.

El atracador de bancos, secuestrador o extorsionador presume de ropa y calzado caro, joyas, metales preciosos y vida social lujosa, obras de arte en grandes casas, coches caros y potentes, teatros, restaurantes y cabarets con chicas (*moll*) en una época de abundancia, prosperidad y economía de consumo de masas. Es un ávido consumidor. La realización tiene que ver con el consumo de masas, del que el gángster es iluminación, guía y promotor. Se seduce así al estadounidense urbano con el consumo. La distinción de clases tiene que ver con lo que tienes, de ahí el consumo extravagante del gángster. El simbolismo del gángster es fascinante. Es atractivo y glamuroso porque su éxito tiene como base

conceptos como la habilidad, trabajo duro, buena suerte y crueldad.

It was at the culmination of the development of a new consumer society that Americans became fascinated with the gangster. [...] As the inventors of the gangster explored the new consumerism, their most persistent message was that achievement could be measured by an inventory of goods. Possessions constituted the main rewards for whatever combination of ability, hard work, good fortune, and ruthlessness the gangster exploited. To a large extent, the glamour of consumption served to make the criminal an attractive figure enjoying the fruits of his labors. (Ruth, 1996: 64-66).

De cualquier modo, el magnetismo encierra un toque superficial. Ya no se evalúa a las personas según criterios propios del siglo XIX, como el carácter, la reputación y la rectitud. Ahora pesa más la movilidad, la abundancia, el éxito en un trabajo corporativo y jerarquizado, la imagen exterior, todo en relación con la sociedad de consumo. El gángster encarna así el desplazamiento de lo genuino por lo externo y lo maquillado.

Así, las implicaciones de este fenómeno llegan a convertirse en un símbolo incluso de los efectos perniciosos sobre la educación de los jóvenes y no tan jóvenes americanos a partir de la tan perjudicial cultura del consumo. Permisividad, falta de disciplina, falta de valores, ambigüedad y pérdida de respeto en general, llevan a una inclinación hacia conductas inmorales, todo debido a la nueva ética del placer.

No es cierto que el gángster ayude a los americanos a enfrentarse a una época de cambio. Es al contrario, la gente desarrolla las culturas para dar sentido y controlar los

hechos en sus vidas, y con la cultura está la narrativa que encierra moral, conducta y lecciones de todo tipo:

[...] people develop cultures – shared systems of thinking, belief, and values – in order to make sense of and control the social facts they encounter in their daily lives. The primary stuff of which cultures are made is stories, repeated tales that carry moral truths, prescriptions for behavior, lessons about success and failure. (Ruth, 1996: 3).

La sociedad está resentida contra las presuntas clases respetables, y fascinada por las conductas vengativas e inmorales de agresividad. El detective violento actúa al margen de la ley en su búsqueda de justicia, volviendo la espalda al éxito. En ambos géneros, el escritor pone en duda la idea de éxito americana al mismo tiempo que lanza el mensaje de que el crimen no compensa.

Los tiempos cambian. El mundo ya no es de los lobos solitarios sino de las corporaciones y grandes organizaciones. La banda criminal se convierte en alegoría de una sociedad corporativa contra la que el ejecutor lucha, en rebeldía contra una sociedad burocrática y corrupta cuyos líderes utilizan su poder de modo implacable para su propio beneficio. En este contexto, el ejecutor se disfraza de héroe que merece la indulgencia del lector, por su odio justificado contra las organizaciones que controlan y manipulan a la sociedad.

En definitiva, los nuevos pilares de la estrategia del ejecutor y la familia-organización dirigida por el patriarca-líder hacen hincapié en una tensión propiciada por la

reminiscencia de los valores tradicionales y la sensación de decadencia de la sociedad moderna y corporativa en materia de seguridad, orden y realización. Se restaura la importancia de la familia con su autoridad tradicional y capacidad para proteger a sus miembros en una época de frialdad en que las instituciones y corrientes que socorrían al individuo (familia, iglesia, clase, ideología de éxito) se ven envueltas en un manto de incertidumbre, mientras se desmoronan frente al convulso cambio social.

La figura del gángster se sitúa por parte de guionistas y escritores en el contexto de los problemas sociales del momento que más conviene. Los años 20 son urbanos, pero el comienzo de los 30 se centra en imágenes rurales y en las penurias de la gente en la Depresión. Son tiempos duros en los que el granjero, olvidado por el desarrollo urbanístico, recobra su protagonismo. El gángster no pasa por su mejor momento, y eso se refleja en una imagen de desesperación por la Depresión. El nuevo gángster, sin estilo ni organización, solitario, con la ropa polvorienta y sin la seguridad propia de la vitalidad de la ciudad y su prosperidad, es de campo. El forajido vuelve al campo porque el americano ya no pone su atención en la ciudad. La transformación urbana deja paso a otros problemas sociales nuevos.

De cualquier modo, el mal siempre tendrá cabida en el arte. Muere Al Capone en 1947 y su sombra persiste en películas de las décadas de los 50 y los 60. *El Padrino* y sus imitaciones tratan temas familiares, el problema de la responsabilidad individual, la avaricia, la moralidad sexual. En los 80 y 90 las bandas de afroamericanos y latinos son reflejo de la maldad urbana, y a finales del siglo XX y comienzos del XXI el crimen se

concentra en organizaciones varias y peligrosas. La juventud se ve influida por la violencia, con identidad y poder. El universo del crimen, sus imágenes y mensajes cambian, pero su fuerza permanece: “Underworld imagery and its messages have changed, but their potency remains”. (Ruth, 1996: 147).

Respecto a la figura femenina en la narrativa criminal, es importante destacar la preocupación creciente desde finales del siglo XIX por la masculinidad amenazada en un mundo nuevo con cambios económicos y sociales, en el que las mujeres comienzan a asumir roles nuevos y que configuran las nuevas relaciones entre sexos en un contexto moderno. En el caso masculino, se pierde la tradicional independencia y autodeterminación a favor del trabajo en corporaciones, con órdenes de superiores y la importancia de rasgos típicamente femeninos, como la cooperación y la afabilidad, cada vez más necesarios para la carrera profesional. Los cambios afectan también a la familia. En el siglo XIX existe el afecto y el consenso, pero también una fuerte unidad jerárquica patriarcal. En la década de los 20, la autoridad masculina del jefe de la casa se va perdiendo, siendo estos cambios más evidentes en el contexto urbano.

Se habla de la feminización del hombre, de su debilitamiento y de la decadencia de América, lo cual, por una parte, se ve reflejado en el gángster urbanita, elegante y consumista. Se trata de un criminal cobarde, parapetado tras un coche blindado, que asesina por sorpresa, con armas potentes y bajo la influencia del alcohol o las drogas, que necesita ir colocado para actuar, por falta de valentía masculina. Así, la hombría del gángster se agarra al uso de la violencia y la agresividad como a un clavo ardiendo. Es el nuevo

estándar de masculinidad desde finales del siglo XIX en un intento desesperado por redefinir las diferencias entre hombres y mujeres, aunque se trate de una violencia más racionalizada y corporativa, menos individual y más sustentada por los rasgos anteriormente mencionados como femeninos, la cooperación y la afabilidad. Al fin y al cabo, la violencia no sólo es patrimonio de la ficción, también del deporte, del entretenimiento popular y por supuesto, del héroe gángster, imagen de tipo duro, dominante y experto en impartirla con el uso de grandes y simbólicas armas, como es la ametralladora.

De este modo, el gángster alimenta fantasías de poder masculino extremo, como es la influencia sobre la gente más allá del ámbito doméstico y femenino. Es común que el gángster de ficción se vea rodeado de admiradoras y siervos en sitios públicos, como los cabarets. El problema está en el dilema que supone la representación de la virilidad idealizada y el mundo real. La violencia no sirve en el mundo real, en el de la organización eficaz. Esto conlleva que el crimen organizado se convierta en un santuario en el que liberarse de las influencias de la feminización del mundo convencional. El crimen organizado se convierte en un entorno de masculinidad, con su alcohol, juego, peleas, lealtad, fraternidad y valor, por y para el hombre que busca reafirmar su masculinidad, al igual que el campo de fútbol o las figuras del *western*:

The inventors of the gangster thus relegated true masculinity to a sanctuary free of the feminizing influences of mundane modern society. In these accounts the underworld was a special male environment much like the gridiron, the cockpit, or the cattle ranges of western novels. (Ruth, 1996: 96).

La evolución del rol masculino afecta también a la mujer en el crimen organizado, con especial importancia en el género de gánsters. El hombre se enfrenta a los desafíos a su virilidad y la mujer a los cambios en su papel en la sociedad, con nuevos retos desde finales del siglo XIX. La mujer es cómplice, madre, esposa, novia, amante, con muchas posibilidades, al igual que en la sociedad moderna. La mujer, cada vez más politizada, consigue el derecho al voto. Se inicia el movimiento feminista en 1910. Surgen oportunidades en política, economía, en el plano sexual, que representan el autodesarrollo de la mujer individual, con posibilidad de control de natalidad e igualdad legal. La mujer se incorpora al mercado laboral en los prósperos años 20. Cambia la moda y se rompen las viejas barreras de pasividad convencional. Cambia la cultura, y la mujer es más atrevida, sin obligaciones diferentes de pureza moral. Se difuminan las estrictas leyes de cortejo a favor de un galopante hedonismo. Aumentan los divorcios junto con los matrimonios. Existe mayor independencia y más mujeres solteras. Hay una liberación en el comportamiento femenino y en la expresividad sexual. Proliferan los cabarets, la mujer fuma, bebe en público, baila, lleva vestidos.

Todos estos cambios se reflejan en la figura del gánster, con un comportamiento sexual menos limitado por los antiguos canones, más liberal y que a la vez refleja el miedo de los hombres autoritarios hacia la independencia femenina. Por tanto, en las relaciones entre el hombre y la mujer, los cambios son inexorables e irreversibles, con nuevos valores para una moderna sociedad urbana, sobre todo en lo relacionado con una sexualidad más abierta y expresiva y su manifestación en la vida urbana y moderna, con cabarets, fiestas y lugares de ocio y entretenimiento de carga sexual. También a través de los anuncios de

películas y portadas de novelas, por ejemplo, con al menos una joven atractiva y el duro héroe villano.

En algunos casos, se considera al género de gánsters como una denuncia de las nuevas relaciones entre los hombres y las mujeres. La crítica se centra en una liberación sexual, acompañada de una búsqueda de gratificación, tan repentina, amenazadora y perniciosa, que conlleva consecuencias desastrosas, sobre todo para la mujer. Así, son frecuentes los episodios de maltrato hacia la mujer cuando no se siguen las reglas tradicionales. Otro comportamiento tiene que ver con el deseo de la mujer de reformar al gánster, fracasando en el intento y convirtiéndose ella a sus valores. A la inocente novia del delincuente no le queda más remedio que dejarle o dejarse corromper.

El amor y el exceso de indulgencia también suponen un riesgo para el gánster, que puede verse debilitado y más accesible. La pasión no es buena consejera para la frialdad racional que guía sus acciones, lo que puede llevar al gánster a hablar demasiado o a relajar ciertas medidas de seguridad esenciales, pues va unida a la indulgencia, y la indulgencia está reñida con la fuerza y el éxito.

En una época en que la adquisición de poder e independencia de la mujer son una amenaza para el estatus masculino, la liberación sexual conlleva libertad pero también restricción. La mujer puede adquirir poder, pero a expensas del reputado hombre rico, astuto y cruel, a quien debe seducir. Curiosamente, esto alimenta el victimismo del varón estadounidense, que ve en este género una fantasía contra la mujer manipuladora, reflejada por ejemplo en las películas en las que los personajes de James Cagney actúan con

violencia frente a las mujeres controladoras. Un hombre fuerte no debe permitir que una mujer le usurpe el poder. Así, las tendencias ambiciosas e interesadas femeninas, símbolo de su independencia, tienen consecuencias negativas:

Women depended on the power of seductiveness. As they considered the power of sexually aggressive women, many Americans clearly sympathized with male “victims”. They used the underworld to fantasize that exploitative, manipulative women deservedly paid a heavy price for their encroachments on male power. [...] Strong men would not permit the usurpation of their power by conniving women. [...] The ambitious, manipulative, overly independent woman, the story proclaimed, justifiably receives her harsh reward. (Ruth, 1996: 112-113).

Si bien el personaje principal es el nuevo hombre adaptado a la nueva mujer, las parejas ejemplares suelen serlo en base a una cierta renuncia de la independencia femenina potencialmente ganada, siempre contando con la autoridad masculina intacta, preservada de manera muy sutil y jamás amenazada.

La fascinación con el crimen refleja la sublimación de la expresión de una clara hostilidad y frustración. De un deseo de liberarse de la desesperación sin dejar de lado la afirmación de la moral convencional. El crimen sigue siendo inmoral, pero a veces la moralidad y la legalidad están tan corruptas que llevan a confusión, con la visión de triunfo de los delincuentes y la paradoja que conlleva que una familia de criminales pueda albergar más humanidad y moralidad que una sociedad vacía, conformada por poderosas

organizaciones implacables, instituciones incompetentes y un tufo a corrupción y violencia sin sentido.

En otro orden de cosas, surge otra cuestión importante: ¿a quién van dirigidas estas lecturas y qué valores transmiten a sus consumidores? A pesar de cuestionarse el éxito, como hemos visto, paradójicamente, estas narraciones reafirman una ideología del triunfo de sus héroes. Por ello, este modelo de fantasía es perfecto para individuos frustrados y sin éxito, que sienten que no pueden conseguir recompensas sociales por medios que se aparten de las reglas éticas convencionales. La ficción se adapta a la realidad social hasta el punto de que se llega a considerar a las novelas de Raymond Chandler como paradigma de la realidad: “[...] an authentic presentation of a real feeling people have had and still have, itself a response to real conditions of living.” (Landrum, 1999: 63).

En estos textos se vuelcan sentimientos de hostilidad hacia los demás, en especial hacia la mujer y hacia los ricos y poderosos, en una mezcla de atracción y repulsión. En lo que respecta a la mujer, la *hard-boiled detective story* se considera el más antifeminista de los géneros de misterio, enfocado, al igual que otros géneros como el *western* o los relatos bélicos, a un público masculino y con claros tintes machistas:

[...] action-adventure genres like the hard-boiled detective story, the western, and the war adventure have been produced with the image of a male audience in mind and have often been characterized by misogynistic themes, symbolic abuse of women, and macho masculinity. (Cawelti, 2004, 107)

Se proyecta y exterioriza el lado "malo" que llevamos dentro, junto a sentimientos

de culpa propios de las personas inconformistas, marcadas por ideales férreos e interiorizados, en lo que se refiere a logros personales y que sienten la presión de la tendencia a la conformidad y la pérdida de identidad. Por ello, se fantasea con enfrentar deseos internos al comportamiento impuesto por la sociedad, en una clara identificación con los héroes ficticios: “As with all heroes of story, the acts, words and thoughts of the private eye can be examined to reveal the fears and hopes of those who find him a satisfying and comforting figure.” (Docherty, 1988: 71).

Estos sentimientos contradictorios y llenos de ambigüedades sin resolver son propios del pueblo estadounidense en relación al sueño americano. Su importancia es tal, que incluso autores de renombre que hacen suyas esas contradicciones y saben plasmarlas por escrito, obtienen la recompensa de la popularidad:

James Fenimore Cooper was a man of many contradictions. Since these contradictions embodied some of the major problems and paradoxes of American civilization and because he had a talent for getting them down on paper, he became one of the chief inventors of American literature. (Cawelti, 1976: 194).

Como ejemplo particular, Cooper es religioso pero a la vez se siente cómodo con la idea de una sociedad civilizada y sofisticada, conservador y progresista, percibe en la naturaleza humana rasgos de moral pero también un carácter depravado, amante de la libertad de la naturaleza pero defensor de la ley y la jerarquía social.

En la evolución del género del Oeste se aprecia, como ya se vio en cuanto a la

figura del héroe, un cambio importante. El vaquero de los primeros tiempos se domestica e integra en una sociedad ficticia que autor y lector extrapolan a la realidad optimista y progresista de principios del siglo XX. Sin embargo, décadas después, el héroe solitario o *Lone Ranger* no tiene cabida en la sociedad a la que defiende cuando termina su misión. Antes, una comunidad purificada, ahora, un entorno hipócrita y corrupto. Esto se debe al escepticismo acumulado por las crisis de la sociedad americana en relación al sueño americano.

Las historias se enmarcan en los géneros, que evolucionan, llevando consigo el contexto, personaje, iconos y argumento, además de un vocabulario simbólico en relación con las preocupaciones de la gente. Los géneros no emanan de la cultura, sino del poder, reflejando los intereses del mismo. Los grupos de poder en los Estados Unidos de los años 20 son los responsables de las noticias y el entretenimiento, quienes producen los textos culturales. Son ellos los que establecen la notable diferencia entre el gángster de las películas, la televisión, los periódicos y las novelas, y el real. Al fin y al cabo, se trata de una proyección que parte de creencias, preocupaciones e ideas, para mandar mensajes, a veces contradictorios, y vender, haciendo para el género un vocabulario propio, y de este delincuente, basado en el real pero inventado, un fuerte símbolo de la nueva cultura de masas:

In early twentieth-century America it was the creators of nationally standardized news and entertainment, and the social groups they represented, who gained an unprecedented role in the production of cultural texts. [...]

Image producers did their best to respond to public desires and, often, to infuse their products with such a variety of messages that they might appeal to the widest possible audience. [...] While it is impossible to gauge popular acceptance of specific messages, the essential fact is that millions of Americans literally bought what was being sold. (Ruth, 1996: 3-4).

A nivel general, el problema tiene que ver con un temprano conflicto ideológico de identidad de la cultura americana del siglo XIX, que se debate entre: por un lado América como continuación de la civilización europea, pero de la cual al mismo tiempo se ha huido y que es origen del decadente lado Este de las colonias. Por otro lado, una nueva y mejorada sociedad al Oeste, que surge de la fresca y virgen naturaleza salvaje e inexplorada del nuevo continente, y en la que depositar las esperanzas perdidas de regeneración del mencionado sueño americano, así como la reforma y redención (vuelta a las ideas puritanas) del mencionado y corrupto Este. El inconveniente está en que al mismo tiempo se produce una asociación con la oscuridad, la violencia, la codicia, la anarquía y el miedo a lo desconocido propios de la frontera. Esta incoherencia afecta de modo determinante a las esperanzas de escritores y lectores y de la sociedad americana en general.

Volviendo al siglo XX, se aprecia el ideal de éxito frente a la realidad de la lejanía de la élite social, lo que conlleva fracaso y frustración. Se emprende una búsqueda de escape de la tensión que provoca ese resentimiento al soñar con venganzas físicas, por ejemplo, o con el dominio de la mujer, a la cual se necesita, pero en relación a ella, se percibe como una amenaza su liberación e independencia. Uno de los autores más

ejemplares y que ya hemos visto al principio del capítulo es Spillane, cuyas obras contemplan una provocación sexual previa, seguida de violencia masculina y un clímax particular de dolor y muerte sobre el objeto sexual. Paradigma del miedo, hostilidad y ambigüedad mencionadas, sobre todo en lo que a la mujer concierne: “[...] extreme embodiment of the fear, hostility, and ambiguity toward society and particularly toward women that are built into the hard-boiled detective formula.” (Cawelti, 1976: 187).

Sus obras son una mezcla de rechazo rural hacia la sofisticada urbe, muy en línea con la tendencia del *western* en el mencionado enfrentamiento entre el Este y el Oeste, con la corriente revolucionaria pastoralista americana, con el rechazo hacia las minorías étnicas y con la hostilidad hacia las mujeres. Elementos todos propios de personas temerosas de ver amenazado su status dominante.

Se escapa también, de modo más amplio, de un concepto determinista de la vida y la inexorable e incomprensible muerte, a través del seguimiento y la identificación con una narración que implica mínimo coste (angustia en algunos momentos) y máximo beneficio (curiosidad, perplejidad, asombro, emoción y placer al sentir lo que siente el héroe, autoestima, popularidad, respeto, redención, etc.). En conexión a lo anteriormente expuesto sobre el crimen como elemento central de la obra literaria y su cambio hacia el asesinato en una sociedad cada vez más individualista y asustada por la muerte, se afirma sobre las novelas de Chandler que expresan un miedo más íntimo y privado, abandonando un carácter más colectivo y social:

In general the novels express the fears of the modern, privatised individual,

who does not see matters socially or collectively at all, but just fears that those who are closest might not prove trustworthy, that committing yourself is a threat, that true life is in sensitive guarded watchfulness, and that death is a final extinction. (Docherty, 1988: 84).

De cualquier modo, esta fórmula alcanza el éxito al combinar con acierto el toque realista con el ingrediente esencial de la originalidad: “Like other realistic artists the good crime writer makes the familiar new. It is as if crime alone could make us see again, or imaginatively enough, to enter someone else’s life.” (Most & Stowe, 1983: 222). Éxito que queda patente al irrumpir en el cine o la televisión y aventajar con claridad en dichos medios a la fórmula clásica de detectives:

[...] the classical detective formula has never been as acceptable to the media of film and television as the more action-oriented, hard-boiled detective and crime formulas. Moreover, to a period inclined to be distrustful of rationality and ambiguously suspicious of the value of social authority, the classical formula’s emphasis on deduction and the detective’s role as protector of the social order seem to embody a quaintly antiquated view of the world, a fantasy that is almost too far-fetched to be believed in, even for a moment. (Cawelti, 1976: 136).

Es interesante en este apartado tratar el tema de la épica norteamericana. La búsqueda de héroes tiene que ver con la búsqueda de una mitología basada en el individualismo, el excepcionalismo, y el Destino Manifiesto. La épica norteamericana

surge ya en la época del puritanismo, con la búsqueda de la identidad nacional y la tradicional Magnalia Christi Americana. Para los escritores del Renacimiento Americano son de vital importancia conceptos como el Destino Manifiesto, las polaridades maniqueas, la promesa del sueño americano, el mito de la pastoral americana:

Of course, the myth of American exceptionalism is part of the Puritan heritage, the sense of a nation as divinely separated from the Old World of sin, moral chaos and political disorder. However, Emerson's insistence on America as a transcendental world made apparent is part of the same discourse. And his emphasis on the importance of the individual self and its necessary conception of this 'new yet unapproachable America... found in the West' integrates the cult of the individual with the myth of America as a virginal new territory which awaits its own conquest. (Morley, 2009: 39).

De cualquier modo, la épica es transnacional, siempre lo ha sido desde mucho antes de la actual globalización. Es de origen europeo y el escritor norteamericano, gracias a la inestimable influencia de Emerson, aprovecha su capacidad de adaptación y regeneración, descubriendo lo grande en lo mundano y la belleza de lo banal, unificando lo abstracto con la certeza cotidiana. La mencionada capacidad de regeneración, la tendencia a evitar el fin definitivo y a comenzar otra vez, refleja la tendencia norteamericana de mirar al futuro con esperanza. La reinención, o regeneración, hace que este género se convierta en una herramienta importante y dinámica para los países poderosos, sobre todo en un contexto de globalización.

La épica americana se expresa en la democrática prosa y suele ser propia de escritores masculinos. El género más popular y accesible es la novela: “the epic in the New World had no choice but to take the shape of the novel, a medium whereby it would attract the widest possible audience and thereby fulfil its characteristic and classical aim of speaking to and of the people”. (Morley, 2009: 15).

La épica de los años cincuenta y sesenta se relaciona con un claro nacionalismo y la búsqueda de mitos y símbolos en conexión con el mismo. En los 50, tras la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, es necesario buscar estos mitos, recargar los antiguos y reafirmarse en las historias relacionadas con la búsqueda de identidad propia. La épica se convierte en apoteosis de esta mitología, y se concreta en el héroe masculino. La política de identidad nacional de los 50 busca hacer de la cultura americana un todo, la unidad frente a la diversidad de la identidad americana: “mythic integrity... that gave the subject its rational during the nationalist heyday of the 1950s and 1960s”. (Giles, 2002: 7).

En sintonía con el carácter de adaptación y regeneración de la épica, Northrop Frye asegura que el escritor moderno se caracteriza, más que por la innovación, por la renovación de un género al que se le añade un estímulo nuevo, adaptándolo al momento presente. Mikhail Bakhtin va más allá en relación con la novela moderna y la épica, asegurando que la novela ha tomado el lugar de la épica y en el caso estadounidense, ha conseguido asumir las técnicas de la épica. Eso sí, el héroe novelesco ha de ser un héroe moderno que incorpore rasgos negativos y positivos, no debe ser alguien completo y sin posibilidad de cambio, sino una persona con capacidad para evolucionar, para desarrollarse

y para aprender de la vida:

The hero of a novel should not be “heroic” in either the epic or the tragic sense of the Word; he should combine in himself negative as well as positive features, low as well as lofty, ridiculous as well as serious; the hero should not be portrayed as an already completed and unchanging person but as one who is evolving and developing, a person who learns from life. (Hoffman & Murphy, 1996: 44).

En conexión con lo dicho sobre la década de los 50, se trata de una época de optimismo, con los pecados del pasado del héroe, que le llevan a asumir la responsabilidad e incluso cargar con las cruces de otros, en una clara alusión a Cristo. La mujer ayuda al héroe en su redención, en ciertos casos, e influye de modo definitivo en el destino del mismo, lo cual ya se remonta a los tiempos de Homero. El héroe debe enfrentarse, lo quiera o no, a la vida y la muerte, a su pasado, presente y futuro, y al eterno conflicto entre el bien y el mal, en un viaje que tradicionalmente siempre ha conllevado una vuelta a casa, pero que no es un fin en sí mismo. Así, afirma Emerson cuando dice que nuestra vida también es un aprendizaje hacia la certeza de que siempre hay sitio para más, siempre se puede dibujar un círculo más, porque al igual que en la naturaleza, no hay fin. Todo fin no deja de ser más que un comienzo.

Siguiendo con la filosofía de Emerson, según la cual el estado natural del individuo es el desconsuelo, por desear saber o tener siempre aquello que está más allá de nuestro alcance, sin importar lo que nos esforcemos, John Updike crea a su personaje, *Rabbit*. Se

trata de un personaje que encarna al héroe americano como persona corriente, natural, que busca algo excepcional en su vida cotidiana y que se siente decepcionado con el mundo. El héroe, además, busca su camino hacia la redención. Es una búsqueda plagada de fracasos, enmarcada en un patrón de comportamiento reprochable:

[...] a character in the mould of the all-American hero, the natural man seeking an inexplicable something in his daily life but who is, ultimately, disappointed in the world. [...] The character's banal sinfulness and his multifarious failings are necessary staging posts on the circuitous path to redemption. (Morley, 2009, 64-65).

Como conclusión, resulta interesante volver a la unión de este trasfondo cultural con la esencia que se intenta plasmar en el primer capítulo, según la cual las ideas, en concreto la influencia puritana, evolucionan pero no solo no desaparecen sino que siempre están presentes. Así, se relaciona de modo directo y sin concesiones al protagonista del género detectivesco americano con el pasado que se remonta a antes del siglo XX, a la idea puritana del mal que se combate a través de la austeridad, la autodisciplina y si es necesario, la violencia:

[...] the special power of the hard-boiled hero may also stem from deeper sources in the American past than the particular anxieties and doubts of the twentieth century. [...] Perhaps the deepest source of the twentieth-century fantasy of the hard-boiled detective lies in the Puritan sense of pervasive evil to be overcome, but only by the most sustained and austere self-discipline,

and, finally by an act of violence. (Cawelti, 2004: 189).

## **b) Evolución del género.**

Toda formula literaria evoluciona, en especial son necesarios los cambios para las más estables en el tiempo y sobre todo gracias a la savia de nuevos autores e ideas, conllevando un desarrollo y un éxito más duradero. Es lo que le sucede a la historia de detectives a principios de los años treinta con Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

[...] the more long-lasting formulas have undergone many transformations, frequently being revitalized by the influence of more original writers. In such a fashion [...] the detective story was transformed in the early 1930s by Dashiell Hammett and Raymond Chandler [...]. (Cawelty, 2004: 47).

Es en Estados Unidos, desde 1920 y gracias en gran parte a la revista "*Black Mask*", el lugar y el momento en que se fija el nacimiento de la "*hard-boiled detective story*", la cual se convierte en un referente a partir de la II Guerra Mundial. Se parte de *Red Harvest*, escrita por Dashiell Hammett en 1927, la primera novela relevante del género, hasta llegar a las exitosas películas en blanco y negro y series de radio y televisión.

La literatura de misterio es el "supergénero" del cual deriva y evoluciona la historia clásica de detectives, y cuyos orígenes se sitúan en 1841 cuando de la mente de Edgar Allan Poe, escritor gótico, surge el detective *C. Auguste Dupin* para resolver los *Murders in*

*the Rue Morgue* y con él, una nueva fórmula narrativa para sus aventuras. Ésta, se populariza a finales del siglo XVIII, alcanzando su mayor éxito con el victoriano, tradicional y conservador británico Arthur Conan Doyle, hasta pasar a ser considerada la fórmula más importante y con mayores resultados de éxito desde sus orígenes. Se trata, en una primera e importante unión con el *western*, de un género americano distintivo que se hace un hueco en el universo de las historias de acción y aventura, tan extendido en tantas culturas y de modos tan variados, siendo éste la encarnación del drama de la búsqueda épica:

Next to the western, the hard-boiled detective story is America's most distinctive contribution to the world's stock of action-adventure stories, our contemporary embodiment of the drama of heroic quest that has appeared in so many different cultures in so many different guises. (Cawelti, 2004: 193-194).

Paradójicamente, y de nuevo en conexión con las ideas reflejadas en el capítulo anterior sobre la narrativa popular de fórmula, nos encontramos ante un género de gran éxito popular y de ventas durante décadas, pero que no cuenta con la aprobación en otros ámbitos como las aulas: “[...] a genre (American crime fiction) which has enjoyed popular support and huge sales figures for over 60 years, but which has never attained academic respectability.” (Docherty, 1988: 1).

La nueva fórmula incorpora tintes más crudos y conlleva un cambio en el arquetipo de su antecesora hasta conseguir también un gran éxito. Surge su fórmula hermana, la

novela ambientada en el crimen organizado, o *gangster tragedy*. Este giro tiene que ver, a su vez, con el desarrollo durante el siglo XIX de la narrativa criminal y el enfoque sobre el crimen y la violencia que se verá más adelante. Se trata de un fenómeno cultural a analizar y mostrar:

Apart from Spillane's own personal popularity, the hard-boiled detective formula has been continually successful with the public since the late 1920s. When it becomes such a widely successful formula, a story pattern clearly has some special appeal and significance to many people in the culture. It becomes a matter of cultural behaviour that calls for explanation along with other cultural patterns. (Cawelti, 1976: 21).

La novela de gánsters está relacionada, por lo tanto, con una fórmula de tremendo éxito general, evolución de la narrativa criminal y las historias de detectives y que cuentan con representantes de la talla de Raymond Chandler, apolítico pero crítico con la sociedad americana, la alianza corrupta entre hombres de negocios, políticos y criminales y la decadencia de los ricos. También es de obligada referencia el marxista Dashiell Hammett, de quien se dice que, más que ningún otro autor, crea la figura del detective de esta nueva fórmula. Ambos culpan al individualismo acuciante y a la codicia capitalista como causantes de la corrupción. Hammett, además, experimenta combinando la nueva tendencia con otros géneros tradicionales como el gótico en *The Dain Curse* (1929) con el objetivo de conseguir un aumento cualitativo y un consecuente acercamiento a un público más culto.

Siguiendo con el género de detectives en su vertiente americana, nos encontramos al

conservador de ultraderecha Mickey Spillane, pero también gran crítico, en contra de la unión entre riqueza y criminalidad. Novelista creador de múltiples *bestsellers* en la década de los 50. Autor de numerosas obras de estilo sencillo, emocional, especialmente violento, pornográfico, simple y directo, que han sido éxito de ventas, Spillane culpa de los problemas sociales a intelectuales, irresponsables, mujeres, homosexuales y minorías, en lo que se podría encuadrar como el mito de la cruzada para purgar de traidores el "mundo libre", mito unido a las ideas puritanas de tradición religiosa y que pervive en la actualidad. Sólo cambian los traidores: desde los comunistas de entonces, hasta los terroristas islámicos contemporáneos: “[...] Spillane also brings to this formula something of the fervor and passion of the popular evangelical religious tradition that has long been a dominant element in the culture of lower-middle- and lower-class America.” (Cawelti, 1976: 190).

Por tanto, desde el punto de vista histórico, la literatura de misterio comienza a mediados del siglo XVIII, y prolifera durante el XIX, creándose la narrativa de detectives en 1841. La narrativa criminal influye en la creación del subgénero *hard-boiled* y la novela de gánsters. Todo ello marcado por los cambios culturales que conlleva la modernización de las civilizaciones americana y europea.

En el caso de la narrativa de crimen organizado, el personaje real más inspirador es sin duda el archiconocido Al Capone, mientras que en el mundo de la ficción, la obra más conocida es el *bestseller* de Mario Puzo, *The Godfather (El Padrino)*, que inspiraría la película del mismo nombre, entre finales de los 60 y principios de los 70. La revolución de esta obra implica una evolución de la literatura popular comparable a la que en su día se

achacó a escritores y personajes como Conan Doyle y Sherlock Holmes, o Ian Fleming con James Bond. La obra de Puzo refleja el éxito de un género que establece una nueva forma de mostrar el mundo del crimen, y que a la vez confirma que Estados Unidos siempre ha sido un país con un notable acercamiento a la figura del gánster, no importa en qué época o con qué gobierno. Forma parte de la necesidad, de país joven, de crear sus propios referentes: “America has always been fascinated by gangsters, no matter what period or administration. [...] It’s part of our need as a young country, to create our own mythology”. (Adler, 2007: 111).

El crimen, sobre todo el violento, siempre ha formado parte del entretenimiento. Es posible encontrar fascinación por narraciones de homicidios, ataques y todo tipo de conductas malvadas desde antes de la literatura escrita, por lo que crimen y literatura han ido juntos de la mano. Desde los raptos de mujeres mitológicas y las conspiraciones contra Ulises en La Odisea de Homero, pasando por los tan recurrentes asesinatos de las tradiciones griega y romana, así como de Shakespeare y el Renacimiento, existen multitud de relatos relacionados con pícaros y forajidos hasta llegar al género que nos ocupa. El caso es que al ser humano le fascinan las historias criminales, cuyos géneros evolucionan de forma paralela al tratamiento del crimen en diversas épocas.

Hasta el siglo XX no se contempla el crimen organizado. El delincuente trabaja sólo y se da especial importancia al asesinato. En la literatura popular de los siglos XVII y XVIII el asesino comete el delito y luego ha de enfrentarse a las terribles consecuencias, con la posterior destrucción del culpable y retribución de los males llevados a cabo. Lo

importante es el castigo providencial hasta que llega la novela gótica de finales del siglo XVIII con el ingrediente del misterio. En el siglo XIX aparece la historia de detectives que incorpora este mismo componente de misterio, hasta que en la década de los 30 del siglo XX nacen la historia de detectives *hard-boiled* y la saga de gangsters, que incluyen la aventura heroica y el melodrama. Estos cambios tienen que ver con el cambio de actitud hacia el crimen.

En los siglos XVII y XVIII el enfoque hacia el crimen se enmarca en la religión y la moral. No es sólo un ataque contra la ley, también contra Dios, y ha de castigarse con fuerza. Se trata de un pecador individual que debe alcanzar la redención, en línea con los santos y los mártires, a través del sufrimiento y la salvación, para que el mal se extinga, tras la condena y el arrepentimiento. Existe, a su vez, una clara distinción entre el criminal noble con una historia trágica y el pícaro humilde o de clase media, más unido a la sátira.

En el siglo XIX aparecen tres nuevos favores añadidos al debilitamiento de la postura religiosa de épocas anteriores. Por un lado, la historia clásica de detectives refleja una aproximación al crimen más intelectual y estética. El crimen es un entretenimiento, con un camino hacia el castigo marcado por el descubrimiento y la emoción. No hay pecado, castigo o retribución. Hay identificación con la víctima y búsqueda del culpable y de la solución al acertijo, lo cual conlleva placer y entretenimiento. Influye de manera decisiva la separación de Iglesia y Estado, religión y ley y afecta también a la narración de los crímenes en los medios escritos.

El crimen adquiere en Europa y América un halo de romanticismo en los siglos XIX

y XX, con el criminal como héroe rebelde contra la injusticia, pero no tanto el delincuente urbano, más en línea con el noble forajido que, víctima a su vez de la injusticia y la traición, abandona la ciudad para luchar contra el tirano y opresor del pobre. En Estados Unidos es típica la figura de vaqueros como Billy el Niño o Jesse James, rebeldes contra políticos, terratenientes, o grandes magnates. En el mundo del crimen organizado sucede lo mismo con atracadores de bancos, asesinos y secuestradores de los años 20 y 30, como John Dillinger, Bonnie y Clyde o Pretty Boy Floyd, en los contrabandistas de alcohol de la época de la *Volstead Act*, incluso en el gran Al Capone, visto por muchos como un Robin Hood, un rebelde contra una sociedad corrupta, y en figuras de ficción como el mencionado *Padrino*.

Por último, también en el siglo XIX surge una aproximación científica y social hacia los hechos delictivos. Se comienzan a investigar las causas, las razones psicológicas y sociales. Los tres factores conllevan una gran influencia en el modo de narrar el crimen en el contexto literario. De cualquier modo, existe un claro componente de ambigüedad. Estados Unidos sigue siendo un país con una fuerte carga moral, así como con una gran preocupación ante la escalada criminal, lo cual debe tenerse en cuenta a la hora de abordar este tipo de narrativa.

Respecto al tipo de crimen en particular, el contexto histórico afecta también a este aspecto concreto. Así, a través del individualismo más reciente, se configura el asesinato como el crimen por antonomasia de la ficción moderna, sustituyendo a otras figuras delictivas más comunes en el pasado, como el robo o los delitos contra el honor, más

relevantes en otros tiempos en que la propiedad familiar y el honor pesaban más: “It is usually said that murder is the central crime of modern fiction because of our period’s obsessive individualism. Robbery or shame were the major threats in earlier periods, when family property and honours seemed larger issues than the private life.” (Docherty, 1988: 84).

El nacimiento en los años veinte del detective duro y el gángster urbano marca un cambio en la actitud popular hacia el criminal. El nuevo detective americano adquiere rasgos delictivos (violento, aislado, con su propia ley y contra los valores convencionales) y se convierte en instrumento de venganza contra la corrupción y el éxito ilegal. Curiosamente esto le convierte en la némesis del gángster urbano, evolucionado del forajido y conectado con el mito del sueño americano, el éxito y la movilidad social. De ser pobre a rico y poderoso a, en un melodramático giro del destino, caer destruido bajo el peso de la ley, en ocasiones a manos del detective violento, y convirtiéndose en chivo expiatorio de un mundo injusto, corrupto y violento.

La narrativa criminal en general y la novela de gángsters en particular, dan a su vez otro paso más en su propia evolución. Aparecen tres nuevos elementos dentro de la nueva ficción criminal, y que se incorporarán a la narrativa criminal en particular y también al mundo del cine. Estos tres elementos, los cuales se desarrollarán en los siguientes apartados de los componentes de la fórmula, son, por una parte, dos nuevos personajes: el líder de la organización (apartado de “organización criminal”) y el ejecutor (apartado de “personajes”) y por otra parte la estrategia (apartado de “argumento”).

En resumen, desde el punto de vista histórico, la literatura de misterio comienza a mediados del siglo XVIII, y prolifera durante el XIX, creándose la narrativa de detectives en 1841. La evolución de la narrativa criminal influye en la creación del subgénero *hard-boiled* y la novela de gánsters. Todo ello marcado por los cambios culturales que conlleva la modernización de las civilizaciones americana y europea.

Existen referencias y comparaciones entre la narrativa criminal americana e incluso con otros géneros como el *western* o el *thriller* con los que también guarda elementos en común. De hecho, es interesante la relación entre los personajes principales, los héroes y protagonistas de la narrativa criminal y el *western*, así como la caracterización de las obras de gánsters como versiones urbanas del *western*:

Many previous scholars and critics have noted the relationship between the hard-boiled detective and the western hero. Lewis Jacobs, in his *Rise of the American Film*, describes the gangster cycle of the 1930s as an urban version of the western. Robert Washow, in his two brilliant essays “The Gangster as Tragic Hero,” and “Movie Chronicle: The Westerner,” draws similar comparisons. (Cawelti, 2004: 179).

Desde un punto de vista general, es importante no perder de vista otros géneros populares, ya que cuando algún rasgo literario es común a diferentes géneros, nos encontramos ante una importante particularidad de índole claramente cultural y no simplemente una invención de cada escritor:

[...] those common elements or patterns that we find in related but different

popular genres reflect basic cultural themes. In other words, when a certain kind of character, or situation or pattern of action appears in more than one mythical structure, we have grounds for believing that this pattern is of basic cultural importance and not simply the reflection of the attitudes of a particular creator. (Cawelti, 2004: 179).

**c) Los componentes de la fórmula:**

- Personajes: la importancia del héroe.

El papel del héroe (detective o gángster) es crucial, siendo el personaje central en la trama y que incluso da nombre al género (*detective story*, *gangster saga*) a diferencia de lo que sucede con el *western*, cuyo nombre tiene que ver con el emplazamiento geográfico en que tiene lugar la trama y su carga simbólica determinante. Parece que el mundo siempre ha necesitado héroes basándose en una tendencia universal: “[...] archetypal power that reflects a seemingly universal human need for heroes of a certain kind.” (Cawelti, 2004: 142).

Tradicionalmente, toda historia que introdujera a un caballero incluía el desafío quijotesco de pasar ciertas pruebas, para ser merecedor de tal honor antes de matar dragones o rescatar a princesas en apuros. En el caso de la literatura popular, es moneda de uso corriente presentar al héroe mostrando su gran genio y pericia (el vaquero domina a un caballo peligroso, James Bond gana jugando al póquer, etc.). En algunos casos nos encontramos en la presentación incluso con personajes de raíces aristocráticas, pero hechos a sí mismos, lo cual les confiere un cierto matiz de mestizaje social que redundará en su

versatilidad. Mediante este tipo de recursos se muestra al lector que el protagonista está dotado para alcanzar el éxito.

Del mismo modo que para la narrativa popular vemos constantemente el acierto de combinar originalidad y tradición, este personaje sale claramente beneficiado por la mezcla de dos elementos clave: fantasía y verosimilitud. A diferencia del héroe romántico tradicional, es interesante contemplar la evolución por la que pasa el nuevo adalid de la moral y la justicia del siglo XX, quien se caracteriza por más rudeza y menos castidad, pero sin perder su esencia de caballero íntegro, valiente y comprometido.

Tomando como héroe al detective, se aprecia cómo este personaje central y protagonista está influenciado, como producto de arte popular que es, por la realidad cultural a la que pertenece. Sirva por de pronto esta cita para introducir y explicar la idea de unión entre atracción hacia el héroe por parte del lector, e identificación con el contexto cultural:

Así, la figura del detective, su ideología, hábitos y costumbres, suponen un modelo a seguir para el pueblo. Se trata del héroe que propone un modo alternativo de justicia, el catalizador sin el cual el cambio no sería posible. Para que estas características se den, el protagonista debe de ser un personaje atractivo y, para ello, deberá compartir con el pueblo los referentes culturales al uso, de manera que el lector habitual de este tipo de género pueda identificarse con él. (Burillo, 2010: 1).

Raymond Chandler, describe al héroe como un todo. Completo, versátil, honorable,

único. Ha de ser paradigmático, capaz de cualquier cosa, pero firme en sus principios. El héroe es solitario y orgulloso, con carácter. Si hubiera muchos así, el mundo sería más seguro y menos aburrido:

He is the hero, he is everything. He must be a complete man, and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honour, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in the world and a good enough man for any world. I do not care much about his private life; he is neither a eunuch nor a satyr; I think he might seduce a duchess and I am quite sure he would not spoil a virgin; if he is a man of honour in one thing, he is that in all things. [...] He has a sense of character [...] He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be very sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks, that is, with rude wit [...] and a contempt for pettiness [...]. If there were enough like him, I think the world would be a very safe place to live in, and yet not too dull to be worth living in. (Chandler, 1964: 198-199)

El aislamiento del detective o la baja clase social del gángster no deben hacer pensar en otras etiquetas como perdedor o fracasado, sino como un rebelde que rechaza el éxito y el respeto convencionales. Hombre común y diferente al que le toca luchar en un mundo de

riqueza, corrupción y violencia. Parece común, pero es extraordinario y que se mueve en un contexto duro como pez en el agua:

[...] marginal, rebellious aspect of the hero and his capacity to function effectively in a world of wealth, corruption, and violence. [...] this commonness is a mask for uncommon qualities. For this antihero, this seemingly frustrated and cynical failure knows how to handle himself in the midst of violence. (Cawelti, 1976: 145).

Se trata de un personaje muy parecido al protagonista de las narraciones del Oeste. De gran fuerza física y psíquica, hábil, instintivo más que racional, escéptico, tosco, rudo, violento, duro y de clase media-baja, excluido de la sociedad y que rechaza los valores convencionales porque se ve obligado a seguir su particular código ético para, o bien y conservar su pureza y fuerza para redimir a la sociedad y purgar el individualismo del villano (detective) o para acumular poder y dinero hasta enfrentarse a su propia redención al final de su caída.

Como se puede apreciar, en la descripción del héroe nos encontramos ciertos vocablos asociados al puritanismo (pureza, redimir, purgar), lo cual no es casualidad. En la sociedad puritana también se considera que debe aplicarse un código moral (ineludiblemente unido a la religión), diferente de las leyes de los hombres para enfrentarse a la corrupción y al mal que, por naturaleza, forma parte de este mundo.

Es importante resaltar el hecho de que el autor influye de modo determinante en aspectos del héroe como puede ser su carga violenta. En este sentido y poniendo como

ejemplos a diferentes detectives, se aprecian sustanciales diferencias entre el Mike Hammer de Spillane, quien se convierte en principal fuente y foco de la violencia en gran parte de los casos y los protagonistas de Hammett y Chandler, Op y Marlowe respectivamente, quienes rara vez golpean o disparan a alguien, aún estando sumidos en un clima violento propio del género. De cualquier modo, todos esos atributos funcionan como camuflaje para un hombre que se pone en marcha en cada nuevo caso, convirtiéndose en paradigma de honor, actitudes caballerescas, protección del débil, defensa del inocente, nobleza, pureza, castidad y pundonor. Personaje que se convierte en un cruzado moderno, instrumento de venganza contra los corruptos y los que triunfan de forma deshonesto (gángster urbano y su organización), con el objetivo de conseguir justicia, en conflicto con la ley, pero sin cruzar la línea que le llevaría a infringirla.

Esta idea del héroe inmerso en una lucha entre dos fuerzas, que se oponen encarnando el bien y el mal, es propia de la idiosincrasia cultural americana, ya desde los primeros tiempos en que se alumbra la nación a la sombra del puritanismo, como ya se vio en el primer capítulo, y es una de las constantes de los relatos populares en literatura, teatro, televisión, cine, etc. desde entonces hasta la actualidad.

El marco se define por una visión conservadora que establece estereotipos y la imposición del miedo y pánico moral en los medios de comunicación, con preocupación hacia fuerzas externas que representan una grave amenaza para la población. Establecido el marco, se configuran las partes: “los buenos” siempre son los ciudadanos de clase media del pueblo americano (los primeros colonizadores, la civilización próxima a la frontera, los

ciudadanos de a pie de las grandes urbes), mientras que “los malos”, la amenaza, suele identificarse con fuentes externas y/o poderosas y opresoras (el demonio, el imperio británico, las tierras salvajes y sus pobladores, los poderosos y corruptos urbanitas, hasta llegar a la actualidad en que este rol se diversifica en comunistas de la Guerra Fría, alienígenas, terroristas, etc.). Esta amenaza responde a la tradición de estigmatización estadounidense contra grupos peligrosos que suponen un peligro a la seguridad del país, así como a la forma de vida estadounidense. Dicha estigmatización une a los que hemos visto como “los buenos” excluyendo a los demás en lo que se denomina el “estilo paranoico” de la política norteamericana:

La historia de Estados Unidos se puede escribir en función de los grupos “marginados” que, uno tras otro, supuestamente han desafiado a la política nacional, desde los “illuminati” y los masones hasta los católicos y judíos, comunistas y satánicos. [...] La historia de las campañas de pureza moral y de las prohibiciones de drogas es en gran medida una historia de autoafirmación étnica frente a los marginados, definidos en términos de raza o religión. Aunque a menudo se despachan con demasiada facilidad como simple “pánico moral” o “caza de brujas”, que son irritantes digresiones de las cuestiones centrales del debate partidista o el conflicto de clases, esos enfrentamientos morales están en realidad en el centro de la evolución social de Estados Unidos. (Jenkins, 2002: 18)

Es en esta confrontación entre el bien y el mal, en la que siempre media el héroe.

Sin ser causa de la misma ni parte de ninguno de los bandos, se consolida como la figura en que confluyen a veces pinceladas de ambas facciones, lo cual es también causa de su soledad y exclusividad, tanto en un principio como al final, pero que resuelve dicho enfrentamiento siempre a favor del bien. En concreto, en el *western* sucede que en las primeras obras se busca regenerar y purificar a la comunidad y la integración de dicho héroe:

[...] as these antithetical symbols moved inevitable toward their explosive conflict, there emerged the figure of the heroic and reluctant gunfighter whose role was to create the purified community by purging the denizens of Indian territory, whether outlaws or Indians. But the gunfighter's shootout was a complex and paradoxical act. Though it mythically brought into being the redeemed community it was in itself a supreme act of individualistic aggression. (Cawelti, 2004: 147).

La característica de aislamiento social, así como de una ambigua relación con las leyes y la justicia, fiel al paradigma tradicional del individualismo americano, es típica en el héroe popular. Este rasgo, según el cual un individuo es capaz de actuar en sociedad y con la ley para conseguir sus propios fines, puede traer consigo admiración o condena, pero siempre la noción de una sociedad débil o impotente.

En el caso del héroe en el relato del Oeste nos encontramos un personaje al que, en la cima de su popularidad (entre los años 50 y los 60), se consideró el arquetipo de americano, con habilidades y actitudes diferentes a los de los pioneros, que le hacen único y

le cualifican para defenderlos, aunque no sea uno de ellos: “Most commonly, the hero is a man of the wilderness who comes out of the old “lawless” way of life to which he is deeply attached both by personal inclination and by his relationship to male comrades who have shared that life with him.” (Cawelti, 1976: 193).

Los héroes son hombres de pocas palabras que actúan con profesionalidad y según un código propio, comenzando la historia en soledad para finalizarla del mismo modo (el detective se retira de nuevo a su oficina polvorienta, el gángster clásico asciende sólo para quedar en total soledad tras su destrucción, el vaquero, en los primeros relatos domesticado, a partir del desarrollo de la novela criminal en los años 30, pasa a retirarse al desierto al convertirse en el más moderno *Lone Ranger*). Se trata de personajes introvertidos y su privacidad afecta incluso a su concepto del honor, opuesto al del héroe épico y su búsqueda de la inmortalidad a través de la gloria legendaria, o al honor del aristócrata relacionado con la grandeza de sus ancestros.

Podría parecer paradójico el hecho de que el héroe deba recurrir en ocasiones a actos que se apartan de lo que se espera de él (brutalidad, violencia), pero como se verá de nuevo más adelante, la violencia acaba por encontrarse justificada. La profesionalidad del detective, la astucia y arrojo del gángster, no les apartan de métodos cuestionables para restaurar el orden, sobre todo porque siempre saben lo que hacen. Ya se expone anteriormente que no se debe pensar en ningún momento en un perdedor. Por el contrario, nos encontramos en presencia de un personaje auténtico y único, que sabe preservar su individualidad con iniciativa y que sabe moverse en sociedad:

The professionalism of the hero betokens a man who is responsive to socialization (as opposed to the total amateur) but who manages to preserve his individuality, incarnated in initiative (as opposed to the bureaucrat). In him the demands of society and individualism are reconciled. His professionalism is also skill, and it is a skill in acts that are presented as deviant, not recommendable for the majority of the population. (Ashley, 1997: 172).

El héroe cuenta con una superior capacidad de adaptación, esencial para tratar con el mundo en que debe luchar y empleando las armas de sus oponentes si es necesario. Los actos violentos por parte del héroe se producen en caliente, con pasión y necesidad desde un punto de vista moral, lo cual le redime a juicio del lector, justificando del mismo modo la muerte de su oponente, que siempre actúa con frialdad y mala fe y que también alcanza su propia redención y la de la sociedad al perder la vida.

Existen otras dos características interesantes del héroe. Un cierto espíritu de superación y su indudable unión con la soledad. Ambas se extrapolan a la idea común en la sociedad occidental de individualidad y éxito con el pago del caro precio del aislamiento:

[...] the hero must be a competitive person in order to be the hero: he has to demonstrate that he can always go one better than ever the people closest to him. It is the contention here that in the thriller competitiveness is always seen as intrinsically bound in with isolation [...] in the last resort, the hero is nearly always solely responsible for victory, and if anyone else is present it

is usually in a passive, helpless capacity. (Taylor & Taylor, 1973: 150).

Es frecuente que el protagonista se implique emocionalmente en el crimen desde el principio, por su seriedad y peligro, tomándose como algo prácticamente personal ya que afecta a su moral y su imagen, a su propio código y concepto de justicia, el cual nada tiene que ver o incluso se opone y trasciende al de la sociedad que le rodea.

Esta implicación emocional tiene que ver en muchos casos con el rol de otros personajes en relación con el héroe: la víctima es amiga del mismo o, en algún caso, una persona adorable cuya muerte exige venganza y que predispone al lector contra el culpable; este último personaje puede estar unido al protagonista por sentimientos de amistad o amor (mujer perversa, depravada y de gran atractivo físico), convirtiéndose por tanto en traidor/a hacia los sentimientos de lealtad, amor y confianza del héroe; el amigo es otro traidor; la policía, abogados o incluso el cliente, interfieren en el argumento y, por último, quienes parecen gente respetable y de éxito podrían formar parte de la asociación criminal.

Al héroe se le libera de cualquier sentimiento de culpa. El acto particular de asesinar adquiere las connotaciones de un elemento purificador, mientras que el honor y la valentía conllevan la redención de la sociedad y, por ende, del mundo.

Inspirado por la leyenda de Al Capone, el héroe gánster no es de clase alta. Atrás queda el forajido del siglo XIX, aristócrata en exilio por culpa de sus rivales, o el bandido de western, con una familia respetable de granjeros que pierden sus propiedades por culpa de un magnate sin escrúpulos. Su origen es humilde, joven extranjero que pasa de los bajos fondos al liderazgo de una organización. Salta de los suburbios al consumo de lujo y a

relacionarse con la élite de la sociedad, poniendo en entredicho las clases sociales y la distinción por etnias. El gángster se integra, dejando atrás la manifestación de sus raíces según asciende en las clases sociales. Los orígenes no pueden sostener los obstáculos inexorables, los cuales sucumben ante la ambición:

Just as the stylish gangster invited consideration of changing class relationships, he also offered an exploration of the meanings of ethnicity, another vital cultural concern of urban Americans. Prominently featuring Italians, Irish, and Jews, the invented underworld offered guidance to urban Americans of all sorts as they negotiated the shifting ethnic terrain of their diverse society. [...] Ethnicity was becoming more a signifier of background than a determinant of opportunity of behavior. The gangster's origins suggested how far an ambitious person might rise in society and how insubstantial old barriers had become. (Ruth, 1996: 73).

De cualquier modo, el gángster siempre será de clase baja, por mucho dinero y poder que llegue a tener. Nunca se integrará en las clases altas aunque se relacione con ellas y aunque se vuelva presuntuoso y se rodee de lujos. Siempre se verá atado a sus raíces, y su afán consumista, más allá del buen gusto y la respetabilidad, conllevará un modo superficial y patético de ocultar y al mismo tiempo resaltar su perenne inferioridad real, convirtiéndole en una extravagante parodia de sí mismo y un traidor hacia sus orígenes. Le delatará siempre su carácter duro y rudo en cuantas acciones o conversaciones participe, muy en línea con el papel de Sonny Corleone en la novela de Puzo. Sucede lo mismo con el

detective americano, agresivo y aislado de la moral social. La diferencia estriba en que al gángster sólo le preocupa acumular riqueza y poder, fruto de una ambición sin límites que le lleva a la destrucción. El detective, en cambio, se ve inmerso en una cruzada para ayudar o vengar a otras personas. Ambos son considerados rebeldes contra una sociedad corrupta, lo cual justifica la violencia y brutalidad, aunque los propósitos sean diametralmente opuestos.

Como ya se ha dicho, en la evolución de la fórmula de gángsters es fundamental que el protagonista sea un nuevo personaje, el ejecutor, el profesional. Suele ser un asesino, pero puede ser un ladrón profesional. Es un experto brillante en la materia, lo cual afecta a su vida y valores. Lo paradójico y dramático es que aplica una frialdad y racionalidad tremendas a una actividad ilegal y/o violenta. Este personaje es el héroe por antonomasia, del que se ha hablado anteriormente. Fácilmente asociado con Robin Hood, con proscritos propios del melodrama romántico del siglo XIX, y más actualmente, con los protagonistas de las historias del Oeste y las novelas de detectives americanos. Su frialdad profesional también entra en contradicción con su implicación personal, actuando por venganza y replanteándose el significado de su vida, con un código propio y un sentido implacable del honor. No es descabellado encontrar a este personaje cuestionándose su posición en la vida. De hecho, puede no pertenecer al crimen organizado, haberlo abandonado o estar en plena transición. Incluso puede adoptar un rol de justiciero a favor de la sociedad, volcando sus esfuerzos en una lucha con tintes de moral melodramática. Eso sí, siempre al margen de la ley. Se trata de la versión moderna y urbana del héroe del Oeste, el *Lone Ranger*. El profesional encarna la representación última del poder, mientras que el líder de la

organización es la sabiduría y la responsabilidad, que utiliza su poder a favor de la fuerza común, que debe preservarse y expandirse.

Es imposible no sentir simpatía hacia este personaje en particular. El ejecutor, como se verá a continuación, se ve inmerso en un mundo urbano y moderno, una jungla de corrupción e injusticia en que los actos delictivos están justificados. No hay buenos o malos, sólo sus principios y su honor, y debe unir su pundonor y su habilidad para conseguir sus objetivos. El honor y el coraje le permiten enfrentarse a una sociedad hipócrita y corrupta. Sólo dentro de sí mismo hay pureza y no le importa poner su vida en juego para cumplir con su misión de enfrentarse a la traición y la muerte, en un trabajo que escapa a lo cotidiano y gris y en una morada equipada a su gusto para aislarle del mundo exterior, proporcionando relax y confort.

La sofisticación conlleva que el ejecutor acepte el sinsentido del mundo en que vive, adoptando un código para su propia supervivencia y siendo leal a una persona o grupo de personas que le proporcionan protección y respuestas que no encuentra en la sociedad, en un mundo corrupto y sin moralidad. Para encontrar referencias a dicho código se puede observar la ética del tipo duro de Hammett, entre otros, en la década de los 30, o incluso en el naturalismo estoico de Hemingway, con la diferencia que ahora se ha popularizado una visión de un personaje que, para Hemingway, era protagonista de una tragedia, mientras que ahora pasa a ser un criminal profesional y despiadado con tintes de héroe romántico, sin hipocresía y con lealtad, contra toda traición, y que arriesga lo que sea necesario para conseguir sus objetivos, incluso su vida.

Respecto a otros personajes, en primer lugar tenemos a la víctima. La víctima ha de despertar en el lector la atención justa, sin implicaciones personales ni sentimentales. Respecto al criminal, sucede algo parecido. En la novela de detectives, por lo general, el autor juega con el lector, incitándole a sentir indiferencia en la mayoría de las ocasiones hacia quien finalmente resulta ser el culpable (la persona que uno menos imaginaría). Dar demasiado poder y presencia al criminal podría concederle demasiada importancia y así eclipsar al detective, verdadero protagonista de la narración. Lo importante es desplazar la atención del lector para que no dé con la clave y que los sentimientos afloren al final de la trama. Conocer demasiado a víctima o criminal puede llevar a implicaciones personales o sentimentales indeseadas.

Por último, entre los amigos o ayudantes del detective es posible encontramos al narrador. También podemos encontrar policías poco eficientes, falsos sospechosos, etc. Su vida también se ve afectada por el crimen que debe resolver el detective.

Entre los diversos personajes que encontramos en relación al complejo mundo urbano americano, se puede encontrar además de a la víctima, sufridora de la injusticia social de un mundo perverso, por un lado a los que están a favor del héroe: amigos, aliados (periodista, ex-policía, abogado) y que le comprenden, sintiéndose a su vez disgustados por lo corrupto de la sociedad y recomfortados por las virtudes del detective, camufladas, en su apariencia cínica.

Por otro lado, en su contra encontramos a aquellos que en principio parecen respetables, pero que representan la amenaza, la tentación, la ineficacia, las limitaciones o

la corrupción: desde la institución policial, honrada o corrupta pero en general falta de sensibilidad y demasiado limitada, hasta las más poderosas y peligrosas estructuras de poder, como pueden ser los burócratas y dirigentes, pasando por las bandas y sus peligrosos componentes.

Otro personaje importante en la narrativa criminal, tanto de detectives como de gánsters, es la mujer. En la novela de detectives, la mujer adquiere un rol sexual que mezcla el placer con la tentación, la traición y la trampa. Aunque no sea la culpable, el detective tiene suficiente integridad como para no caer presa de sus encantos. De todos modos, es recurrente la imagen de la *femme fatale*, figura común en las obras de este tipo. Rubia y de grandes senos, representa el miedo a la agresión y dominación. Se trata, en muchos casos, de la asesina. Es el reto para la seguridad física y psicológica del detective y la que le llevará al clímax del relato, así como a la situación más brutal y violenta del mismo.

Esta caracterización del personaje femenino es atípica en el *western*, pero muy común en los relatos de Mickey Spillane, y se aprecia en ella una vuelta a las raíces puritanas y al fenómeno de la caza de brujas, comparando a Sam Spade con los cazadores puritanos que investigaban en busca de pistas, para descubrir y probar la maldad de las mujeres, fuente del pecado y relacionadas con el demonio:

Many of the most striking hard-boiled villainesses – Brigid O’Shaughnessy of *The Maltese Falcon*, Carmen Sternwood of *The Big Sleep*, and Charlotte Manning of *I, the Jury*, for example – have a witch-like aura and must be

captured or destroyed by the detective to prevent the corruption of others.  
(Cawelti, 2004: 189-190).

El estereotipo de mujer en la ficción de gánsters no tiene que ver con diferentes etnias o una clase baja. Se trata de jóvenes de clase media o alta, rubias como las actrices Joan Blondell o Jean Harlow. Estas *molls* ya ni siquiera participan en actividades propias del crimen organizado, sino que son chicas modestas y de familias respetables, que no fuman ni beben, que trabajan, y cuyos rasgos de inocencia les confieren una sensualidad especial.

En algunos casos, estas mujeres se ven atraídas por los lujos que el gánster puede ofrecer (abrigos de piel, apartamentos de lujo, coches caros, acceso a lugares de ocio exclusivos), reflejando una imagen de posesión vinculada a un gusto refinado y al ascenso del gánster en la estructura social. En otros casos, la mujer se ve tentada por la seducción de una vida de aventura, excitación y romance marcado por nuevas experiencias. Para este tipo de mujer, la organización criminal no es algo triste o duro, sino fascinante y adictivo, con sus peligros y su drama como revulsivos frente a una vida de rutina y paz. Es una mujer hecha de otra pasta, equivalente a la antigua pionera que prefiere la frontera y lo salvaje antes que la civilización. Anhela el romance y la aventura que no aporta el mundo convencional de las máquinas de escribir, los maestros o las féminas que prefieren establecerse con oficinistas en un contexto de monotonía, confort y oscuridad. Son las peculiares mujeres entregadas a la organización criminal:

If the lot of gangland women seems hard and woefully sad, they are far from

viewing their situation in any such tragic light. Gangland has its fascinations. The women who breathe its tense atmosphere enjoy its thrill of danger and its raw drama and would not exchange it for the dull routing of more peaceful environments. They are like women of the old frontier who preferred the perils of the wilderness to prosaic existence in towns and cities. [...] Gangland is romance, and the drab, stereotyped world beyond its dangerous borders is fit only for slaves of the typewriter, school teachers, or anemic feminine souls content to settle down with some white-collar clerk in dreary comfort and obscurity. Gangland women are satisfied with gangland. (Burns, 1931: 241).

Si por algo se caracteriza la vida de estas mujeres es por la ansiedad, propia y de los suyos, pero esto no significa que sea una vida triste, pues tiene la emoción del peligro. La esposa del gángster tiende a justificar al marido. Un asesinato es defensa propia, una detención in fraganti es una trampa policial, una sentencia condenatoria es culpa de un mal abogado o de un Jurado incompetente:

En el hampa, el amor de una esposa hacia su marido es algo que maravilla. Envuelve al bruto asesino en las ilusiones de un dulce espejismo y le transforma en un fiel y valeroso paladín. [...] Es un buen hombre, incomprendido, acosado por la malevolencia de la policía y perseguido por leyes injustas. Está limpio de toda culpa. [...] Jamás se ha matado a un gángster cuya atribulada esposa no declare que era el más ideal de los

maridos y el más perfecto de los padres. [...] Afirma que no tenía un enemigo en el mundo, y lo cree ingenuamente. Su fe hacia su señor es la fe de un niño. (Burns, 1972: 196-197).

- La organización criminal:

Si bien el argumento típico de las novelas de gánsters de los años 20 y 30 se centra en el ascenso y caída individual del gánster, las novelas más modernas tienen como foco la organización criminal y su poder, casi ilimitado de hacer justicia sobre la ley, manipular el gobierno o controlar los medios, poder imposible para el ciudadano de a pie e incluso para autoridades oficiales y que se enmarca en el secretismo y la violencia.

El poder de la organización criminal va unido a una simbología religiosa y la autoridad dentro de la familia. Este rasgo se ve claro en la novela de Puzo. El “padrino” de por sí ya implica una institución católica con determinados deberes. Es frecuente la asociación entre Dios y “padrino” en los términos en inglés God y Godfather. El Padrino se toma todo como algo personal, como Dios, y lo sabe todo, y lo controla todo:

My Old Man. The Godfather. If a bolt of lightning hit a friend of his the old man would take it personal. He took my going into the Marines personal. That's what makes him great. The Great Don. He takes everything personal. Like God. He knows every feather that falls from the tail of a sparrow or however the hell it goes. Right? And you know something? Accidents don't happen to people who take accidents as a personal insult.” [...] “I knew you wouldn't do it without orders from the Don. But you can't get sore at him.

It's like getting sore at God. (Puzo, 1970: 146).

El crimen organizado hoy es algo cotidiano, pero en su día fue un fenómeno tan reciente que incluso Edgar J. Hoover rechazó en su día la existencia de un sindicato del crimen hasta mediados de los 50. Previamente se sabía de la existencia de organizaciones del crimen a gran escala gracias a investigaciones y publicaciones sensacionalistas, constituyéndose en el tiempo como un nuevo fenómeno social. Con el tiempo se ha generalizado el mito de organización criminal secreta, con códigos, iniciación, unión a través de sangre o parentesco, lealtad y tradición. El secretismo, la determinación, el poder para decidir sobre la vida y la muerte, así como para corromper a los políticos y la riqueza, dan un halo de poder sobrenatural a estas organizaciones, con su consiguiente reflejo en novelas y películas desde los años 50. Puzo consolida esta tendencia y le da solidez y vitalidad, haciéndola más real y convincente.

Como ya se ha señalado anteriormente, el relato de gánsters típico suele consistir en un melodrama en el que el gánster es el protagonista castigado. Con el tiempo el género adquiere más complejidad y aparecen nuevos pilares de la fórmula. Uno de ellos es el líder de la organización. El gánster se mueve dentro de una organización jerárquica con una autoridad elaborada, propia de las estructuras con gestión eficiente de la época. Existe incluso una cadena de mando, con mandos intermedios que dirigen las operaciones diarias para pequeños grupos, al servicio del líder, que delega en él, implementando así las estrategias que vienen de arriba.

En la organización criminal adquiere un papel destacado el líder de la misma y de la

familia en el caso de la novela de Puzo. Combinación de inteligencia, liderazgo y carisma. Es fácil recordar a otros líderes como el profesor Moriarty, o Goldfinger, pero en este caso la relación con los miembros de la banda es diferente. Para el jefe de los gánsters la relación con sus hombres no es profesional ni se basa en dinero o miedo. La autoridad moral, debida a su sabiduría y responsabilidad le confieren la imagen de rey, juez y *pater*, a la par que conllevan una cierta admiración y devoción más allá del respeto, lo cual refuerza a la organización como tal. El líder de una organización mafiosa es como un padre, considerado como se ha visto, como un dios, modelo y guardián. El éxito de esta figura radica en la calidez familiar frente a la impersonalidad de las asociaciones modernas y el declive de las relaciones familiares en los nuevos tiempos. Las empresas son frías e impersonales, y sólo miran la eficacia de los empleados. El líder mafioso es acogedor, emocional, y se implica con los miembros de la organización. En un contexto de familia americana con conflictos generacionales y confusión en roles sexuales así como en el concepto mismo de familia, el grupo criminal con el patriarca al frente representa roles claros y una autoridad transparente, siendo el individuo parte del grupo, como en una tribu, lo cual otorga un poder formidable contra el enemigo externo.

En la siguiente cita extraída de la obra de Puzo, se ve claramente la importancia del líder de la organización y familia y las lealtades internas, hilos esenciales para tejer un entramado de seguridad y fuerza contra una sociedad hostil. Michael, el hijo del Padrino, habla de su padre como si fuera un hombre de negocios familiar y generoso, un rebelde contra las reglas de la sociedad injustas que le habrían relegado a desaprovechar su extraordinaria fuerza y carácter, a ser un perdedor por seguir reglas ajenas. Reglas de una

sociedad que no protege a sus miembros. Su código es mejor que la ley. Lo esencial es la familia, no la sociedad ni los políticos. Es necesario cuidar de uno mismo. Por ello, Michael decide abandonar su vida anterior y dedicarse en cuerpo y alma a apoyar a su padre, a ser su mano derecha:

My father is a businessman trying to provide for his wife and children and those friends he might need someday in a time of trouble. He doesn't accept the rules of the society we live in because those rules would have condemned him to a life not suitable to a man like himself, a man of extraordinary force and character... He refuses to live by rules set up by others, rules which condemn him to a defeated life. But his ultimate aim is to enter that society with a certain power since society doesn't really protect its members who do not have their own individual power. In the meantime he operates on a code of ethics he considers far superior to the legal structures of society... I believe in you and the family we may have. I don't trust society to protect us. I have no intention of placing my fate in the hands of men whose only qualification is that they managed to con a block of people to vote for them... I take care of myself, individual. Governments don't really do much for their people, that's what it comes down to, but that's not it really. All I can say, I have to help my father, I have to be on his side. (Puzo, 1970: 366-67).

Dentro de la organización criminal es interesante el fenómeno de la especialización.

Comenzando por el líder anteriormente mencionado, especialista en gestión y que cuenta con mandos intermedios, expertos en coordinación de esfuerzos. Si hay que cometer un robo, hay hombres encargados de la investigación y la inteligencia, encargados de conseguir información sobre negocios, medidas de seguridad, etc. La especialización incluye abogados para proteger la vida y la libertad del delincuente detenido y que ofrecen consejo legal. Existen, como no podría ser de otra manera, en los últimos peldaños de la escala, gánsters débiles, estúpidos y frecuentemente adictos que realizan los trabajos más a pie de calle.

Por último, es interesante la tecnología, clara ventaja en los bajos fondos y sobre todo en el uso de la violencia, que tiene su propio apartado. Coches, explosivos y la ametralladora Thompson popularizada por Al Capone, son claros iconos del gánster. Es la tecnología al servicio de la productividad, pero en manos equivocadas, para fines terribles. Se trata de otra característica junto con la jerarquía y la especialización, todas ellas englobadas en la violencia. Es otra herramienta más del negocio:

La ametralladora no había sido utilizada todavía en las guerras del hampa, y su introducción se debió a Capone. La ametralladora Thompson pesa quince libras y la caja y el cañón son los de un rifle ordinario. Aparejado a ella lleva un tambor redondo con capacidad para cien cartuchos cargados con balas recubiertas de acero, calibre 45, que pueden dispararse automáticamente en menos de un minuto. En quince segundos se carga de nuevo el tambor. (Burns, 1972: 38).

In the use of violence criminals pursued the same goal of efficiency that lay behind the more general appropriation of business methods. [...] Specialization, expertise, technology, and hierarchy were important because they enabled criminals to pursue business's guiding light. (Ruth, 1996: 54).

- El entorno:

Una de las características más importantes de estos relatos está en su localización. Tomando como ejemplo el relato de detectives, el marco es muy diferente en la ficción de detectives americana (mundo urbano) y la inglesa (rural), lo cual se asocia al contexto cultural y al modo de ver la realidad. En cuanto al gángster, es diferente el tratamiento del gángster urbano al rural, lo cual tiene que ver también con el contexto temporal anterior y posterior a la depresión del 29, y con el contexto cultural respecto a los problemas de cada época.

While American practitioners present an almost exclusively urban world, the English model still flirts with a mythic landscape – a quasi-Edwardian rural England [...].It is clear that the differences between the English and American forms of the genre derive from radical differences in the way in which reality is perceived. (Docherty, 1988: 131)

Tanto el detective violento como el gángster americanos tienen como contexto la ciudad, fondo y marco de aventura en un mundo urbano, moderno, dinámico, desorganizado, hostil, traicionero y peligroso, jungla de corrupción, riqueza decadente, violencia, injusticia, criminalidad organizada y muerte, donde el crimen es algo normal y

que nos recuerda en ciertos aspectos a la frontera de los relatos del Oeste, con la que tiene en común la anarquía, la violencia y una autoridad legítima débil y corrupta. Asistimos, por tanto, a problemas más complejos y colectivos, como la injusticia social. Paradójicamente se trata de un lugar glamoroso, que se suele situar, en concreto, en Nueva York o Los Ángeles. La conexión con la realidad es más que coincidencia, en línea con la tendencia propia de la literatura americana de identificar lo “real” con lo violento, lo sórdido y lo brutal. Sobre realismo, es interesante el caso de Dashiell Hammett, al que se volverá a hacer referencia más adelante, y sus obras sobre gánsters, corrupción y detectives terrenales tanto en actos como en convicciones:

If they agree about nothing else, historians of the detective story at least concur in the view that Hammett was a realist. [...] he wrote about prohibition, gangsterism and corruption. [...] his detectives were not remote, omniscient figures but involved, fallible ones, who eschewed the literary language of their predecessors and who had more faith in their gun than in the supreme power of reason. (Docherty, 1988: 39).

Como extrapolación a la narrativa criminal general encontramos, en lo que a realismo se refiere, gran diferencia con respecto a las novelas clásicas de detectives. En este caso, en relación al mundo en el que se desarrollan los hechos, expuesto con la crudeza y el detalle de la más ignominiosa corrupción de gánsters, proxenetas, jueces y alcaldes corruptos:

The realist in murder writes of a world in which gangsters can rule nations

and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the fingerman for a mob [...] a world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of moneymaking, where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things we talk about but refrain from practising; [...] It is not a very fragrant world, but it is the world you live in, [...] (Chandler, 1944: 19).

El origen de este universo tan real y cruel de la literatura americana se sitúa en la Segunda Guerra Mundial, y encuentra en la narrativa de detectives un referente ideal a través de la violencia y la muerte, experiencias así objetivadas y llevadas a la experiencia cotidiana:

That notion of a bizarre, disordered cosmos pervades American writing since the Second World War, and detective fiction, with its traditional motifs of violence and sudden death, offers a means of objectifying that perception of experience. Thus, criminal disorder can be seen to represent a recurrent version of everyday experience. (Docherty, 1988: 132)

El nuevo realismo de Hammett sirve para defender el nuevo género en comparación con su antecesor clásico. Esta defensa se refleja en que ahora el asesinato tiene una base y un *modus operandi* más realistas y menos fantasiosos, así como las características de los

criminales:

Hammer gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not with handwrought duelling pistols, curare, and tropical fish. He put these people down on paper as they are, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes. (Haycraft, 1992: 234).

Las diferencias en el contexto están en consonancia con el estilo literario. Así, el estilo de escritura americano es más rápido y rítmico, a la vez que coloquial, crudo, tenso y de enfoque más realista y emocional, ligado, una vez más, al momento en que se desarrollan estas fórmulas.

Se conforma así una sociedad desnaturalizada e hipócrita, en la que instituciones como la justicia o la policía no pueden o no les interesa mantener el orden social, a través de la aplicación de la ley para proteger al inocente. Por ello, al detective le toca la misión de conseguir el orden moral, que sólo es una ilusión temporal, mezclándose con los bajos fondos, terreno del gángster, de un mundo criminal de violencia física, corrupción y traición al borde de la catástrofe. Mundo caracterizado por un mal endémico que, dependiendo del autor, se identifica con: los soviéticos comunistas, degenerados, mujeres u otros extranjeros a los que se debe reprimir con violencia (Spillane); el materialismo, la corrupción ambiental y la codicia americanos (Chandler) o la visión pesimista de una sociedad capitalista y explotadora (Hammett). De hecho, en concreto este pesimismo de Hammett que contempla al crimen como negocio, a la empresa como explotadora y al

sistema democrático como corrupto, tiene su razón de ser en una interconexión propia de una sociedad corrupta:

The conviction that crime, law enforcement, business and politics are illicitly interconnected is by no means unusual in American detective fiction; in fact it is probably the norm, especially in the inter-war period, providing the very *raison d'être* of the private detective [...] who therefore can take on a corrupt society. (Docherty, 1988: 67).

A través del gángster se vuelca el intento de explorar, explicar, mistificar y adaptarse a la ciudad y la sociedad urbana. Una vez que la sociedad se ha adaptado a la nueva realidad, el gángster simboliza la búsqueda de soluciones a los nuevos problemas de la reciente realidad. De la mano de los bajos fondos, la ciudad se convierte en símbolo de deshumanización y peligro, pero a la vez, de aventura, al mismo tiempo que simboliza la paradoja entre la importancia y la fragilidad de los límites de la legalidad:

Whether packaged as news or storytelling, the central project of gang imagery was the exploration of a fascinating, troubling urban world. Many of those who invented the gangster brought special skills and a long interest to the task of explaining the city. [...] The gangster represented a reformulation of long-standing concerns for a new cultural context. As staged in the underworld, the city was a disorderly place of dangerous strangers, of rapacious capitalists, of unmanly men and unmanly women, of seekers of pleasure and shirkers of responsibility. [...] However

troublesome, the underworld's city was a place of exciting possibilities.  
(Ruth, 1996: 6-8).

- Violencia y delincuencia:

Mucho se ha escrito sobre la violencia en el hombre. La psicología social afirma que vivimos en un mundo de agresividad y violencia creciente, paradójicamente en paralelo al desarrollo de la mente humana y al progreso de la civilización:

Durante el siglo XIX se creía en el "progreso" de la Humanidad y se esperaba que a este progreso científico, cultural y tecnológico le acompañaría una mejora en las relaciones humanas, y que disminuiría la agresión y la violencia. Pero no ha sido así. Aumentó el nivel de estudios de la población occidental y aumentó su progreso científico y tecnológico, pero no disminuyeron los actos de agresión y violencia. Por el contrario, las consecuencias de tales actos se han agravado dramáticamente. (Ovejero, 2010: 267-268).

La violencia es esencial en la naturaleza del ser humano, hasta el punto de estar demostrado científicamente que la mayoría de los crímenes los cometen personas sin ningún tipo de trastorno físico ni psiquiátrico. Curiosamente, la explicación tiene que ver con una sociedad cada vez más avanzada. La violencia nada tiene que ver con la evolución biológica sino con la evolución cultural y técnica:

Los seres humanos, como cualquier otra especie superior, se han adaptado a

los peligros del ambiente desarrollando una agresividad básicamente defensiva que le permita incrementar su capacidad de resistir los ataques exteriores. Pero la misma naturaleza, que a todas las especies animales superiores nos "implantó" esa agresividad, nos proporcionó también los necesarios mecanismos inhibidores de tal agresividad. Y, sorprendentemente, ha sido la cultura la que ha ido reduciendo en los humanos la eficacia de tales mecanismos inhibidores. [...] En efecto, a medida que el ser humano, a través de la utilización de la técnica, se ha ido "civilizando", también se ha ido haciendo más violento. La técnica incrementa la violencia de los seres humanos porque reduce la acción de nuestros inhibidores naturales de la agresividad: a mayor "distancia" de la víctima, mayor probabilidad de violencia. (Ovejero, 2010: 274).

Sirva como ejemplo ilustrativo del avance técnico y cómo se favorecen las conductas agresivas, el tipo de violencia más común que podemos encontrar en cualquier novela criminal, la muerte por arma de fuego:

No es lo mismo matar a una persona retorciéndole el cuello (en cuyo caso, sus gestos, quejidos, postura, etc. activarían los inhibidores de nuestra agresividad) que matarlo simplemente apretando un gatillo (lo que no activaría tales inhibidores). La cultura altera la naturaleza sobre todo a través de la técnica. Y las armas, que son instrumentos técnicos, alteran de una forma importante la activación de nuestra agresividad. [...] Todo ello explica

también que, paradójicamente, cuanto más civilizados somos, más violentos nos volvemos. (Ovejero, 2010: 274).

En líneas generales, es evidente el éxito y la fascinación humana por el crimen y la violencia en lo que concierne al entretenimiento. En concreto, y como veremos, géneros como el *western*, la historia de detectives americana *hard-boiled*, los relatos de gánsters y el melodrama policial son géneros populares en que el crimen y la violencia son temas centrales, tanto en literatura como en innumerables películas y series de televisión:

Crime, particularly violent crime, has always been a sure-fire topic for the entertainment of the public. From the beginning of written literature and, one suspects, long before that, human beings have been fascinated by stories of homicide, assault, thievery, and roguery of all sorts. Without exaggeration one can say that crime and literature have been in it together from the beginning. Man loves crime stories because he has some basic trait that, among other things, manifests itself in a fascination with tales of crime. (Cawelti, 1976: 52).

Existen muchas tendencias de pensamiento, que consideran la violencia como ingrediente particular de la idiosincrasia estadounidense. Sirva como ejemplo la siguiente observación bien conocida de D.H. Lawrence, y que está presente en la legislación norteamericana sobre armas de fuego, o el guión de películas de acción de Hollywood, asociando el alma del estadounidense con la dureza, el aislamiento, el carácter firme y el asesinato: “[...] there you have the myth of the essential white America. All the other staff,

the love, the democracy, the floundering into lust, is a sort of by-play. The essential American soul is hard, isolate, stoic, and a killer.” (Cain, 2003: 744).

La violencia en Estados Unidos tiene como detonante el racismo, la xenofobia y el miedo a la pérdida de la posición de poder de las clases dominantes, en clara conexión con una mitificación de la identidad americana, ya desde los tiempos de los conflictos entre los primeros colonos y los nativos americanos:

The history of violence in America is pervaded by racism and the violence associated with the protection of white male supremacy. Instances of violence due to ethnic, racial, and moralistic hatred have recurrently marked American life, since the first settlers began killing Native Americans in order to take over their land. In fact, one can easily discern a cycle of violence that has been enacted in many ways in American history. (Cawelti, 2004: 211).

Por tanto, la historia de Estados Unidos ya comienza con la justificación de una escalada de violencia, llevada a cabo por el coraje de individuos heroicos, anglosajones blancos, para civilizar y regenerar un territorio salvaje poblado de nativos sin orden ni ley. Se trata de una épica conquista del Oeste, que establecerá una idea de identidad americana influyente en su historia (se extiende hasta la Guerra Fría e incluso hasta la actualidad) y en su narrativa, hasta bien entrado el siglo XX. De este modo, la conquista de la frontera se convierte en parte de la mitología cultural, junto a un individualismo exacerbado, unido al ritual de la caza como prueba de la masculinidad americana, todo ello tan diferente de la historia real en que los nativos o los esclavos son reprimidos por resistirse a su dominación.

Se configura así un país pacífico y democrático, caracterizado por las tasas de asesinatos más altas de los países occidentales, por millones de armas en manos de sus ciudadanos, en aras de un revolucionario derecho constitucional a la autodefensa (segunda enmienda de la Constitución americana) y la igualdad (de los hombres blancos, claro), así como la también alta participación en numerosos conflictos bélicos.

Es en la década de los sesenta, cuando comienza en Estados Unidos una preocupación por la violencia en los medios. De cualquier modo, el fenómeno de la preocupación atraviesa ciclos. A medida que surge alguna manifestación cultural sobre crimen y violencia (películas de gánsters en la década de los treinta, cómics de terror en los cincuenta, televisión en los sesenta, así como el fenómeno de los videojuegos e Internet actuales) se desatan investigaciones científicas sobre la influencia de la violencia en la sociedad. La presión sobre la moralidad pone en funcionamiento la maquinaria de la censura (veremos más adelante la censura franquista), y/o de controles más sutiles, hasta que el propio creador de la obra anuncia que la misma será revisada para reducir su contenido violento. El siguiente paso conlleva la aparición de otros estudios científicos, que ponen en duda lo que afirmaron los primeros. La conclusión a la que se llega, es que debe abandonarse la visión simplificadora que une la violencia en los medios con la violencia en el comportamiento, en una relación directa causa-efecto:

These suggest that the relationship between the media portrayal of violence and violent behaviour is more complex than was thought and cannot be understood in terms of a simple cause-effect equation. [...] The Nacional

Rifle Association is happy to blame our frequent outburst of meaningless violence on something other than the ready availability of guns. (Cawelti, 2004: 153).

Por lo tanto, se puede decir en relación a la cultura americana, que la violencia es propia de sus manifestaciones artísticas debido a la gran demanda por parte del público y el consumo en masa, que a su vez ha etiquetado a Estados Unidos como paradigma de la cultura violenta para el resto del mundo:

American culture has long been defined by books, films, and television programs in which violence plays a central role because there has always been a large public demand for violence. [...] American writers and filmmakers have been exceptionally prolific in the invention of stories and even whole genres of violent action. [...] For many years, the American public has made its legends of violence a primary article of domestic consumption and of export. So potent and pervasive have been these American images of violence that it is through them that Americans have been imaginatively known in much of the rest of the world. (Cawelti, 2004: 155-156).

Todo esto puede resultar paradójico teniendo en cuenta los dictados de la ideología puritana que veíamos en el primer capítulo y según la cual América es la nación redentora, con la misión divina de llevar paz, democracia y la moralidad de la ley y el orden al resto del mundo, como denuncia Vic Gold en una columna del *Chicago Sun-Times* y que

también aparece en la legislación norteamericana sobre armas de fuego, al igual que la cita anterior de D.H. Lawrence, en las audiencias ante la Subcomisión sobre el Delito, Comité sobre Justicia, en la primera sesión del 94º Congreso de la Cámara de Representantes: “We, as a people are guilty of conducting a prime time love affair with crime and violence. In the day-time, we talk law-and-order morality. But after hours, we take vicarious pleasure in lawlessness and violence.” (Cawelti, 2004: 156).

La siguiente cita confirma la unión entre violencia y puritanismo, en relación a las ideas de conquista de la naturaleza salvaje, así como la búsqueda de redención y purificación, inmersas en la religión protestante y la moralidad del momento, que justifican el uso de dicha violencia, alejada del supuesto carácter conciliador cristiano:

[...] American myths of violence also grew out of the puritanism that made the American drive to conquer the wilderness a quest for redemption and purification. This, I think is the primary source of that strange aura of religion and moralism that so often accompanies American violence. American religiosity has always been deeply imbued with violence and in the major protestant denominations and evangelical ministries that dominate the spiritual climate of America there is little evidence of the pacifism of many Christian traditions. (Cawelti, 2004: 214).

En el caso de la literatura, por un lado la carga violenta formaría parte de la imagen de realismo que, como hemos visto, es necesaria para el éxito no sólo de la obra sino de todo el género. Por otro lado, esta justificación por la necesidad de la violencia acompaña a

la literatura heroica ya desde los tiempos de la épica de Homero: “To have a truly splendid hero we must have a man who faces the ultimate challenge of life and death and emerges triumphant. And if the hero becomes involved in violence, his action must be justified in some sense, if only because a hero performs it.” (Cawelti, 2004: 161).

Como ejemplos, en la narrativa de detectives americana, la destrucción del mal por parte de ciertos autores como Mickey Spillane y su protagonista, *Mike Hammer*, trae consigo la purificación de lo obscuro, idea que nos retrotrae de nuevo a las tesis puritanas. En el caso del gángster en *The Godfather* de Mario Puzo, si bien no es un héroe de aventuras, también debe sacrificar su honradez y recurrir a la violencia como respuesta a la brutalidad de una sociedad injusta, dominada por una corrupción endémica. Todo ello con el fin de perpetuar la seguridad y luchar por la prosperidad de la familia a la que ama, los *Corleone*, gente buena y decente, obligados a delinquir y de quienes se siente responsable. De un modo general, es recurrente en la literatura americana la idea del protagonista que se ve imbuido en una situación, en que es necesario el uso de la violencia o incluso el crimen: “This narrative pattern, a protagonist placed in a situation where some form of violence or criminality becomes a moral necessity, is one of the basic archetypes of American literature.” (Cawelti, 2004: 160).

También en el caso del *thriller* existe justificación por la cual la brutalidad es un elemento tan recurrente en el arte popular en relación a la cultura que le sirve como contexto y, en concreto, a la civilización occidental:

The manner in which the description of deviant acts contributes to a

consensual view of the world can only be understood on the basis of an analysis of the ideology proposed by the thriller: the world is portrayed in a particular light and its problems are solved in a particular way by a particular kind of person. (Ashley, 1989: 187).

Como se ha dicho, la violencia es crucial en otro género el *western*. Las situaciones pueden ser variadas: bien sea por el conflicto entre naturaleza y civilización (batallas de indios contra blancos); para que el héroe haga valer el orden y defienda su propio código de honor o para vengar a los inocentes destruyendo el mal y así purgándolo con fuego, en conexión con las corrientes tradicionales puritanas que se exponen en el trasfondo cultural. Se trata de tendencias de pensamiento místicas y puritanas, cuyo objetivo es reafirmar y defender esos valores en el periodo en que sufrían ataques, transformando para ello la fórmula convencional y añadiendo más carga de violencia.

Según Cawelti, hay cinco “*myths of violence*” o patrones estructurales, por medio de los cuales se exponen las circunstancias que llevan al héroe a recurrir a la violencia necesaria y justificada. Suelen aparecer interrelacionados y es común que se encuentren dos o incluso más en un mismo relato.

1- “*Crime Does Not Pay*” o “*As Ye Sow, So Shall Ye Reap*”: se trata de la clásica ley del Talión, el “ojo por ojo”, el modo de justicia humana más elemental y primitivo, latente en la historia de la humanidad, pero rechazado en las sociedades democráticas occidentales, por lo que se asocia con sentimientos de impotencia o frustración. Típico de obras literarias como las de Mickey Spillane y películas de gánsters o incluso de superhéroes que deben

enfrentarse a su némesis. Lo curioso de estas tramas es que se predice con facilidad el triunfo final del protagonista, con lo cual surgen con facilidad en el lector / espectador sentimientos de simpatía hacia el villano.

2- *“The Vigilante Avenger”*: tiene como ingrediente esencial el contexto de una sociedad corrupta y débil en que el héroe, reacio al uso de la violencia, debe tomarse la justicia por su mano ante la ineficacia de las instituciones legales para cumplir con su cometido de proteger al inocente o vengarse contra el criminal. Es común que entre las víctimas se encuentre alguien cercano al protagonista (familia, amigos, etc.).

El héroe se encuentra ante la tesitura de dejar al criminal escapar, dejando abandonada a la inocente sociedad a expensas del malhechor, o hacer uso de una gran violencia y habilidad, destruyendo al enemigo en una escalada de brutalidad inherente a este patrón, contando en ciertos casos con la ayuda inesperada de una mano inocente que también se ve forzada a usar la violencia justificada.

Este mito se asocia al fenómeno del “vigilantismo”, característico de la sociedad americana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX y que se explicaría en conexión con el explicado “ojo por ojo”, ante la imposibilidad de que en la sociedad se haga justicia si no la hace uno mismo:

When your ordinary citizen sees... that he has placed justice in a dead hand, he must take justice back into his own hands where it was once at the beginning of all things. Call this primitive, if you will. But so far from being a defiance of the law, it is an assertion of it – the fundamental assertion of

self-governing men, upon whom our whole social fabric is based. (Cawelti, 2004: 165).

También es muy propio del ya entrado siglo XX, no sólo en obras literarias sino también en películas del Oeste, de gánsters o las más modernas de acción urbana, contando por lo general con la constante del héroe aislado de la sociedad, que debe enfrentarse a la corrupción y debilidad de ésta y al violento comportamiento de sus criminales y bandidos.

3- "*Equality through Violence*": o la búsqueda de la igualdad de clases a través de la violencia. Característico del gánster que se erige desde una posición de pobreza, hasta alcanzar un status de poder y riqueza a través del uso de la violencia. También se advierte en las narraciones de Hammett o Chandler cómo el detective, en apariencia de clase baja, se desvela como personaje de igual o, de hecho, mayor prestigio que los poderosos, ricos y corruptos con los que se encuentra.

En cierto modo y como hemos visto, nos encontramos con que existe una tendencia ideológica propia de la idiosincrasia americana, país de frontera, en el que es convencional la amenaza de la violencia criminal, a la que hay que oponerse con violencia siempre y cuando los propósitos sean loables. De ser así, el héroe se convierte en líder carismático.

Pero en este caso, los propósitos que justifican la conducta violenta son sólo el alcance de igualdad o nivel, con lo que en pocas ocasiones se aplica este patrón a las expresiones artísticas violentas.

4- "*The Hard-Boiled Hero and his Code*": para este personaje, la violencia es su modo de reafirmar su honor e integridad, según un código moral propio apartado de la ley o de la moral convencional. Dicho código, al que se aferra con férrea disciplina, influye en el hecho de que el héroe no sea partidario de la violencia, sino en situaciones extremas en las que la superioridad de su resolución individual y moral le empuja a ella. Su uso no le provoca placer o contrapartida beneficiosa a nivel personal, a diferencia de lo que sucede con el criminal. Se convierte así en un cruzado contra la corrupción, criminalidad y violencia endémicas, pero su objetivo no es tanto salvar al mundo como preservar su honor y dignidad. Lo mismo es extrapolable al *western* y la importancia del concepto del honor y caballeridad, tan característicos del héroe y de los que adolece el villano:

What [the western hero] defends, at bottom, is the purity of his own image – in fact his honor. This is what makes him invulnerable. When the gangster is killed his whole life is shown to have been a mistake, but the image the Westerner seeks to maintain can be presented as clearly in defeat as in victory: he fights not for advantage and not for the right, but to state what he is, and he must live in a World which permits that statement. (Cawelti, 2004: 169).

5- "*Regeneration through Violence*": en consonancia con las ideas puritanas expuestas en el primer capítulo, nos encontramos con la justificación de una violencia moral necesaria para purificar y regenerar. Situado su origen en el siglo XVII, tiene que ver con el conflicto interno y los problemas a los que se enfrentan los primeros americanos en

el nuevo mundo. Todo se debe a la confrontación con los nativos americanos y la naturaleza salvaje, encarnándose en narraciones en las que el cazador vuelve de rastrear a su presa con su espíritu renacido. En otro contexto, son los indios quienes capturan a un cristiano blanco, atormentándolo y tentándolo, probando así su fe hasta que los diabólicos nativos son destruidos y el protagonista vuelve regenerado.

Como sucede con el mito del apartado 2, este patrón se asocia generalmente con el pasado, en concreto con el *western*, pero su influencia es tan importante que se extiende hasta la sociedad americana más contemporánea y, como se ha dicho, es combinable con algún otro de los patrones vistos:

It is possible that the myth of regeneration through violence constitutes, as Slotkin would argue, the Basic American way of dealing imaginatively with violence and that the other myths we have analyzed can be seen as versions of it. Certainly the myth of the hard-boiled hero and his Code has many points of connection with the archetype of regeneration through violence. (Cawelti, 2004: 171).

Según Ruth, las concepciones sobre la delincuencia son las siguientes:

1 – La corriente eugenista se centra en ciertos conceptos internos como la crianza, raza, enfermedad, poca inteligencia, sin descartar contextos perniciosos en la infancia. Por tanto, el problema es innato y hereditario, con lo que están de acuerdo con las divisiones sociales y con medidas tales como establecer filtros en las fronteras para los inmigrantes. La influencia del contexto existe, pues reconocen un posible shock del inmigrante de

pueblo europeo al enfrentarse con la vida urbana americana, pero dicho contexto no hace al delincuente, sino más bien lo contrario. De este modo, se asocia delincuencia con clases sociales, con los trabajadores inmigrantes y los barrios obreros urbanos.

El castigo para aquellos que cometen actos ilícitos sería, o bien el tratamiento (en manos de los científicos) o la segregación, que tendría que ser permanente en muchos casos.

2 – Por otro lado, los deterministas piensan que el delincuente lo es por poderosas fuerzas externas a la voluntad individual. Dentro de esta corriente están los que afirman que la persona delinque porque su libertad individual está influenciada, pero no por sus diferencias genéticas, sino por causas químicas del cuerpo humano. Las ideas de los deterministas son controvertidas porque la responsabilidad moral queda en entredicho: “Our civilization has become so extensive and complex that we are for the most part mere spectators of events in which by a hidden chain of causes we are implicated”. (Tyler, 1967: 74).

Se puede extrapolar esta forma de pensar al éxito, que no tiene que ver con el trabajo duro, sino con estar en el lugar adecuado en el momento adecuado. Todo tiene que ver con la sociedad de consumo y de placer, y un marcado conformismo propio de un mundo frío e impersonal. El individuo es insignificante, irresponsable en lo que atañe al crimen. Para algunos deterministas es clave la Guerra Mundial para la criminalidad contemporánea, de hecho, la guerra y la criminalidad se configuran como fuertes símbolos para los americanos de los años 20, en un reflejo de la complejidad del mundo y de la

pérdida del libre albedrío, así como la urbanización galopante. Se une el crimen con la impotencia individual y la realidad urbana. La modernidad, fruto de revoluciones como la industrial y científica, es algo súbito y repentino, con consecuencias negativas, como el incremento de la criminalidad en un mundo tremendamente complejo:

If crime is actually on the increase in this country, it is only what we should expect as a result of the changes in society and cultura that have occurred since the scientific and industrial revolutions. [...] Today society and civilization have become extremely complex, so that the average citizen is subjected to a greater variety of stimulation (with the resulting increase of strains and stresses) in one week than his great-grandfather had to encounter in a decade. [...] Some increase of crime and degeneracy is bound to result from the growing complexity of contemporary civilization. (Barnes, 1927: 309).

Por tanto, los deterministas piensan en las grandes ciudades cuando hablan de falta de voluntad. La ciudad alberga fuerzas externas irresistibles y sin barreras de clase o etnia, como defienden los eugenistas.

El castigo del culpable no lleva a ninguna parte, pues el delincuente no puede luchar contra las fuerzas externas. El castigo es eficiente y tienes posibilidad de elegir y de ser responsable de tus actos. Como mucho, el castigo puede tener un efecto disuasorio.

3 – Para los moralistas el criminal es responsable de sus actos, elige cómo comportarse y es una persona normal, racional e inteligente en oposición a ciertos

científicos que hablan de defectos a nivel neurológico u hormonal. El delincuente no es diferente en apariencia, siendo el más peligroso aquél al que le mueve el dinero, el lucro, con profesionales que evalúan riesgos y ganancias. El delincuente incluso tiene moral y sabe lo que es hacer trampas, por eso está inmerso en ambigüedades morales, como cualquier otra persona. Por todo esto, la posibilidad de delinquir es una amenaza en cualquier persona.

Criticán también a la sociedad urbana moderna, pero de modo diferente. La amenaza al orden social tiene que ver con un mayor número de elecciones individuales, no con las fuerzas externas a la voluntad individual. Existe menos ética de trabajo, más placer y materialismo. El trabajo ha pasado a considerarse algo degradante, sin motivación ni eficacia. La cultura de la prosperidad se opone al sacrificio, y va de la mano de la debilidad moral. De este modo, la sociedad se suaviza. Hay demasiadas opciones y pocos valores, además de un claro fracaso en la educación de los niños en las familias de las clases medias. Todo esto conlleva una corrupción generalizada por una clara falta de respeto a la autoridad e indisciplina por parte del ciudadano en general. El delito es la punta del iceberg de una condición endémica. Se propicia un clima de irresponsabilidad e indisciplina, de libertinaje e individualismo.

Respecto al castigo, teniendo en cuenta que el delincuente es una persona normal y racional, se debe mejorar la actividad policial y no perder de vista los derechos del acusado, pero el castigo no debe contemplar únicamente el aislamiento carcelario, se deben de aplicar penas como los trabajos forzados que disuadan a la sociedad.

En los años veinte la corriente moralista es la más popular. No se considera al individuo como impotente o irresponsable, ya que su comportamiento está vinculado a la elección individual, no a fuerzas externas implacables e irresistibles. El sujeto es responsable de lo que hace, sin amenazas externas. El ejemplo tipo es el gángster, asociado al hombre de negocios incluso en apariencia: ropa (traje, corbata, sombrero, cadena de reloj de bolsillo), mediana edad, estilo. Es una apariencia que, en general, nada tiene que ver con el arquetipo de delincuente grotesco, asociado en algunos casos a prejuicios de clase y étnicos. Por el contrario, el gángster es, en muchos casos, un ávido y extravagante consumidor, aficionado a lujos y complementos caros, símbolo de la abundancia de los años veinte, de la prosperidad del consumo de masas americano. El éxito se mide por lo que tienes, no por lo que eres.

Se trata, por tanto, de una delincuencia urbanita, conservadora, no asociada con los suburbios, sino con los distritos financieros de rascacielos, oficinas, muebles caros, archivadores y gente al cargo, lejos de los muelles, las zonas subterráneas y sucias y los distritos más congestionados:

The criminal's new businesslike exterior carried with it a number of unsettling messages. While depictions of the criminal had once confirmed for middle-class Americans the dangers of people who wore shabby clothes, spoke indecipherable languages, and dwelt in the wrong parts of town, by the middle of the twenties such reassuring cultural and physical distance had collapsed. No longer an abnormal outsider, the criminal had become the

ultimate middle-class insider in the years when, as Calving Coolidge intoned, the business of America was business. (Ruth, 1996: 42).

Lo mismo sucede con la actividad delictiva. Llega a estar justificada. El gángster, hombre de negocios, delinque para ganar dinero y triunfa, algo natural y perfectamente explicable y que conlleva violencia así como la violación de ciertos principios morales en la búsqueda del éxito. Ejemplo típico es la violación de la prohibición de consumo de alcohol dentro del marco del hombre de negocios.

De cualquier modo, se puede apreciar una importante diferencia entre el gángster antiguo y el moderno. El gángster antiguo echa mano de una violencia más cruda e irracional, con cuchillos, porras, adoquines, alguna pistola y mucha pelea, sin la tecnología y la especialización vistas en el apartado de la organización criminal. Se trata de bandas grandes, desorganizadas, de obreros que quieren socializarse, beber y pelear. La unión la marca la etnia, el barrio o los vínculos de la infancia, lejos de los negocios. Existe más pasión, fuerza bruta, coraje, aventura y ferocidad. Tienen un lugar destacado conceptos con la reputación, el honor y la diversión. El capitalismo lo cambia todo. Se controla la violencia a través de la disciplina y la experiencia, pasando a ser una herramienta de negocios. Se mata por dinero, se mata en frío, no cara a cara, con premeditación y alevosía, sin un matiz personal, y gracias a la especialización vista, con expertos en el manejo de ametralladoras y explosivos:

Writers lamented that the quaint violence of the old-time gangs disappeared like the earlier patterns of industrial organization on which they were

modeled. Nevertheless they celebrated the cold, efficient violence that replaced it. [...] Shootings, bombings, and beatings, or threats of the same, were the quotidian techniques used to eliminate rivals, enforce agreements, and spur sales. Passion, honor, and pleasure played a much diminished role in the creation of violence. The gangster who killed for noneconomic reasons was either a small-timer or headed for trouble. (Ruth, 1996: 57).

Se achaca este cambio a los conflictos bélicos del siglo XX. La guerra desplaza el honor por la eficacia. El éxito bélico camina de la mano con el éxito en los negocios con los tres factores vistos para las organizaciones criminales: organización, tecnología y especialización. Los excombatientes preparados toman las calles con armas automáticas de guerra, así como otros artefactos. La guerra legitima la violencia, pero el trasfondo es una sociedad criticada por buscar lo mismo, eficacia y resultados sin honor. Así, en consonancia con las teorías moralistas encontramos que: “Decididamente el gangsterismo romántico se muere; la nueva ola pone los negocios por delante de los sentimientos” (Valmont, 1970: 227).

Existe un interés evidente en la violencia y la criminalidad, lo cual sirve de inspiración para los grupos de poder. Cuando las personas intentan comprender la realidad social, echan mano del recurso cultural de la criminalidad. No llegan a dilucidar la solución a sus dilemas existenciales, pero se enfrentan a ellos por el camino correcto a través de la moraleja: “The reading of crime news is an eminently practical, future-oriented activity. In reading crime news, people recognize and use the morale tale within the story to orient

themselves towards existential dilemmas they cannot help but confront". (Carrabine, 2008: 47).

- El argumento:

El esqueleto de la trama va muy en consonancia con las ideas de tensión y equilibrio. El equilibrio ha de reinstaurarse tras haber sido alterado por la violencia. Elemento común en las historias del Oeste, de detectives y de gánsters: "Disequilibrium is inaugurated by violence which marks the process of the elements disrupted and which constitutes the means by which order is finally (re)established." (Landy, 1991: 138).

En una sociedad corrupta e injusta el detective repara y exorciza los males llevando a cabo un acto de justicia o venganza a través de la violencia del héroe americano y del caos y la confusión se pasa a la claridad y la lógica, que perfilan la innegable superioridad del protagonista.

Donde más claro se ve es en la narrativa de detectives, en que todo va teniendo explicación y la trama va hacia la explicación de todos los posibles interrogantes, distanciando al lector de las acciones centrales y las razones subyacentes a las mismas. Así, se califica a la acción del criminal como extraña, y a la situación previa al crimen como equilibrada y normal.

The dominant paradigm for the crime novel is the gradual explication, by rational inquiry or psychological insight of initial mystery by an observer. Whether the text is by Chandler or Christie, it moves towards an

understanding of events by remaining more or less detached from the perpetrator's motivation. At the moment immediately before the narrative closure, the action is explained and the criminal is revealed. But this is always within an apparently objective descriptive work, and the effect of this is to distance the reader from the unfolding of the stimuli which have produced the central actions. This makes possible the recuperation of a normality which pre-existed the events of the text, thereby portraying what has happened as deviant. (Docherty, 1988: 88).

El detective americano comienza con una investigación de un asunto simple, para pasar a una red de conspiración con la participación de una organización criminal y la connivencia de los estratos ricos, respetables y poderosos de la sociedad. El gángster es un hombre humilde que acumula riqueza y poder de modo desproporcionado hasta su caída. No tiene tiempo de disfrutar de su poder, puesto que su destrucción llega de forma inmediata.

La diferencia estriba en que el argumento en la novela americana adquiere una fuerza inédita, destacando la importancia de la violencia y la acción, sin posibilidad de un respiro para anticiparse o interpretar, con la participación directa del detective o el gángster en dicha violencia, y la llegada al momento climático cuando se descubre al criminal, se desvela la conspiración mencionada o se produce la caída del delincuente.

El tercer pilar que marca la evolución de la novela de gángsters es la estrategia. El argumento gira en torno a un plan complejo, preparado y ejecutado de modo cuidadoso y

elaborado, que marca la acción del personaje principal. De este modo, se va más allá en la lección moral del arquetipo de melodrama centrado en el ascenso-caída y castigo del protagonista (años 30 y 40) para convertirse la narración en una historia de aventuras en la que el personaje principal es encumbrado a la categoría de héroe (final de los 40, principios de los 50). Se establece así un paralelismo con las historias épicas en las que el caballero debe pergeñar un buen plan para destruir al dragón.

Se trata de un recurso narrativo y dramático que asocia enfrentamiento y crimen. Una de las estrategias clásicas más conocidas es la del caballo de Troya, que aúna un grupo de hombres organizados, preparados y coordinados de modo inteligente, con equipación (el caballo de madera) y enfrentándose al riesgo de ser descubiertos y a algún error, pero que se desarrolla con éxito y asegura una aplastante victoria impensable. Este recurso se ha convertido en dominante en la narrativa popular, sobre todo la criminal, incluyendo el uso complejo de tecnología junto con la planificación y la coordinación, y generalmente contra grandes organizaciones que ya cuentan con sus *modus operandi* y su propia tecnología.

La acción se enmarca en un plan sutil y complejo, caracterizado por el suspense en dos vías: no sabemos si este plan se descubrirá mientras es llevado a cabo o si fallará alguno de los detalles, echando por tierra toda la trama. Por lo general, el objetivo último es un asesinato o robo, aunque los propósitos pueden ser variados, desde otros ilícitos penales como un secuestro, hasta una escapada, una emboscada, etc. Por regla general, el fin último es un intercambio de poder a través de la adquisición de fortuna o la destrucción de líderes importantes de otra organización, siempre fuera de la ley.

La estrategia varía mucho dependiendo de la fórmula. La estrategia de la investigación de un misterio por parte del detective no tiene nada que ver, por ejemplo, con la seguida para destruir al líder de una organización criminal o con la del gángster que desea triunfar para luego enfrentarse a su propio fracaso.

La duración puede extenderse a lo largo abarcar a toda una obra o sólo en uno o varios capítulos.

## **5- Cultura y censura en la España de posguerra.**

### **a) Contexto histórico y relaciones internacionales:**

Entre 1951 y 1957 España abandona el estancamiento económico y sube el ritmo de crecimiento de la economía, pero en verano de 1955 surge la preocupación de nuevo por la inflación y la rebaja en las ayudas de Estados Unidos. La economía autárquica no puede seguir siéndolo, y se necesita ayuda externa para salir del racionamiento de alimentos que había empezado en 1938, junto con problemas de energía, materias primas, equipo, y huelgas por las dificultades económicas y bajos sueldos. La ayuda económica de EE.UU., de la que llevaban años disfrutando otros países, no entra en España hasta 1953 y si bien no resuelve los problemas económicos, los aminora. Entre 1952 y 1953 se firma un pacto con tres acuerdos entre ambos países, por el cual España recibe ayuda militar, económica y técnica, a cambio de permitir que EE.UU. tenga bases en nuestro país, importantes para ampliar su dispositivo contra los países comunistas. En este periodo hay más contacto con las corrientes de pensamiento externas, lo cual se simboliza con la entrada en la ONU de España el 15 de diciembre de 1955. Los cambios comienzan a hacerse notar: un año más tarde se suspende por primera vez el Fuero de los Españoles al morir un joven falangista en una manifestación estudiantil, a causa de lo cual se produce la dimisión de dos ministros, y se elevan los salarios en respuesta a las huelgas. En 1956 la economía pasa por un momento crítico respecto al comercio exterior, pues a la ausencia de exportaciones se une la fuerte restricción de las importaciones, casi hasta el racionamiento de combustible. La economía autárquica no ayuda al país a dejar su atraso ni con la ayuda de Estados Unidos y las

tensiones de obreros y estudiantes e internas en el gobierno piden un cambio gubernamental.

Es importante señalar que, en cierto modo, la apertura de España al exterior comienza ya en 1945, tras la Segunda Guerra Mundial, con la guerra fría entre Estados Unidos y la antigua Unión Soviética. La política anticomunista estadounidense acepta al régimen de Franco como mal menor por intereses estratégicos. Así, Estados Unidos y España empiezan a aproximarse en 1950 y se pone fin al boicot y aislamiento internacional que sometió al país a la autarquía. En 1950 se anulan las sanciones a España ante la oposición de las naciones socialistas de Israel y México. En 1951 se firman los primeros convenios económicos con Estados Unidos a la vez que se permite la entrada de nuestro país en la Organización Mundial de la Salud (O.M.S.). Más tarde le tocará el turno a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) 1952 y a la Organización de Naciones Unidas (O.N.U.) en 1955, organización que no toma represalias contra Argentina, sino que la anima a seguir ayudando a España, para que la península sirva como canal de tránsito de los productos argentinos hacia toda Europa. Previamente, en 1953 se afianzan los Acuerdos de defensa mutua con Estados Unidos a la vez que se firma el Concordato con la Santa Sede. Son dos éxitos a nivel internacional. El Concordato permite a la Iglesia católica adquirir un poder que le otorgue gran parte del dominio de campos como la enseñanza, las costumbres o la censura, mientras que los Acuerdos con Estados Unidos rompen el aislamiento internacional y unen a España al mundo occidental. Así, nos hacemos aliados de este país permitiendo que establezcan sus

bases militares en Rota, Torrejón de Ardoz, Morón de la Frontera y Zaragoza. España recibe una importante compensación económica, parte del Plan Marshall que ya habían disfrutado otros países y que había sido rechazado en su día para España por la declaración de Postdam. La unión entre ambos países se simboliza con la celebrada y retransmitida visita de Eisenhower a España en 1959, como se refleja en la historia de Radio Televisión Española (RTVE).

El día 21 de diciembre de 1959, Francisco Franco recibió en la base militar de Torrejón de Ardoz al mismo Presidente de los Estados Unidos, el general Dwight D. Eisenhower, la primera dignidad del mundo libre que se prestaba a darse una vuelta por el Madrid franquista. La oficialidad española estaba desbordante, tanto o más que la oficialidad municipal de Bienvenido mister Marshall. De colega a colega, de general a general, Franco abrazó efusivamente al americano ante las cámaras de las televisiones de ambos países. (Muñoz, 1990: 1972).

En la época en que las novelas de Peter Rabe son presentadas en España, se ha entrado en la que se considera la quinta etapa de la dictadura franquista, o quinto gobierno. Esta diferenciación por etapas tiene que ver con la dinámica histórica de la posguerra. Dicho gobierno, que comienza el 25 de febrero de 1957, y concluye el 10 de julio de 1962, se caracteriza por ser el de la estabilización, y abarca el final de la década de los 50 y

principios de los 60. En estos cinco años se gestan la estabilización económica de España y lo que es más importante, la apertura comercial y política a otros países, lo que conlleva un crecimiento más rápido. Ambas están claramente relacionadas. El Plan de Estabilización de 1959, que da nombre a dicho periodo, busca la transformación de unas bases económicas agotadas, tras un duro periodo de autarquía económica. Es necesario tomar nuevas medidas que equilibren la balanza de gastos de las importaciones con los ingresos de las exportaciones. La transformación vendrá de la mano de la modernización y la apertura al exterior. Dicha apertura influirá de forma decisiva en la actuación de la censura y en la política de importación literaria que resultan, para esta investigación, tan importantes. España ingresa en 1958 en el Fondo Monetario Internacional (FMI) y en la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE). Es también ahora cuando España intenta formar parte de la Comunidad Económica Europea (CEE), pero la petición no es concedida, al no ser el régimen político afín al de los países miembros.

Se caracteriza a estos cinco años como contradictorios, de forma acertada, en muchos aspectos. El interés de España por la apertura al exterior, lleva al gobierno franquista a plantearse un lavado de imagen, que esconde medidas altamente represoras comparables a las de periodos más duros, como los orígenes de la posguerra en la década de los 40. Los ideales de la dictadura no cambian, sea cual sea la cara que se pretende mostrar al exterior. En, 1958 aparece la Ley de Principios del Movimiento Nacional. Han pasado 20 años desde la guerra, pero se insiste en las ideas básicas propias de 1939. Se caracteriza a España como monarquía católica, fiel al ideal de los vencedores y totalmente

en contra de cualquier concesión a la democracia. Las décadas de los 50 y principios de los 60 se asocian a conceptos como ‘estabilización’, ‘apertura’ o ‘modernización’, en contraste con la dura represión de 1956, la cual origina movilizaciones universitarias, resurgimiento de nacionalismos perseguidos durante toda la dictadura –se funda ETA en 1959-, o la reunión en el “Gobierno de Munich” en 1962 de personalidades de oposición democrática tanto exiliadas como residentes en España.

#### **b) La situación cultural y literaria de la época:**

Desde el punto de vista cultural, durante el gobierno de los pactos con el Vaticano y Estados Unidos se produce un desarrollo en la industria editorial. El desarrollo económico, la urbanización o “acelerada despoblación de grandes áreas rurales, cuyos habitantes emigraron en masa a las ciudades” (Castelló, 1988, 38) y el desarrollo de la enseñanza, contribuyen a que el ciudadano se acerque más a la literatura. El desarrollo económico mejora los servicios bibliotecarios. Se crean nuevas bibliotecas municipales así como casas de cultura y centros de coordinación. De cualquier modo, la situación sigue siendo alarmante. En los cincuenta se inicia la campaña contra el analfabetismo, con la colaboración de la Dirección General de Enseñanza Primaria, la Comisaría de Extensión Cultural y el Ejército y la ayuda internacional de la entrada de España en la UNESCO en 1952. Dicha institución, surgida en noviembre de 1946, tiene como objetivo alcanzar la paz y respeto universal a la justicia, la ley, los derechos humanos y las libertades fundamentales

por medio de la educación, la ciencia y la cultura. Uno de los objetivos de la UNESCO será la libre circulación del libro, y que los países se comprometan a abrir las fronteras y proteger los derechos de autor. Mucho tendrán que trabajar estas instituciones juntas para arreglar los problemas de una sociedad española precariamente alfabetizada y míseramente culturizada. En 1960 el índice oficial de analfabetismo se sitúa en un 10,35% mientras que de manera extraoficial se habla de entre un 12% y un 14%. El consumo de libros entre los españoles alfabetizados es de 0,64 libros por año y persona. (Tamames, 1963: 458).

La industria editorial se ve gravemente afectada por lo que acontece durante toda la posguerra, y entre 1958 y 1962 sigue en su lucha para salir adelante. Hasta no hace mucho, el papel es escaso y de mala calidad, y al analfabetismo citado se suma el poco poder adquisitivo de los lectores para la compra de libros. A su vez, toda editorial marcada por su ideología política de la zona republicana, hace tiempo que se ha desmantelado, al igual que muchas de las creadas de forma espontánea en la zona nacional. Las grandes editoriales renacidas en Madrid y Barcelona comienzan a trabajar de forma intensa. Así, las editoriales catalanas están en cabeza en la producción de libros de narrativa. Los sectores políticos y eclesiásticos no dejan de temer que el libro se convierta en un instrumento desestabilizador y revolucionario, pero a la vez es considerado como algo valioso, que ha de protegerse por la unidad cultural de España. El mismo gobierno que impone la barrera de la censura crea el Instituto Nacional del Libro, reinstaurado tras la guerra; las diversas Ferias del Libro o las Cámaras Oficiales del Libro nacionales que tienen como predecesora a la Cámara Oficial del Libro de Barcelona. Estas cámaras pretenden, entre otras cosas, abaratar el papel

y crear sindicatos para la exportación. Como se verá en el siguiente apartado, la censura priva de su derecho de libre expresión a muchos autores, forzando a otros a exiliarse. La censura impide la publicación de sus obras y las de muchos escritores extranjeros por ideas políticas y razones morales o de tipo religioso. El poder de la Iglesia se hace patente al incluir de forma tajante el *Index Librorum Prohibitorum* o *Índice de libros prohibidos* como uno de los criterios de censura. (Index Librorum Prohibitorum, 1948).

Como se ha visto, la década de los 50 es una década de apertura al exterior tras un duro régimen que busca la autosuficiencia. Los países de habla inglesa, con Estados Unidos al frente, se convierten en potencias mundiales. El inglés pasa a ser la lengua de mayor difusión a nivel internacional, e irremediablemente el contexto emisor cambia. En principio, las lenguas originales de las obras traducidas son idiomas romances más cercanos al castellano: latín (por tradición y debido sobre todo al poder de la Iglesia), italiano y francés (más recientemente). Es sobre todo en la segunda mitad del siglo XX cuando el inglés y el alemán ganan prestigio. El inglés, en concreto, se convierte en la lengua más traducida frente al prestigio clásico del francés. De cualquier modo, la influencia del francés sigue vigente como segundo idioma extranjero en traducción, y como primer idioma extranjero en el sistema educativo español. También en este último ámbito es finalmente suplantado por el inglés. Así, habla de una sustitución en la seducción del francés por la fascinación de lo norteamericano, apareciendo de nuevo la visita de Eisenhower como algo decisivo:

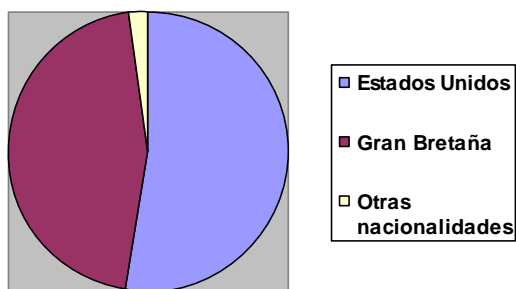
La seducción que ejercía la cultura francesa en las gentes cultas de la España de la primera mitad del siglo XX se vio paulatinamente sustituida por la fascinación que emanaba de todo lo norteamericano. La visita de Eisenhower, que puso fin al aislamiento del régimen franquista por parte de la comunidad internacional, fue celebrada con estrépito y grandes despliegues propagandísticos por los organismos oficiales. Franco había obtenido el respaldo de la democracia que veía con peores ojos a Rusia. (Gallego, 1988: 62).

Tras consultar en la Biblioteca Nacional diversos tomos de *Bibliografía Española*, publicados por el Servicio Nacional de Información Bibliográfica, Dirección General de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación Nacional, así como de la *Revista de Información y Orientación Bibliográfica: Bibliotheca Hispana* publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, podemos extraer la siguiente información representada en gráficos.

La mayor parte de las novelas traducidas del inglés al español son de origen estadounidense. La diferencia no es mucha. El porcentaje supera por poco más de la mitad (52,9% Estados Unidos frente al 44,8% de Gran Bretaña) a las novelas británicas y es aplastante respecto a la narrativa traducida de otros países que no sean norteamericanos o

británicos (2,3%). La narrativa estadounidense supera en cantidad a la británica y sigue su ritmo de importación ascendente.

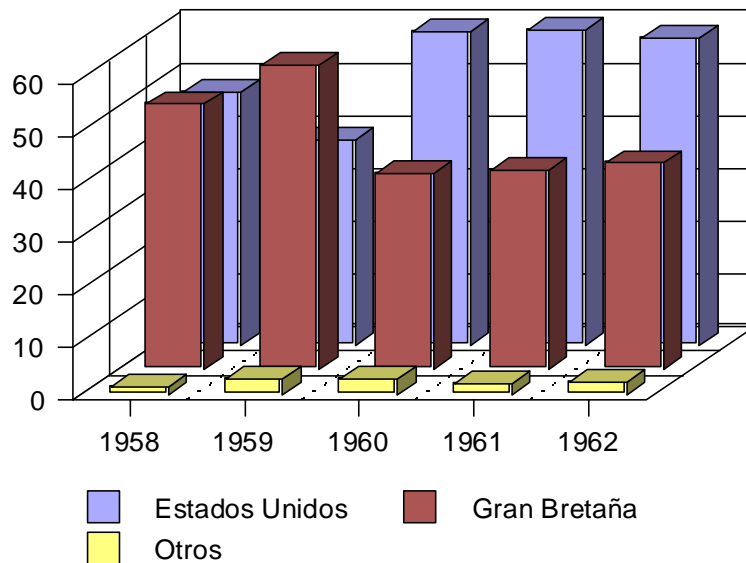
En el siguiente gráfico vemos de forma clara la relativa igualdad entre la traducción de la novela norteamericana y la británica frente a la minoría de la narrativa de otras nacionalidades.



**Fig. 1. Volumen total de narrativa traducida inglés-español por nacionalidad**

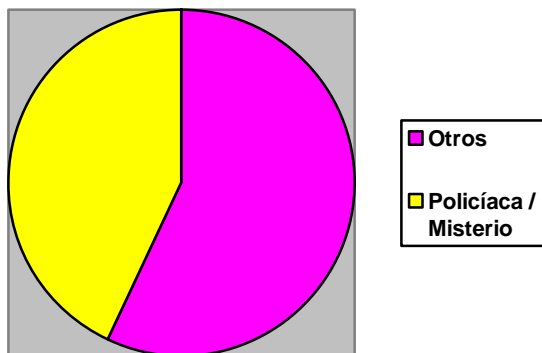
De 1958 a 1962 asciende de forma continua el número de textos traducidos al castellano, sobre todo los traducidos del inglés, lengua dominante en el campo de la traducción tras una supremacía antigua del francés como ya se ha visto. La visita de Eisenhower y el acercamiento cultural entre Estados Unidos y España abre de forma masiva las puertas del mercado español a los productos estadounidenses. Dentro de este periodo, 1960 es el año en que Estados Unidos supera por primera vez a Gran Bretaña en

número de novelas importadas y traducidas en España. Es en este año, cuando la novela de origen norteamericano rebasa de forma cuantitativa a la novela traducida al castellano de origen británico. Si bien hasta 1959 se traduce narrativa estadounidense, la supremacía británica es evidente sobre todo en dicho año, ya que en 1958 ambas están bastante igualadas. El año 1960 marca la diferencia. Se produce un resultado idéntico al del año 1959 pero opuesto. En 1959 el dominio en la nacionalidad de origen de la traducción de narrativa es británico, pues el volumen de traducciones de esta nacionalidad llega casi a un 60% frente a casi un 40% de la novela norteamericana. En 1960 la narrativa estadounidense se incrementa de forma brillante hasta casi un 60%, porcentaje que de hecho alcanzará en 1961 y mantendrá más o menos constante con fluctuaciones mínimas. Sin embargo, la novela británica, tras un ascenso cuantitativo anual importante entre 1958 y 1959, cae en 1960 de forma tan desproporcionada como asciende la norteamericana, hasta casi un 40%. En los dos años siguientes seguirá subiendo poco a poco sin llegar nunca a obtener este último porcentaje.



**Fig. 2: Fluctuaciones del porcentaje de narrativa traducida inglés-español por nacionalidad**

En la década de los 50 se aprecia claramente la supremacía de la novela policíaca y de misterio en lo que a importación y traducción de novelas se refiere. Concretamente, para el periodo entre 1958 y 1962, este género, caracterizado como narrativa de consumo, es con diferencia el más traducido de la narrativa en inglés al castellano. En concreto, el 43,1% de la literatura publicada en ese periodo es policíaca y de misterio, lo cual es un volumen considerable. El siguiente diagrama muestra de forma detallada la proporción del género policíaco y de misterio comparado con otros géneros traducidos de la narrativa inglesa al español entre 1958 y 1962. El análisis de los resultados muestra la preponderancia tajante de dicho género sobre todos los demás, en una proporción de entre la mitad y la tercera parte de los textos narrativos traducidos:



**Fig. 3: Contraste entre la novela policíaca y de misterio y el resto de publicaciones en el volumen de narrativa inglesa traducida**

Las novelas que dan más problemas y trabajo al organismo censor son las importadas traducidas de Latinoamérica, como es el caso del protagonista de esta investigación, Peter Rabe. También sucede lo mismo con las importadas escritas por los exiliados españoles. Es interesante saber que la importación de este tipo de novelas no traducidas en España, sino que ya vienen traducidas de fuera, conlleva que el trabajo del traductor, ajeno a la situación política de España y sin haber tomado medidas autocensuras al respecto, sea tachado o prohibido con bastante frecuencia. Se pueden encontrar varios

ejemplos de este tipo de obras en el Archivo General de la Administración (AGA), sobre todo obras de género detectivesco y en concreto es éste el caso de Peter Rabe, como se verá más adelante.

### **c) Ideología y censura:**

Se ha discutido mucho sobre los criterios ideológicos durante la dictadura franquista, y una de las opiniones más difundidas es que no existe un programa ideológico definido, ni incluso un deseo de cambio de régimen como punto de partida de la misma, sino que la causa principal del alzamiento es “el asesinato de José Calvo Sotelo, líder del Bloque Nacional, el 13 de julio de 1963, pocos días antes de que se iniciara la sublevación militar”. (Cuesta, 2008: 243).

A partir de los 60, como ya se ha visto, es importante destacar que España se abre al exterior tras una dura política de autoabastecimiento y ausencia de mercado externo. A los EE.UU. les interesa que España forme parte de sus aliados en su lucha contra la U.R.S.S. y el bloque comunista.

De uno u otro modo, Franco decide poner orden en todo el país, tomando como una de sus medidas el inicio de una dura represión de los elementos sospechosos de oposición al régimen. La censura, denominada a veces y de forma más oculta como “limitaciones expresivas” comienza a funcionar de forma rígida desde el principio del periodo, siendo la década de los 40 la más dura y haciéndose poco a poco más permisiva con el paso del tiempo y en todo momento bajo el control y las perspectivas del Estado.

La censura afecta a todo medio de comunicación y expresión (cine, prensa, teatro, literatura, etc.) con la finalidad de que no se atente contra ciertos principios básicos como la patria, la familia, la religión, el jefe de Estado, etc. Se publican las normas de la censura en el BOE, y así, en el de 1963 y referente a la censura en el cine, vemos como se habla de restricciones del mal tratando temas como el suicidio, el sexo, la venganza, el aborto y los anticonceptivos, el alcoholismo y la toxicomanía, etc. La censura intenta, por una parte, que los medios de expresión no vayan contra el sistema impuesto, y por otra, que se tenga como propósito el adoctrinar a la población.

En la literatura, la actuación de la censura es notoria, tanto en la publicación de la literatura autóctona, como en la importación de literatura extranjera, original y traducida o para su traducción. También en la enseñanza de la literatura la censura, por una parte, favorece y realza a determinados autores y personajes (Cervantes, el Cid, etc.) mientras que por otra, rechaza mediante fuertes críticas u oculta a otros escritores (uno de los casos más conocidos es el poeta Federico García Lorca) y manipula, a su gusto, ciertas obras literarias de las cuales se sacan conclusiones totalmente parciales y a veces sin sentido. Respecto a la composición, muchos escritores se ven obligados a exiliarse o publicar sus obras fuera de España, e incluso a recurrir a técnicas creativas de autocensura como metáforas, etc. para poder publicar sus obras y evitar que éstas sean manipuladas por el aparato censor. Las editoriales se ven obligadas a pugnar por publicar sus obras, incluso en los años de la Ley de Prensa promulgada por Manuel Fraga Iribarne, que en teoría intenta dar un aire de libertad a las publicaciones de todo tipo y que después resulta ser una maniobra política

para seguir imponiendo su voluntad, aunque el mismo Fraga afirme que dicha ley propugnará: “una libertad real, sin partidos de la porra, sin duelos ni desafíos, sin trusts o monopolios, sin libertinajes y sin abusos, será una libertad para mantener limpia España, no para mancharla y menos para destruirla”. (López Pina y López Aranguren, 1976: 89).

Otro problema de la censura reside en la incomunicación que surge entre la sociedad española de entonces, en especial los estratos más creativos, y la cultura extranjera de calidad que, de este modo, se ve sustituida por una subliteratura propia del pasado de otros países más desarrollados:

La censura actuó como un cordón sanitario para proteger a los lectores españoles de la influencia exterior; es bien sabido que las prohibiciones llegaron a extremos sorprendentes, ya que no sólo fueron prohibidos los autores marxistas o los españoles exiliados, sino una gran cantidad de obras que se encuentran entre las más importantes del siglo. El espacio que estos autores –Sartre, Camus, Faulkner, Vittorini, Pavese, etc.-, dejaron vacío fue ocupado por una subliteratura de consumo. Y ello fue tremendamente nocivo para la sociedad española en su conjunto pero mucho más para el escritor en particular. Al joven escritor nacido en la preguerra o en los primeros años de la posguerra se le privaba de conocer lo más importante de la producción literaria europea, se le restaban incentivos intelectuales, se le condenaba de

antemano a partir de un estado de la literatura que ya había sido superado en muchos países. Y eso es importantísimo si se piensa que todo artista tiene que partir de un substrato cultural en el que se integra. (Rico, 1999: 58).

Es imprescindible hacer mención del mercado latinoamericano tras la guerra. Dicho mercado se ve masificado en la crisis de la posguerra por autores españoles exiliados. A principios de siglo, la industria editorial francesa dominaba el mercado latinoamericano editando al principio obras en francés y después en castellano. Más tarde entrarían en este mercado casas editoriales de otras nacionalidades como alemanas, norteamericanas o inglesas. La situación posbélica en España hace que se creen nuevas sucursales, o se potencien otras ya existentes para publicar obras en un ambiente sin represiones. Argentina y Méjico, sobre todo, se benefician del desarrollo de la industria editorial por la precaria situación económica de España y la gran cantidad de intelectuales exiliados. El desarrollo de la industria americana se ve favorecido por la censura española al poder contratar escritores famosos, cuyas obras no podían editarse en España. Tras la denuncia de los editores españoles, el gobierno decide conceder entre otras ayudas, créditos y desgravación fiscal a la exportación.

En ningún momento se puede hablar de liberalización en la censura pero sí de varios procesos de suavización, según la situación del Régimen de que depende. En 1951 el Servicio de Inspección de Libros sigue aplicando la dura Ley de Prensa promulgada el 22

de abril de 1938, y es en ese mismo año de 1951 cuando este organismo, que trabaja bajo el servicio de Prensa y Propaganda a su vez dependiente del Ministerio del Interior, pasa a ser el Ministerio de Información y Turismo con Gabriel Arias Salgado al frente.

La misma situación nos encontramos entre 1958 y 1962 para el funcionamiento de la censura. Atraviesa procesos de menor vigilancia, pero nunca puede hablarse de liberalización. El autoritarismo censor no disminuye, pero se pretende organizarlo y de alguna manera, justificarlo. Se encarga al nuevo ministro, Gabriel Arias Salgado, que cambie la imagen de arbitrariedad y poco rigor que la caracteriza. A la censura se le debe la conservación de los valores y principios “eternos”. Se habla de “libertad”, pero de evitar el “mal”. Se insiste en diferenciaciones clásicas y harto subjetivas como la “verdad” y la “falsedad”. Se otorga a la censura un carácter salvador y protector frente a lo adverso, asociada con términos de “pervivencia de valores y principios eternos”, y “bendecir ideológicamente” al proceso iniciado por Arias Salgado. El proceso no cambia en cuanto a su carácter esencial, pero ahora hay que justificarlo. Este nuevo ministro tiene claro que no todo puede publicarse. Una cosa es lo “normal, correcto, conveniente, justo y oportuno” y lo que no. Si no se lleva a cabo esta distinción “sería arriesgarse a conceder los mismos derechos y a poner al mismo nivel a todas las religiones y a las doctrinas más opuestas, a la verdad y a la falsedad, al bien y al mal”. (Cisquella, Erviti y Sorolla, 2002: 24).

Arias Salgado habla de “Teología de la Información” en relación a sus discursos, y de favorecer al bien sobre el mal:

Cada año hago un discurso en la Asamblea de la Prensa. El conjunto de esos discursos, ampliados, viene a formar mi Teología de la Información. Parto de Santo Tomás, que dejó sentado para siempre que la libertad es la opción entre los bienes posibles, pero excluido siempre el mal. [...] lo normal, correcto, conveniente, justo y oportuno [...] sería arriesgarse a conceder los mismos derechos y poner al mismo nivel a todas las religiones y a las doctrinas más opuestas, a la verdad y a la falsedad, al bien y al mal. Esa misión de tutela y defensa de la comunidad frente al mal que es nada menos que una obligación contenida en Derecho Natural, máximo cuando se trata de un Estado católico y del gobierno de un país íntegramente católico. (Terrón, 1981: 92).

A su vez y tras tener la base ideológica definida, Arias Salgado emprende la labor de redactar una Ley de Prensa, pero su política de información y cultura ya no sirve y en 1962 es cesado. Será el siguiente ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, quien redacte la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, que continuará con el camuflaje de cara al exterior y a la pequeña burguesía crítica interna. Se pretende dejar atrás la leyenda negra que persigue a una censura marcial aplicada desde 1938 y que ahora se convierte en oficial. Se eliminará la obligación de “consulta previa” y el editor tendrá “derecho a imprimir”, pero el MIT se reservará el derecho de suprimir lo que no acepte el censor, “desaconsejar” la publicación de partes o textos completos y secuestrar libros. Al mismo tiempo que se reconoce el “derecho de libre expresión de pensamiento” se impondrán las limitaciones siguientes:

[...] el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar. (Rojas, 2013: 62).

Entre las disposiciones legales sobre censura de 1958 a 1962, es esencial para esta investigación la Ley Fundamental de 17 de mayo de 1958, la cual corrobora lo dicho hasta el momento sobre ambigüedad en la práctica censora. Dicha ley se crea para limitar la libertad de expresión propugnada por el Fuero de los Españoles de 1945, libertad bastante limitada de por sí en dicho Fuero: “Todo español podrá expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado”. De cualquier modo, es el mismo gobierno que en 1945 redacta el Fuero de los Españoles el que ahora se reafirma sobre las ideas esenciales del Movimiento Nacional.

**d) La diferencia entre el contexto americano y el español en la narrativa criminal:**

Tanto en España como en Estados Unidos, la narrativa criminal es considerada “de consumo”. Sobre la etiqueta de marginalidad que se le adscribe, como hemos visto

anteriormente y como se ha tratado en capítulos anteriores, es interesante la siguiente cita muy en consonancia con las ideas de Cawelti sobre la clasificación real y la clasificación que verdaderamente merecería, así como las razones por las que se la etiqueta de esa manera:

Me atrevo a afirmar que existen muchos estudiosos de la historia de la narrativa que admiten oficiosamente la importancia de estas manifestaciones literarias. Parece, sin embargo, que les molesta su existencia y se resisten a incluirlas en el canon clásico de la historia de la literatura construido sobre un puñado de títulos y autores que aparecen de manera recurrente. Ni siquiera se plantean la posibilidad de la existencia de alternativas que ilustran con similar (o aún mayor) legitimidad los distintos momentos históricos y corrientes literarias. Para evitar críticas impertinentes estos mismos estudiosos crearon un gran saco en el que se arroja todo aquello que, según un misterioso criterio, consideran “literatura popular”. (Alvarez Maurín, 1992: Viii).

En los primeros capítulos se ha tratado en detalle la cultura norteamericana y la narrativa criminal desde sus orígenes hasta su fórmula más evolucionada. Concretamente, en el capítulo 4 se ha expuesto la evolución del género de narrativa criminal con especial énfasis en la novela de crimen organizado o *gangster tragedy*. La novela negra norteamericana ataca a las instituciones corruptas o inoperantes del gobierno, así como a la

degeneración del orden público. En las novelas de James M. Cain, Dashiell Hammett y Raymond Chandler se denuncia la lucha entre lo público y el deseo privado, con una cultura común difícilmente alcanzable. Así, en vez de entretenimiento tenemos una crítica literaria en medio de una era de profunda transformación, reflejando la frustración en la búsqueda de una cultura democrática y utópica con conflictos y contradicciones:

[...] the genre's major writers echoed the rhetoric that ran through the contemporaneous development of New Deal liberalism". [...] A pop genre, a cultural complaint, and a political myth, hard-boiled crime fiction thus became a symbolic theater where the dilemmas of New Deal liberalism could be staged. (McCann, 2000: 5).

En el caso de la novela de detectives, el detective se convierte en guardián de los valores democráticos y positivos, y se aboga por una atomización social, por el valor del individuo frente al Estado y la garantía de la estabilidad del sistema, poniendo límites a la democracia norteamericana cuando se hace necesario y mostrando la decadencia cultural propia del capitalismo. La novela negra realista norteamericana desplaza a la de misterio y enigma. Influye en esta sustitución el prestigio de la cultura norteamericana tras la Segunda Guerra Mundial, que conlleva expansión, competición económica, intereses de clases y un dinamismo expresado a través de la acción y el movimiento. La época dorada de la novela negra es el periodo de entreguerras, aunque va de 1918 a 1930, siendo el de 1930 a 1942 el periodo de los escritores modernos. Es en esta época dorada cuando se escriben las obras de

ficción criminal mejores de todos los tiempos: “The alleged ‘golden age’ is no more than another competing sub-genre with its own audience and patterns, through one in which some of the best finished and most technically skilful work in crime fiction was achieved.” (Knight, 2010: 85).

En España se escribe novela policíaca con éxito, pero con un efecto posterior a la difusión internacional del género. Los géneros son producto de su contexto histórico y su situación cultural determinada. Esto tiene que ver con la entrada de dicho género en la España de 1958 a 1962, pero la función ideológica de la novela negra norteamericana difiere mucho respecto a la función de dicho género en España. La caracterización de los personajes antagónicos del criminal y el héroe ofrece múltiples posibilidades de interpretación y manipulación. Puede verse el crimen como justificado y criticar al sistema de gobierno por represor y torturador o, en otro contexto, utilizar la novela de detectives como en la España de posguerra, la novela del desencanto. El fenómeno es claro, la novela policíaca originada en una cultura específica se traslada a otra situación social e incluso histórica. La novela policíaca clásica castiga la subjetividad amparada en el sistema, mientras que en la cultura del desencanto, relacionada con la narrativa criminal moderna, la conformidad ideológica es negativa. La narrativa basada en la fórmula casa bien con esta cultura del desencanto, sobre todo en el caso de la mencionada narrativa criminal más avanzada:

La debilitación del poder estructurante de la fórmula convierte a ésta en metáfora del desencanto, el cual a su vez es integrado en la trama, donde aparece en la imposibilidad de resolver satisfactoriamente los casos en un sistema social caracterizado por la fisura de los signos y la incongruencia entre función y sentido. (Resina, 1997: 214).

De nuevo en el caso de la novela de detectives, las razones ideológicas que subyacen en este tipo de narrativa son, por decirlo de alguna manera, subjetivas. De cualquier modo, lo que sucede con la novela de detectives es predecible, pero no por ello menos llamativo. Un mismo género puede ser aparato crítico en la cultura origen (las novelas policíacas de Dashiell Hammett en Estados Unidos) y aparato considerado represivo y de legitimación de las clases altas en la cultura meta (el fenómeno de difusión masiva de dicho género en la España de posguerra). En España la novela de detectives es un género narrativo represor desde el Estado y a la vez beneficioso para la poderosa burguesía de un país. Estos factores hacen que comprendamos por qué la novela de detectives alcanza su mayor auge tras conflictos nacionales e internacionales. En nuestro caso, tras la Guerra Civil Española.

En España la importación de la novela de detectives de la cultura anglosajona se ha producido en situaciones en que las condiciones ideológicas no sólo lo han permitido sino también promovido. La novela policíaca clásica se difunde entre 1874 (restauración borbónica) y 1923-1931 (dictadura de Primo de Rivera), pero es en la segunda mitad del

siglo XX, cuando se convierte en narrativa de masas y alcanza la cima en cuanto a difusión e importancia. La guerra civil supone un corte en la difusión de este género, que desaparece en los primeros años de posguerra con la desmantelación del orden burgués y la supresión ideológica del conflicto de clases, desapareciendo la cultura de masas urbana. El caldo de cultivo para su resurgimiento es la liberalización, con resurgimiento de la ideología de mercado y la apertura de un hueco de espacio vital para la clase media. Dicha ideología de mercado y sociedad de consumo adquieren, a su vez, una importancia nada despreciable.

La clave está en la burguesía hegemónica, cuya ausencia imposibilita la aparición del género, para despuntar en el momento en que se forma un Estado burgués. En la primera mitad del siglo XX la leen sobre todo burgueses, público urbano que busca en estas novelas la imagen de su propia clase. Como artefacto ideológico, la novela policíaca no encaja en el periodo inmediato de posguerra. La única justificación sería su lado escapista, pero en esa época adquieren mayor importancia las obras propagandísticas sobre el honor y los vencedores. Surge por entonces el fenómeno de las imitaciones y los pseudoautores. En la década de los 50 se asiste al deshielo de las actitudes propias de la posguerra. La narrativa popular de características modernas, orientada a la clase media urbana da sus primeros pasos inseguros, pero no será hasta después de la Guerra Civil, cuando se produzca la ascensión meteórica de este género en concreto. A finales de los 70 entra en efervescencia, para alcanzar el clímax en la década de los 80 tras la muerte de Franco y en el comienzo de la transición, adquiriendo un volumen sin precedentes.

La articulación literaria de la oposición policíaca, práctica bien desarrollada en el periodo franquista, se funda ahora en el desencanto de la transición, que la novela criminal tematiza en el aislamiento o marginación del detective, perfectamente ajeno a los mecanismos estatales. El detective se erige en portador de la razón ilustrada frente a la razón insuficiente de las instituciones, mostrándose suspicaz ante supuestas alternativas preñadas de continuismo y denunciando la fetichización de la democracia, en la que descubre una cultura instrumental del poder. (Resina, 1997: 111).

Son momentos de decepción, de sentimiento de pérdida y de desencanto general, clima propicio para la configuración de la novela policíaca, tanto tradicional como innovadora. El pesimismo ocasionado por el *New Deal* estadounidense en ciertos autores como Hammett, con sus ideas sobre el liderazgo de las élites y que la sociedad está guiada por el beneficio y el interés individual, o Chandler con su marcado sentimiento populista, encajan mejor con el mencionado sentimiento de desencanto, que el idealismo de la fórmula clásica.

Son épocas de pesimismo y debilidad en que la burguesía necesita legitimizar su hegemonía, mientras que al gobierno le favorece también la difusión de este género de consumo, que lleva dentro una función ideológica favorable. Por otra parte, la novela policíaca favorece una recepción individual muy a tono con la subjetividad burguesa. El periodo 1958-1962 en España encaja perfectamente con todos estos factores culturales,

pues además de lo dicho hasta el momento y como se ha visto, son años de liberalización y apertura al exterior, y de una urbanización acelerada de la población. Esta época está marcada por un esfuerzo por parte del régimen para crear una síntesis superficial entre tradición y modernidad, totalitarismo e imagen democrático-burguesa. Son este tipo de contextos históricos, culturales y sociales los que representan el contexto ideal para la difusión de este tipo de novela, que se configura como un género adaptable y flexible, hasta alcanzar su razón de ser en los tiempos modernos, gracias al ya visto fenómeno del escapismo. Si la novela policíaca tradicional, con su lectura unívoca, coherencia entre argumento y desenlace y falta de tensión entre dirección del texto e iniciativa del lector, ya ofrece una perspectiva escapista, la novela criminal moderna facilita un nuevo escapismo, propio de la cultura del desencanto, con ausencia de justicia y presencia de incertidumbre moral, liberando al género de las limitaciones propias de la versión tradicional, pero conllevando a su vez una nostalgia de otros tiempos en que pervivían los valores y tenía sentido el argumento de esclarecimiento del crimen y descubrimiento del asesino:

Panorama social que promueve la novela policíaca como literatura de consumo, prescindiendo de la función legitimadora que desempeñaba en la fase liberal de las democracias burguesas [...] la novela policíaca sirvió brevemente para legitimar la nueva (transición, euforia y liberación, boom de novela negra) organización social [...] El súbito interés por la novela policíaca [...] revela un apego nostálgico a la forma ante la imposibilidad de seducción del contenido. [...] popularidad del género policíaco, en el cual la

consistencia formal ofrece el dudoso consuelo de mostrar, quizá por última vez, el esqueleto cultural de un mundo que parecía gobernable por la razón (Resina, 1997: 127 y 219)

Desde el punto de vista del lector, es interesante añadir la comparación entre la España de posguerra y la Inglaterra de finales de la época victoriana, en cuanto a fascinación por la novela policíaca. Un factor determinante es la transgresión simbólica del tabú de la muerte, propio del momento (en España por ejemplo, atribuible a las ejecuciones públicas). Transgredir un tabú es siempre algo sugestivo, y la novela policíaca es un género ideal para hacerlo de modo estimulante. En un clima de represión y muerte, el crimen y la violencia se configuran como algo erótico y que rompe con las barreras y los límites (legales, morales, biológicos, metafísicos) sin abandonar la seguridad de la lectura, lo cual puede haber sido tenido en cuenta por el entramado de la censura.

Uno de los elementos más importantes de este género narrativo, como ya se ha visto, es el contexto de la ciudad en el cual se enmarca, aunque la ciudad ya aparece como contexto narrativo en los siglos XVIII y XIX y en obras de Dickens como *Our mutual friend*, *Bleak house*, (1865 y 1853 respectivamente), etc. El medio urbano tiene que ver con la modernidad del género y la ciudad como motor de la modernización desde el mencionado siglo XVIII. Se trata de una clara oposición al idilio agrario, un tránsito de la novela policial inglesa de base rural, a la norteamericana en calles, bares y apartamentos de las grandes ciudades. La importancia del entorno es tal, que favorece la creación de nuevos

patrones de conducta y de la nueva psicología social en que se basa el género que nos ocupa, posibilitando la ciudad cosmopolita:

[...] la ocasión de ocultar no sólo la individualidad sino también la inhumanidad en la muchedumbre de formas humanas. Con la experiencia de la multitud emergen nuevos parámetros de conducta y una nueva psicología social, a partir de los cuales pueden establecerse los fundamentos del género policíaco. [...] Si la narrativa urbana documenta las transformaciones de la ciudad moderna desde el siglo XVIII, por su parte la ciudad ha contribuido a formar pensamiento y escritura. Una de sus formas literarias características es la novela policíaca [...] puede apreciarse en su estructura la experiencia de la ciudad moderna. (Resina, 1997: 146 y 188).

En el caso de la novela policiaca se habla de su tremendo éxito en momentos de desencanto y escepticismo (el mejor ejemplo, tras graves conflictos bélicos). La cultura del desencanto influye en una escritura y cultura sin compromiso social, político ni humano, en el que triunfa la cultura *light* y las editoriales cambian su política de publicación orientándose a un plano más comercial. Existe un desencanto generalizado de la naturaleza, una descomposición del mundo mágico y religioso. La novela de detectives favorece la modernidad y la racionalidad, una praxis romántica, frente a la superstición y la divinización. La novela policíaca se ajusta a los profundos acontecimientos propios de la Primera Guerra Mundial con sus cambios y su desarrollo tecnológico. Lo mismo sucede

con la novela negra tras la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas: la guerra fría, el sufrimiento del tercer mundo, la frialdad de una nueva era y su tecnología, etc. en paralelo con el existencialismo norteamericano posterior a dicha Segunda Guerra Mundial y la crisis espiritual del siglo XX, que conlleva el análisis de aspectos como la libertad, la responsabilidad individual, las emociones, el significado de la vida o la razón de ser del yo.

En los sistemas represivos el crimen individual se banaliza y aparece una cruel despersonalización y automatismo de códigos. La novela de detectives introduce un sistema de justicia apoyado en la comprobación del crimen y en la racionalización de los procedimientos judiciales frente a situaciones reales raramente denunciadas (torturas, represión, etc.). La investigación criminal y la figura del detective representan los valores ilustrados de la inteligencia sobre la ignorancia, la verdad sobre la superstición, etc. con lo cual, la novela policíaca aboga por la razón frente al humanismo. Se resuelve así la dicotomía entre lo real y lo aparente, la verdad del criminal y el secreto de la víctima, a través de la racionalidad que el género proporciona. Incluso en la figura del criminal, que aparece en principio de modo espontáneo para luego reaparecer como sujeto investigado, se aprecia el contraste entre verdad y apariencia.

Teniendo en cuenta la evolución del género en Estados Unidos vista en capítulos anteriores, se puede apreciar que las características adquiridas en dicha evolución se convierten en ideales para España. Estas obras se encuadran, como es el caso de Spillane, en la novela americana de posguerra, la guerra fría. En el caso americano, se da la

expansión del imperialismo industrial bajo la coartada de la puritana redención para un mundo libre. En España, se prolonga el nacionalismo español bajo la coartada de la democracia. Las relaciones entre ambos países se enturbian en la época de la Guerra Civil española, que para los norteamericanos es la crisis internacional europea más importante de finales de los 30 debido a un potencial impacto en las relaciones internacionales y una excitación de la intensidad de ciertos sentimientos bélicos: “American officials viewed the Spanish conflict as the most important international crisis in the late 1930s in Europe because of the potential impact on foreign relations and as an outgrowth of intense feelings about the fighting.” (Cortada, 1978: 187).

En caso de tomar parte en el conflicto, la opción mayoritaria era defender a la República, por su carácter democrático y su inclinación liberal más cercana a la tradición estadounidense de apoyar todo aquel gobierno que hubiera sido elegido por sufragio popular: “If they took sides- and few did in the early days of the war- they believed the republic was democratic and more attuned to the traditional liberal position of the United States, which supported popularly established governments.” (Guttmann, 1962, 3).

En ambos casos se asiste a una angustia social por un aumento de la criminalidad y a la indignación de la burguesía por el auge de la clase política. La narrativa criminal, considerada aquí novela de desencanto, evolucionada de la novela de detectives clásica caracterizada por un mundo ordenado por la justicia, cambiando su trama por el contexto en que se crea:

[Novelas de desencanto] suelen terminar en nota insatisfactoria, discordante con las premisas de un género que proclama la ordenación ética del mundo y convierte al detective en el agente de este orden. En un mundo que no sólo es injusto, sino que considera obsoleta la moralidad, el detective justiciero ya no tiene sentido. Las novelas expresan imposibilidad de restablecer la justicia [...] cediendo ocasionalmente a la exigencia de finalidad de la fórmula y admitiendo una suerte de justicia poética, haciendo que el crimen sea vengado por la misma dinámica de la violencia. (Resina, 1997: 200-202).

La novela policíaca entra dentro de la literatura de masas, de la cual es producto de consumo mecánicamente reiterado. Se caracteriza esta narrativa como conservadora en su forma, su esquema, y quizás en mucho más que eso. Es un género ideal para un sistema capitalista, con una producción en cadena, subordinada a una producción artística, a su vez dominada por la industria cultural, el monopolio internacional y una lectura ritualizada. La mencionada cultura de masas en que se enmarca tiende a enfriar las críticas y pensamientos o ideas en contra del Estado, pues reconcilia a las clases sin experiencias culturales genuinas con la sociedad que las priva de estas mismas experiencias. En la novela policíaca se nos presenta un ambiente social armónico perturbado por el crimen. La función del detective será restablecer de nuevo esta armonía. El auge de la novela policíaca se da en países con una burguesía mandataria de ideología protectora, la cual se alía con la ideología represiva del gobierno en la España de posguerra. De ahí, que este género no aparezca o, en

caso de importarse, no adquiriera importancia en aquellas sociedades en que no existe una burguesía como tal, o un dominio de la misma. En España esta burguesía se localiza principalmente en Cataluña. La novela de detectives legitima el poder de la burguesía y elimina la angustia de recordar al burgués sus orígenes y poner en duda sus privilegios. Es en Cataluña donde primero se configura la novela policiaca autóctona, reapareciendo tras la guerra civil y la posguerra.

La narrativa de crimen y misterio sirve a la burguesía mediana y pequeña (el detective generalmente pertenece a este estrato social) para reforzar su propia imagen de forma defensiva, y es también herramienta del aparato ideológico dominante para reforzar su acción represiva. La represión intelectual de este género está en la relevancia que el mismo otorga a su particular concepto de “transparencia”. El detective, imagen ficticia y manipulada del Estado y su órgano represivo policial, se dedica a desvelar misterios e intrigas, y es que todo el mundo tiene algo que ocultar. De un gobierno autoritario emanan tanto represión como ideología, y la novela de detectives se considera también narrativa de evasión que promueve el conformismo y gratifica los instintos reprimidos, restableciendo, a través del detective, el equilibrio y perpetuando el sistema social. La novela policíaca reconcilia al lector con la banalidad de la cotidianidad, por reafirmar el orden social al descubrir al criminal. Para el Estado la novela policíaca puede llegar a ser una forma de autolegitimación del Régimen y la represión, y una manera de encubrir la actuación brutal, represiva e ilegal de la policía. La difusión masiva de la novela de detectives tenía que tener un por qué, y tras todo lo aquí expuesto, ese “enigma” queda temporalmente aclarado.

Por lo expuesto anteriormente, en el periodo analizado de cinco años, que separa la década de los cincuenta (comienzo de la apertura al exterior) de la década de los sesenta (principio de una época de desarrollo económico y estabilidad política), comienzan a hacerse realidad los proyectos políticos y económicos de apertura al exterior. Atrás queda la autarquía de la década de los cuarenta. España abre sus fronteras (o más bien a España “se le permite abrir sus fronteras”) a una cultura occidental que ya comienza a notar la supremacía de Estados Unidos desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. El antiguo prestigio de la cultura y la lengua inglesa se ve reforzado y consolidado por el de la nueva potencia estadounidense. Potencia que acoge a España como aliada para evitar que se convierta en una peligrosa zona estratégica aliada de la Unión Soviética. Nos encontramos así, en una época en que el inglés ya se ha consagrado como lengua origen dominante en la traducción de novela extranjera. Al ya citado dominio anglosajón se une la precaria situación de una España muy poco alfabetizada y con fuertes complejos de inferioridad respecto al resto de países. La estrategia política consiste en mostrar al exterior una imagen de liberalidad que poco tiene que ver con la situación interna del país. Éste se halla todavía sumido en la represión de una recia censura cuya ley de prensa de origen militar y fundamentada en la ideología nazi de Goebbels data de 1938. No se renovará hasta la redacción de la nueva ley de prensa de Manuel Fraga Iribarne en 1966.

Entre 1958 y 1962 se produce un importante fenómeno. Hasta 1958 es la novela de origen británico la más traducida. Esta situación cambia en 1960, curiosamente tras la visita en 1959 del presidente norteamericano Eisenhower en nuestro país. En el último año de la década de los cincuenta baja la importación y traducción de novela escrita en inglés, y se produce una importante fluctuación. La narrativa estadounidense adelanta a la narrativa inglesa en cuanto a cantidad de novela traducida. La novela estadounidense se mantendrá en el primer lugar mientras que la británica comenzará a recuperarse poco a poco del bajón de 1960, siempre en segundo lugar tras Estados Unidos. Todo esto viene motivado, por una parte, por el deseo de los escritores españoles de restablecer relaciones con autores europeos, latinoamericanos y norteamericanos. Por otra parte, está la inclinación estadounidense hacia la expansión económica masiva que influye en el pensamiento patrio respecto a la resolución de los problemas domésticos. En los años 50 se asiste a un intercambio cultural creciente entre ambos países al hilo del acercamiento político y económico. Así, los libros escritos en Estados Unidos se hacen tan populares que su publicación en España se convierte en un hecho, abriéndose así las puertas a una cultura literaria vetada desde 1936:

Literary developments in the United States became fashionable among Spanish writers as they sought to re-establish relations with European, Latin and North American authors. The American penchant for massive economic expansion particularly caught the imagination of many articulate Spaniards searching for remedies to their nation's problems. Thus one could notice in

the 1950s growing cultural exchanges paralleling political and economic rapprochement. [...] of greater importance, however, was the fact that American books were popular enough to warrant publication in Spanish –the opening door that had been virtually closed since 1936. (Cortada, 1978: 246-247).

La actuación del sistema de censura se encuentra en plena forma. Hay que esperar a la redacción de la nueva ley de prensa de 1966 para percibir la operación de maquillaje de la imagen española al exterior en cuanto a censura se refiere. De cualquier modo, los principios ideológicos que subyacen la toma de decisiones de los “lectores” siguen siendo los mismos. La rigidez censora facilita mucho las dos maniobras de que habla Resina (1997) cuando afirma que en los gobiernos totalitarios son igual de importantes la imposición de ideología y la de represión. La Ley de Prensa de 1938, vigente bajo el mando de Arias Salgado, se ve consolidada y amparada por la Ley Fundamental de 17 de mayo de 1958, saltándose el contenido de libertad de expresión del Fuero de los Españoles de 1945. Como se verá en el caso del autor protagonista de esta tesis doctoral, no hay problema a la hora de impedir la entrada de una, o si es necesario, todas las novelas de un escritor si el contenido de las mismas es alarmante para la mentalidad reprimida y manipulada de un público lector al que se impide en lo posible el menor atisbo de libertad.

En lo que se refiere a publicación, el género triunfador es el de novela de detectives y misterio. Se pasa del dominio de la narrativa británica al de la norteamericana y se aprecia ya de forma evidente la supremacía de la narrativa de consumo capitaneada por la novela de detectives. Aunque su auge tenga lugar en la década de los ochenta, vemos que ya goza de una inusitada aceptación veinte años antes. Se trata de un género muy manipulable y cuyo gran impulso se achaca a la identificación con la burguesía catalana de la época. Este tipo de clase media-alta encuentra en este género una forma de reivindicación de su status social en un país fuertemente reprimido. El éxito de la novela de detectives tiene mucho que ver con el resurgir de la burguesía de cada país, en este caso la catalana. Cataluña es la región española puntera en cuanto al número de novela inglesa traducida publicada en España e importada de otros países sudamericanos, como es el caso de Argentina.



## **6- Análisis literario. La narrativa criminal de Peter Rabe.**

### **a) Peter Rabe, biografía del autor y bibliografía.**

Peter Rabe (originalmente Rabinovich), es un novelista judío nacido en Alemania, el 3 de noviembre de 1921. De padre ruso y madre alemana, huye junto con su familia del dominio nazi a Estados Unidos. Doctorado en Psicología (quizá uno de los primeros escritores de narrativa criminal con un doctorado), se convierte en un autor prolífico que comienza a escribir narrativa criminal con *Stop this Man!* en agosto de 1955. Para 1961 ya ha publicado 18 libros. Es autor de más de 30 obras, publicadas entre 1955 y 1975, en su mayor parte de narrativa criminal y de espías con el protagonista *Manny De Witt*. En este último caso, el mismo Rabe reconoce que, si bien prueba por curiosidad y expectativa de diversión, no es un género con el que se siente cómodo, lo cual no afecta a su admiración por Le Carre como uno de los máximos exponentes de dicho género. Como excepción figuran las obras con tintes pornográficos escritas para *Beacon*, en 1963 bajo el pseudónimo de *Marco Malaponte*, en ambos casos por problemas económicos; o la novela basada en la película *Tobruk* para *Bantam* en 1967 cuando su carrera literaria ya caía en picado.

Teniendo en cuenta que la división de Carl D. Malmgren en tres géneros: misterio (con Agatha Christie como máxima exponente), detectives (con autores como Raymond Chandler y Dashiell Hammett) y la narrativa criminal (con escritores de la talla de James M. Cain), se considera a Peter Rabe uno de los talentos de la novela negra, comparado incluso con Dashiell Hammett. Si bien, como se señala más adelante, el propio Peter Rabe afirma no verse influido por este último autor.

Con el objetivo de arrojar luz sobre tan importante comparación, y teniendo en cuenta que ya se ha desarrollado la evolución del género en el capítulo 4, es importante exponer la importancia de un género que no comienza con Edgar Allan Poe. Poe le aporta una visión gótica que mezcla con la racionalidad y percibe sus posibilidades hasta establecer una fórmula fuerte que adelanta las posibilidades de un género que luego popularizarían autores como Gaboriau o Conan Doyle con su personaje, *Sherlock Holmes*, al que se considera el personaje más famoso de la literatura inglesa “the most famous character in English literature” (Ousby, 1976, 3), mezcla de las características de otros detectives y héroe casi perfecto: inteligente, moral, elitista, disciplinado, enérgico, excéntrico y cercano al pueblo, cuyas ansiedades son las del lector. Agatha Christie es el máximo exponente de la narrativa de detectives inglesa, con novelas que ya incluyen el nuevo delito del asesinato en un ambiente eminentemente rural, escritas con el intelecto y la habilidad técnica necesarios para llevar el “clue-puzzle” o subgénero de pistas y enigma, a lo más alto. Se suele distinguir entre las novelas “clue-puzzle” inglesas convencionales y las historias realistas americanas del detective privado duro. Se trata del subgénero “hard boiled” del que Dashiell Hammett y Raymond Chandler son los grandes exponentes con su crítica social y contexto claramente urbano.

Peter Rabe es un bastión de la editorial *Gold Medal*, situándolo, según un gran número de autores y críticos, como el mejor escritor de la editorial en lo que a publicaciones en rústica se refiere. Insuficientemente reconocido, no llegó a cosechar el éxito de su compañero, John D. MacDonald. Así todo, sus obras se han traducido a otras lenguas, como el español y el francés, siendo de hecho Francia un receptor de considerable

importancia. Como muestra de la importancia de Peter Rabe en la narrativa criminal en general y en la mencionada editorial en particular, es ilustrativo el comentario de los editores en la cubierta de su segunda novela, *Benny Muscles In*, (1955). Según la opinión de los editores, es comparable en fuerza y genialidad a los precursores del género arriba mencionados, los grandes Dashiell Hammett y Raymond Chandler, convirtiéndose en un fenómeno inédito en los últimos 25 años:

Not since Dashiell Hammett and Raymond Chandler, who –under the guidance of that great editor, Jose Shaw- established the school of hard-boiled fiction, has a writer and a style come to the front with such brilliance and power as Peter Rabe. The editors of Gold Medal can remember nothing like it in the last quarter of a century. (Rabe, 1955: contraportada)

Es interesante señalar que dicha editorial se reserva el derecho contractual de diseñar la cubierta, así como modificar el título de las obras, debido a razones publicitarias, en concreto, a la importancia de la imagen exterior del libro como reclamo para facilitar su venta. Donald E. Westlake llega a afirmar que Peter Rabe escribe los mejores libros con los peores títulos que se puedan imaginar, poniendo como ejemplo *Kill the Boss Goodbye* (1956), y situándolo entre las novelas de ficción criminal más interesantes que se hayan escrito. Es interesante señalar que el propio Rabe distingue esta novela, junto a *Anatomy of a Killer* (1960) y *The Box* (1962) como sus tres obras favoritas.

Parte de su éxito se debe a su excelente relación profesional con el editor Richard Carroll, que supone para él una importante influencia. Constructivo, explícito y abierto al diálogo sin ningún tipo de orientación autoritaria, su muerte en 1959 y posterior sustitución

por Knox Burger va unida al declive profesional de Rabe. Pero también existirán otras razones, como sus problemas de salud, su falta de apetito literario y el hecho adicional de que el final de la década de los 50 y comienzo de los 60 conlleve un cambio en el panorama literario radical y arbitrario, al que Peter Rabe confiesa no ser capaz de ajustarse. Su estilo pasa a ser menos directo, más antiguo, su estilo pierde la frescura, simpleza y claridad que le caracterizaban. De cualquier modo, sus antihéroes vuelven a cobrar popularidad a finales de los 70 y durante los 80, tanto en Europa como en América, en las ediciones de *Gold Medal* y otras editoriales como *Black Lizard Books*, que reedita sus libros en 1988.

Sus obras figuran entre la mejor narrativa criminal de la década de los 50. Esta calidad se debe a que se trata de un escritor esencialmente vocacional, de ahí el gran número de títulos en los primeros cinco años, como ya se ha visto. En una entrevista concedida a George Tuttle, en 1989, un año antes de su muerte, Peter Rabe reconoce abiertamente que comienza a escribir narrativa criminal por puro entretenimiento y disfrute. Su actitud es tan innovadora que no reconoce influencia de autores del género, inclinándose sus gustos por otros como Hemingway, también vanguardista, y cuyos rasgos de narrativa tienen mucho en común con Rabe en cuanto a precisión, pasión e intensidad. De hecho, Hemingway influye claramente en el estilo de muchas novelas de narrativa criminal. Del mismo modo aprecia la obra del también vanguardista Faulkner y su profundidad emocional. Si bien conoce y admira a autores de la talla de Erle Stanley Gardner o Dashiell Hammett, dice no sentirse guiado, al menos de manera consciente, por su influencia: “No crime writers influenced my style. The writers that were meaningful to me came from a different area. For a while, I was very much taken with Hemingway. I always liked

Faulkner, and there were European writers that I liked.” (Server, Gorman & Greenberg, 1998: 256).

Las características de su estilo son las siguientes:

- Es claro y conciso, de precisión fría.
- De gran poder e intensidad.
- Con toques humorísticos acentuados por su carácter inesperado, duro, amargo.
- Y, sobre todo, original en cuanto a estructura y personajes. Aparte del género en que se incluyen sus obras, éstas no responden de manera matemática al concepto más ortodoxo de fórmula. Peter Rabe no escribe el mismo libro con diferentes variaciones. Su originalidad comienza con las primeras páginas, partiendo de lo que él llama “fascinación” por una situación en concreto y dándole forma hasta lograr el resultado final:

[...] the way a book starts for me is with the fascination of [a] particular mood, the fascination with the particular situation a person finds himself in, or the curiosity about how a man handles a situation of a particular sort. Then in order to make that concrete and to give it a situational and personal garb, I will pick up on anything that happens to be along.” (Server, Gorman & Greenberg, 1998: 257).

Esta originalidad es doblemente interesante por dos motivos: en primer lugar, Rabe, a diferencia de otros autores, nunca vuelca en sus historias experiencias o sentimientos personales, manteniendo una prudente distancia entre el escritor y sus personajes e historias. Partidario de escribir en tercera persona, en pocos casos escribe en primera

persona, *My Lovely Executioner*, y *Murder Me for Nickels*, ambas en 1960, por ejemplo. Como se ve más adelante, incluso niega la influencia de su preparación como psicólogo en la composición de sus obras.

En segundo lugar, dicha originalidad no está reñida con la verosimilitud de la historia de gánsters, apoyada en sus conocimientos de psicología y su amplia documentación sobre la mafia, su *modus operandi*, su mentalidad enfocada en una implacable búsqueda de beneficios, todo ello en base al sueño americano, visto desde un ángulo de perversidad, egoísmo y crueldad:

He told the truest gangster stories, no doubt about that. He knew how the mob worked and how mob people thought. He saw it as one more American success story -albeit a perverse one- the dons, capos and killers not all that much different from their equivalents on Wall Street and Madison Avenue. Profit was everything. Ruthlessness was the order of the day. (Gorman & Crider, 2004: 7).

En cuanto a los personajes, se conjugan la originalidad de un comportamiento en ocasiones inesperado e impredecible, muy en consonancia con la tradicional tendencia de Hammett a la hora de introducir detalles que permitan al lector configurar el patrón de cada personaje, junto con la consistencia de su personalidad en relación al argumento. Esta combinación a primera vista paradójica añade una gran carga de interés a los mismos, incluso en los casos de los que desempeñan roles secundarios. De cualquier modo, Rabe se decanta claramente por el protagonismo del antihéroe. En pocos casos como *Stop this Man!* (1955) aparece la figura del héroe, *Jack Herron*, dentro de una trama de *thriller* tradicional

con una resolución clara. Sobre la caracterización de los héroes opina su compañero Donald E. Westlake, expresando una idea que podría también aplicarse a la figura del antihéroe. No es del todo acertado o erróneo identificar al héroe con el escritor, puesto que a veces se dan casos en que el personaje principal de la historia es el autor, sus miedos o sus sueños. Asegura que los héroes de Rabe son tipos inteligentes, ajenos a los problemas que el destino les obliga a resolver en un mundo hostil. Personajes de gran capacidad, pero humildes, alejados de la prepotencia, y dispuestos a tener un gesto de consideración. Punto en el que establece un paralelismo con el autor, Rabe, cuyas grandes obras son a su vez grandes gestos:

It is never either entirely right or entirely wrong to identify a writer with his or her heroes. The people who carry our stories may be us, or our fears about ourselves, or our dreams about ourselves. The typical Peter Rabe hero is a smart outsider, working out his destiny in a hostile world. Unlike Elmore Leonard's scruffy heroes, for instance, who are always ironically aware that they're better than their milieu, Rabe's heroes are better than their milieu but are never entirely confident of that. They're as tough and grubby as their circumstances make necessary, but they are also capable from time to time of the grand gesture. Several of Peter Rabe's novels, despite the ill-fitting wino garb of their titles, are very grand gestures indeed. (Westlake, 2008: 545).

Peter Rabe afirma que su bagaje en psicología no influye en su ficción. No existe causa y consecuencia entre ambas vocaciones, pero sí que es cierto que ambas parten de la

misma orientación e interés. Psicología aparte, Rabe describe al antihéroe como un personaje más real desde un punto de vista psicológico y más fácil de desarrollar que el héroe, que es más estereotipado y que entraña una dificultad técnica adicional. Dicha dificultad se traduce en una menor química entre el escritor y el héroe, al contrario de lo que sucede con el antihéroe:

The hero or the way I conceive the hero is very much a stereotype. Because of this, I find it a technical difficulty to write about the winner, the hero. I simply can't get in touch with the human being who is being that way. [...] When my focus is the antihero, I find I have much more of a feel, an intro in the reality of that kind of person's world of life. Even in the simplified and exaggerated version that they sometimes take in the kind of fiction we are talking about. So it is literally an inability to conceive of or to experience the hero type which has kept me from addressing myself to him in the fiction I have written. Whereas the antihero is much more a psychological reality for me. This determines its use and not any particular philosophical or moral theme. (Server, Gorman & Greenberg, 1998: 259-260).

El distanciamiento y la originalidad ya vistos de Rabe se refleja a su vez en la elección del escenario, que nunca se repite en obras consecutivas. El contexto elegido tiene que ver con los lugares en que residió en épocas pasadas y que evoca en sus recuerdos, nunca con emplazamientos recientes. Se trata de recapturar un cierto momento del pasado. Así sucede, por ejemplo, con el marco europeo en el que se ambientan *A House in Naples* (1956) en Italia y *A Shroud for Jesso* (1955) en Alemania. Si bien vivió en España,

reconoce no haber utilizado nuestro país como lugar para sus obras aún habiendo sido un lugar importante para él y del que atesora buenos recuerdos. En *Stop this Man!* (1955) o *It's My Funeral* (1957) aparecen entornos de Los Ángeles, donde vive durante un corto periodo de tiempo, a principios de los 50, en un intento de labrarse una carrera como psicólogo. También aparece Cleveland, Ohio en *Bring Me Another Corpse* (1958). Rabe, haciendo uso de sus conocimientos sobre psicología, afirma que, en la mayor parte de los casos, el escenario configurado por el escritor surge de un deseo de hacer hincapié e incluso exagerar sentimientos y problemas enfrentados que tienen relación con las crisis normales, incluso las más leves. Por otra parte, ciertos escenarios, como los relacionados con el mundo del crimen, proporcionan más libertad de acción al carecer de ciertas restricciones psicológicas y legales para las acciones de los personajes, lo cual facilita el trabajo del autor:

Most settings are simply designed by the writer, to sharpen, to accentuate, and, in some instances, to exaggerate the confrontive feelings and problems which we go through under even the mild crisis which most of us experience. [...] the gangland settings provide more leeway because there are less legal and psychological restrictions on the characters' actions. Because of this, they were not only inviting, but easier to write than, let's say, a good psychological novel which has to be much more tenuous in its treatment of things. (Server, Gorman & Greenberg, 1998: 259).

Peter Rabe es capaz de improvisar y trabajar sobre la marcha con éxito, añadiendo el hecho de que, como autor temperamental, confiesa escribir muy rápido y sin el hábito de volver atrás para revisar lo escrito. Comienza a escribir en un portapapeles un esbozo que

contiene los sucesos básicos que construyen la trama. A partir de ahí las historias fluyen en su mente con facilidad, provocándole un fuerte sentimiento de intriga y gusto por las reacciones directas de los personajes y el modo en que la trama se desenvuelve. No es partidario de la configuración de series en sus novelas. Así, aunque en un momento dado tiene intención de escribir una serie, no decide intencionadamente crearla con su protagonista más relevante, *Daniel Port*, a quien encontramos en seis títulos, concretamente: *Dig My Grave Deep* (1956), *The Out is Death* (1957), *It's My Funeral* (1957), *The Cut of the Whip* (1958), *Bring Me Another Corpse* (1959) y *Time Enough to Die* (1959), que pone fin a la saga situando a *Daniel Port* en Méjico, lejos de sus raíces en el crimen organizado.

A continuación se expone su bibliografía:

From Here to Maternity (1955)	Girl in a Big Brass Bed (1965)**
Stop This Man! (1955)	The Spy Who Was Three Feet Tall (1966)**
Benny Muscles In (1955)	Code Name Gadget (1967)**
A Shroud for Jesso (1955)	Tobruk (1967)
A House in Naples (1956)	War of the Dons (1972)
Kill the Boss Goodbye (1956)	Black Mafia (1974)
Dig My Grave Deep (1956)*	
The Out is Death (1957) *	As by "Marco Malaponte"

Agreement to Kill (1957)	New Man in the House (1963)
It's My Funeral (1957) *	Her High-School Lover (1963)
Journey Into Terror (1957)	
Mission for Vengeance (1958)	As by "J. T. MacCargo"
Blood on the Desert (1958)	Mannix #2: A Fine Day for Dying (1975)
The Cut of the Whip (1958) *	Mannix #4: Round Trip to Nowhere (1975)
Bring Me Another Corpse (1958)*	
Time Enough to Die (1959)*	
Anatomy of a Killer (1960)	
My Lovely Executioner (1960)	
Murder Me for Nickels (1960)	
The Box (1962)	
His Neighbor's Wife (1962)	
• Serie Daniel Port	++ Serie Manny de Witt

#### **b) Análisis de las novelas: consideraciones iniciales.**

Lo que se pretende al emprender un análisis de textos literarios es acercarse a lo que el autor quiere comunicar a través de la obra literaria, pero sin dejar de lado una postura activa y creativa, desde la cual encontrar nuevas ideas y sus relaciones interdependientes.

Así: “La lectura se convierte en placer cuando entra en juego nuestra capacidad de creación; es cuando la obra literaria construye un mundo real o imaginario que se desarrolla, en un momento dado, en la mente del lector, y éste la proyecta.” (Rebollo, 2001, 17).

De entre los diferentes métodos de análisis que propone este autor, para esta investigación cobran importancia, en primer lugar: el método histórico-filológico, que tiene su origen en Gustave-Lanson (1857-1934) y que se centra en todo lo que rodea a la obra: fecha de publicación, biografía del autor e influencias recibidas o fuentes utilizadas, afinidades con otras obras, etc. La importancia en el autor es clave en el método psicológico de Sainte-Beuve (1804-1868), su biografía, ideología, aficiones, etc. Aunque en este caso dicho método sea excesivo, sí se concede relevancia a aspectos determinados del autor que han sido reflejados en el apartado anterior, nutriendo la investigación no sólo con la biografía sino también con entrevistas y críticas de otros autores.

El método basado en el contexto busca, en el caso que aquí nos ocupa, la influencia de la cultura americana en el autor y la obra, desde sus comienzos puritanos hasta el momento en que la obra es publicada en su país de origen. También es importante ver el modo en que otra cultura diferente, la española de posguerra en este caso, influye en el propósito importador de la obra ya traducida en México para su publicación en España. La importancia del contexto es fundamental, tanto desde un punto de vista de fuente de ideas, como desde el punto de vista de la recepción de la influencia literaria.

En la literatura se plasma la vida de un pueblo con todos sus problemas y

vicisitudes. [...] La literatura es uno de los medios de influencia más directa y rápida sobre la vida de los ciudadanos. [...] Pero también la relación puede venir por parte del escritor dependiendo de su estrato económico, y por el contenido social de la obra literaria, es decir cómo se refleja una determinada sociedad en la obra. (Rebollo, 2001: 19-20-25).

Conjugar esta pluralidad de métodos exige un equilibrio en el que no se contemple una excesiva inclinación hacia ninguna de las partes. Autor, lector, texto y contexto son los cuatro puntos de apoyo del análisis literario. No se busca un enfoque exclusivamente biográfico (detenerse demasiado en el autor) ni tampoco sociológico (otorgando demasiado protagonismo al lector y al contexto cultural). Desde un punto de vista filológico se busca el análisis de lo que el autor pretende expresar, como ya se ha dicho, sin renunciar a una posición creativa, siempre en contacto con el contexto temporal, espacial y cultural, que servirá de corsé para ajustar un proceso interpretativo subjetivo por naturaleza, puesto que ningún texto es inequívoco o cerrado, y existen tantas interpretaciones como posibles lectores.

Cualquier método de análisis debe contemplar una lectura de un texto literario, presuponiendo que existen varias lecturas posibles: “Aceptar la pluralidad de lecturas es, curiosamente, el primer requisito para acercarse a un texto con cierta seriedad científica”. (Rebollo, 2001: 4).

Todo depende de diferentes variables, como el autor y el lector y sus respectivos bagajes culturales o circunstancias personales e incluso el modo de enfrentarse al texto

literario. De ahí que se hable de la literatura y del contexto como:

Esencialmente polisémica o, como decimos desde Bajtin, polifónica. Esta polifonía nace, en parte, de la propia complejidad del ser humano que la ha creado, el autor, en el que conviven aspectos diversos y contradictorios. [...] cuádruple y compleja pluralidad, de lectores-lecturas, texto polifónico, autor con varias voces narradoras y contextos sociales es la raíz de la problemática de la literatura, y de casi cualquier manifestación artística, y es evidente que continuará siendo así (Redondo, 1995: 2-4).

Nos estamos refiriendo a una lectura que tenga en cuenta los elementos personales, simbólicos, histórico-sociales y culturales de la época en la que fue escrita, que afecta: a) al autor, en su consciente y su inconsciente, b) al propio texto, sobre todo en sus usos lingüísticos, retóricos y literarios, y c) estos mismos aspectos del autor en el lector que la lee. (Redondo, 1995: 6).

Por ello, hasta este punto se han visto los contextos culturales y literarios americano (que constituye las fuentes ideológicas de la obra, así como su influencia recíproca con la sociedad de su tiempo) y español (receptor en el que se pretende introducir la obra ya traducida, con las circunstancias totalmente diferentes a la democracia americana, es decir, la dictadura franquista y la censura asociada a la misma). También se ha reflejado la vida y obra del autor, Peter Rabe. Todo ello pasos previos para el análisis de las obras seleccionadas y que se reflejan en los expedientes de censura ya expuestos.

De estos nueve expedientes, se deja fuera el 1559-67 y el 4502-68 por los siguientes motivos: el primero de ellos tiene que ver con la versión novelizada de *Tobruk*, película bélica, que nada tiene que ver con el objeto de esta investigación en cuanto al género literario. La obra del siguiente expediente se autoriza en inglés, por tanto tampoco se ajusta a la presente línea de investigación que contempla la traducción y/o importación de la obra traducida al castellano. Tampoco serán objeto de análisis los expedientes 2805-59 ni 2857-59, en ambos casos por la misma razón: no se encuentra la obra en los fondos de censura del Archivo General de la Administración.

Se cuenta para el mencionado análisis con los expedientes: 2809-59 *The Out is Death* (*Al salir está la muerte*), 2810-59 *Agreement to Kill* (*La muerte no espera*), 2825-59 *Benny Muscles In* (*Traficante en drogas*), 2832-59, *Dig My Grave Deep* (*Dos metros bajo tierra*) y 2861-59 *A Shroud for Jesso* (*Una mortaja para Jesso*).

### **c) Características generales de sus novelas y presentación de las novelas a analizar.**

Como características generales extraídas tras la lectura de las novelas ajenas al análisis es interesante resaltar:

- Rasgos estilísticos:

- Escribe en tercera persona salvo excepciones: *Murder me for Nickels*: “I help to keep up the beat because Lippit’s a friend of mine and because Lippit pays me”. (Rabe, 2004: 24) o *My Lovely Executioner*: “I always became nervous just before five because that was quitting time”. (Rabe, 2006: 21). En *Anatomy of a Killer*, novela escrita en tercera

persona, aparece alguna oración en primera persona, como el siguiente ejemplo, para mostrar nerviosismo: “I’m nervous and paying attention to unimportant things”. (Rabe, 2008: 55).

- Las portadas de sus novelas suelen mostrar a una chica con poca ropa y a un gángster, que suele ser el villano.

- El autor se documenta: por una parte respecto al fenómeno de la delincuencia en general y cómo los nuevos tiempos favorecen al crimen organizado: “Well, times have been changing. First of all, your lone-wolf type of operation doesn’t mean so much anymore. We work by organization these days.” (Rabe, 2009: 115); o el funcionamiento de las mafias y su similitud con los negocios legales: “They are big, complicated, like a corporation. Like a government. You don’t just walk in, you see. They got red tape to go through”. (Rabe, 2009: 99). Otra cita interesante respecto al funcionamiento de las mafias: “Can you figure odds? Do you know why it’s good business paying the Water Commissioner more than the Chief of Police?” (Rabe, 2006: 244). También se documenta respecto a detalles que rodean la comisión de delitos, como se verá a continuación en la sección de temática.

- Sabe cómo imprimir rapidez a la narración a través de acción en párrafos largos y con puntos seguidos y reiteración en las horas, por ejemplo en *Stop This Man!* o en *Anatomy of a Killer*:

Drive another block and at eight-oh-five drop off the lookout. At eight-ten Catell would get out, carrying his suitcase, and walk the four blocks to the loan office. The driver was going to blow. At eight-twenty-five the lookout

would stand in a doorway opposite Maxim's. Catell would enter the side door of the large office, and at eight-twenty-seven Smiley would join him. (Rabe, 2009: 152).

Sure, three, he thought, and I don't see a one of them. One across the way in the room where everything happens, one down the hall, and one just a ways beyond that one. Jinx job. Here he comes. What a shadowless corridor with those nasty, dim lights. Here he... Now. Poor, shadowless Sandy and wouldn't he jump with fright if I reached out now and touched him... Touched him? Nobody touches that one. Poor Sandy. (Rabe, 2008: 138).

- Humor: existen varios modos de introducir humor en sus novelas, por ejemplo con frases repetitivas, así, varios personajes preguntan al protagonista de *Murder Me for Nickels* si se ha vestido para un funeral, pero dicho protagonista, *Jack St. Louis* se mofa de la escasa inteligencia de diferentes personajes, entre ellos su propio jefe, así como de los sitios que frecuenta: "The next door said "Shoes Off," so I took my shoes off. I figured, what the hell, it might have said "Heads Off"". (Rabe, 2004: 76).

- Contexto:

- Respecto a los lugares que se citan en sus novelas, existe una cierta tendencia a nombrar ciudades o estados reales: en *Stop This Man!* aparecen lugares reales como Detroit, New York o California. Aparece Chicago en *Murder Me for Nickels*. New York, California, Florida o New Jersey en *Anatomy of a Killer*. New York, Las Vegas y Hannover, Hamburgo o Munich en *A Shroud for Jesso*, puesto que parte de la trama se desarrolla en Alemania.

Chicago en *My Lovely Executioner* y Seattle o Nueva York en *Agreement to Kill*.

· Las descripciones de lugares van generalmente en consonancia con los personajes, así, en *Anatomy of a Killer*, el cómplice de Jordan, *Caughlin*, un falsificador de poca monta, vive en una habitación que: “It was like a bin. There was no window, but there was one diagonal wall with a hatch on top where the coal used to come through when they heated with coal. The floor was covered with newspaper and the walls were glued over with newspaper.” (Rabe, 2008: 142). Se da el caso de descripciones de entornos naturales o de condiciones atmosféricas también en relación con el estado anímico de algún personaje, generalmente el protagonista: “The early evening made a strange, colorless light, turning greens to grays and washing out contrasts, but to Spinner it would have looked the same in any other light. The change had already gone far. [...] He hardly thought, because all the thinking had already been done; there was nothing more to decide, because all the decisions were over.” (Rabe, 2006: 258).

- Personajes:

· En general el escritor los describe de formas sutiles, por ejemplo, la cultura del personaje a través de su uso de la lengua: “Do not take my leniency for granted, Jesso.” He started a thin smile. “I will overlook your intrusion. However, at the momento I desire the presence of my wife. I assure you she is well able to forego your-“ (Rabe, 2008: 262).

Otro ejemplo es la tendencia de Rabe a asignar un tic nervioso o costumbre repetida a algún personaje en sus novelas. No se debe olvidar que Rabe es doctor en Psicología. Para sus descripciones recurre a los diálogos y la acción más que a la descripción en sí, pero

también tira mucho de, como se ha mencionado, el uso de la lengua y los tics nerviosos en los personajes: “The old woman had a trick she did with her upper lip, curling it back and giving a frightful view of her false teeth. That happened every few minutes, like clockwork, except this time”. (Rabe, 2009: 9). O este otro ejemplo: “[...] he [Bascot] had a nervous pout which he did with his mouth, very quickly and about every two minutes.” (Rabe, 2004, 111). En el caso de *Jordan*, protagonista de *Anatomy of a Killer*, hay dos hábitos remarcables: “You know something? I’ve never seen anyone have a cigarette habit the way you do. Holding it that way, unlit”. “Jordan got up and went over to the sink. He gave the faucet a twist and then went back to sit down again.” (Rabe, 2008: 74-123). Por último: “She took a sip of wáter and then she licked her wet lip. Spinner had seen her do it before; it must be a habit, he thought”. (Rabe, 2006: 226).

- Colectivos, la policía: se suele caracterizar a la policía como una corporación incompetente: “He nodded and bit his lip. He was feeling like hell in his uniform. Right that moment, I was sure, he would have liked to have been just a plain, irresponsible civilian”. (Rabe, 2004: 88). Despreciada por el protagonista: “Catell didn’t like the man. Not just because he was a cop, but because there was that grinning curiosity on his face.” (Rabe, 2009: 74). debido a sus frecuentes comportamientos fascistoides: “Don’t get porky, stranger. I’m the law around here and you just broke one of our ordinances”. (Rabe: 2009, 77). La corrupción de la que a menudo hacen gala se extiende al sistema de justicia:

So I figure the best way of doing that, city feller, is for you to stay around here a little while. Then, when I see some real improvement, why, then we’ll start figuring on

some kind of trial for you. The judge at the county seat is a friend of mine, so we'll see what can be done in the case of the Law versus City Feller. Any questions? No? I didn't figure so. (Rabe, 2009: 81).

- Individuales: protagonista, amigo del protagonista, líder de la organización criminal, villano y mujer.

Protagonista: se caracteriza por un pasado oscuro, es muy frecuente que haya estado en la cárcel, lo cual se expresa de forma sutil, en *Stop This Man!*: “Catell watched her for the same reason he drank a lot of milk. He hadn't had much of either for the past eight years.” (Rabe, 2009: 17). En ocasiones se utiliza dicho recurso para extorsionar al protagonista, como en el caso de *My Lovely Executioner*, forzado a participar en una fuga de la cárcel cuando le quedan semanas para cumplir con su condena, debido a una información que le mantiene vivo, como a *Jack Jesso* en *A Shroud for Jesso*: “what kept me alive now was that they didn't think I knew what they wanted” (Rabe, 2006: 120). También el protagonista de *Agreement to Kill, Spinner*, ha sido un convicto: “the wall meant prison and the gate was steel. It opened without sound, the movement almost casual”. (Rabe, 2006: 153).

Un lobo solitario, mercenario que se guía por una clara ambición: “Nobody was going to call Catell a has-been, an old broken-down three-time loser with a lot of fancy memories and a long list of dead friends”. I don't want no part of that syndicate and the way they run things. I'm no soldier, you know, or a college kid getting a bang out of playing fraternity.” (Rabe, 2009: 19, 127-128), “This was all part of the big switch, this was

all part of the small details after a big decision, and don't lose the long view or nothing made sense. [...] He was going to get through because the push inside him was bigger than Mercado and his petty annoyances". (Rabe, 2006: 243) pero que se guía por un código ético propio: "I've never done a job on a woman." (Rabe, 2008: 130). El caso es que se ve inmerso en una situación incómoda, en apuros, de la que debe salir: "But you've got one thing they can use. You got a hard push behind you and it's got nothing to do with your wishes. It's got to do with the fact that the cops are after you! They're after you so hard, once you figure it the way St. Louis does, that you'll bend over backwards to jump when Mercado say to." (Rabe, 2006: 252) sintiéndose utilizado en ocasiones: "Instead he was like a button on a machine and Loma giving a press now and then". (Rabe, 2006: 185) pero en contrapartida, a veces se ve unido a otro personaje que puede ser un cómplice que le ayuda o una víctima a la que asiste: "Why should you?" said Loma. "Your way, you're in for murder. You have a chance my way". "He and I have been together ever since Dixon. If they're looking for me and he turns up dead, it would be bad. If they're looking for him and he turns up dead, it would be the same because they'll be after me". (Rabe, 2006: 202-222),

Generalmente más listo que el jefe de la organización: "What kept me from feeling as untroubled as Lippit was the fact that I knew more than Lippit". (Rabe, 2004: 94). Es un personaje de contrastes, extremadamente hábil: "Sam Jordan's speed had nothing to do with haste but came from perfection." (Rabe, 2008: 20) pero que comete errores, que reconoce. Es más, aprende de ellos: "There were going to be no more mistakes. In the time of a minute he had made all the bad ones: attracting attention, resisting arrest, assaulting an officer of the law, landing in jail. No more mistakes now. This wasn't the end. This was

bad, but not the end. For God's sake, this was not the end!". (Rabe, 2009: 80); "The dullness of patience was something new he had learned. He had not needed patience before". (Rabe, 2008: 117). O reconocer que no está preparado: "I'm not build for this and I'm not trained for this". (Rabe, 2008: 88). Es frío y duro: "Catell didn't move a muscle. He stood still, a slight smile on his face, and his voice was even. Call me that name once more and the next time you look in the shaving mirror you won't recognize the face you see. Now where's Smith?". (Rabe, 2009, 87: 108).

Hasta el punto de poder controlar sus sentimientos: "When I felt the rage balling up inside me, which is always the last thing that happens to me". (Rabe, 2004: 117), pero humano en sentimientos tan primarios como el miedo: "The grip on Catell's control was frozen like ice. And then he began to tremble. The trembling hurt his head, his muscles, above all his head, but there was nothing to be done about it". (Rabe, 2009: 149); "I stood still, now knowing what to do for the moment, and worried about feeling no spunk but instead clearly scared." (Rabe, 2004: 114) o el amor, que puede incluso modificar sus planes y guiar sus pasos: "The new start, the new life, the big time. Lily. Did any of this exist without Lily?" (Rabe, 2009: 175); "He sat down in a chair in the room she had furnished and was ready to tell her what he had meant to do, what he had done instead, how confused it had left him, that she, Betty, was the only thing in all this that had never confused him, and that he thought this is what he had wanted all the time". (Rabe, 2008: 154).

Por tanto, como buen personaje principal, es cambiante: "He sat and looked at the building opposite and his mood jumped back and forth, from screamy to dull" (Rabe, 2008:

103) y en los mejores casos, sujeto a evolución: “Kator was meeting a new Jesso; no longer rushed, impatient, as he had been in New York; no longer wary, anxious, as he had been on shipboard. Jesso was starting to tear the net and spreading one of his own” (Rabe, 2008: 210).

El protagonista no siempre muere, y de acabar vivo, encuentra su redención. Por tanto, la compañía es diferente según el caso, o una mujer o la muerte. En una suerte de justicia poética, su fin es la muerte cuando el protagonista ha hecho las cosas mal, generalmente cuando comete el peor de los delitos en cualquier novela de Rabe, la traición. Se puede dar el caso en que todo apunta a que el protagonista va a traicionar: “The choice now was already a technical one-to do it, like an ape or a machine. He didn’t like Keel, but he hated Loma. Like a machine then. Spinner said, ‘I need a gun’” (Rabe, 2006: 257) pero finalmente se redime a través de un comportamiento noble y se gana la compañía de la mujer: “When it was over and Spinner and Ann walked to the girl’s car, he was silent and still did not know what to feel” (Rabe, 2006: 276). La muerte se describe a través del hallazgo del cadáver: “When they found him the sun was in his open eyes and they were staring at the Wheel that had stopped turning a long time ago”. (Rabe, 2009: 221); “He had a great deal of pain and then died. When the policeman turned him over, he found one driver’s license which said Smith and another one which said Jordan”. (Rabe, 2008, 159). Terminar en la cárcel equivale a la muerte: “The cell was black and the sky was black, so Jesso couldn’t see the bars any more. He knew it had cut, but there was no pain. Because he felt he was dead already.” (Rabe, 2008: 298).

Amigo del protagonista: es un personaje con una determinada habilidad que beneficia al protagonista. Por ello, cuenta con la protección del personaje principal, ya que su baja condición le hace ganarse el desprecio del villano: ““And who’s the runt with you?” Topper asked. [...] “Turtle, listen. I’m sorry about this and I promise you the sonofabitch will pay for it. Right now I’m trying not to make a commotion, but believe me, he’s going to pay for this, Turtle. So-“. (Rabe, 2009: 132). Personaje secundario y simple que nunca llegará a nada, algo de lo cual es consciente: “Caughlin drew his resigned conclusion, looked down the wall to the basement door, and then sighed. I’m a coward, he said, and why change now?” (Rabe, 2008: 151).

Líder de la organización criminal: suele ser o bien frío y profesional o mostrar una absoluta, absurda y casi cómica incompetencia. En el caso de *Stop This Man!* nos encontramos con el primer caso, *Smith*, un jefe preparado y muy profesional: “There were a lot of things that Smith knew about. He knew about business, about organizing men, about demand and supply, he even knew about scientific things. When he’d organized his territory for prostitution, he’d got together information on incidence of venereal disease, on percentages of income groups patronizing whorehouses”. (Rabe: 2009, 113) y a la vez frío y calculador que no duda en ejecutar a un traidor: “Catell handed over the gun. Smith took it by the grip, and without seeming to aim he pulled the trigger. Three close shots crashed out and Topper twitched once, twice. Then he lay still”. (Rabe: 2009, 165) y que sabe separar lo profesional de lo personal: “I’m talking sense and business, Jordan, not personal crap”. (Rabe, 2008: 52). En *A Shroud for Jesso, Kator*, como ya se ha explicado en los rasgos generales de la descripción de los personajes, es culto, lo cual se deduce de su modo

de expresarse: “His voice was clear, machine-like. The English was so perfect that Jesso was sure that Kator spoke another language, one that he must like much better.” (Rabe, 2008: 175). Por lo general, un líder culto suele ser frío: “You give me the information willingly and your death will be simple; unwillingly, Jesso, and it will be complicated. There is your choice.” (Rabe, 2008: 198).

Por el contrario, en *Murder me for Nickels*, es manipulable, sobre todo por su chica: “It wasn’t Lippit’s kind of word, but like a lot of things, Pat had just put it into his head. I myself wished he hadn’t used it”. (Rabe, 2004: 54). Suele pasar que el protagonista (*Jesso*) sea mejor que el mismísimo jefe (*Gluck*): “It needs the individual touch – and that was Jack Jesso. It needs a smooth-looking front – and that was Gluck.” “This job was going to be over so fast that Gluck was going to have sleepless nights thinking of bigger and better ways to get under Jesso’s skin” (Rabe, 2008: 165-179).

En las organizaciones criminales, la jerarquía hace que aparezcan diferentes jefes a diferentes niveles, siendo más fríos los de más poder (*Meyer*) y más considerados los lugartenientes (*Sandy*): “Sandy did not argue. Meyer was being a bastard about this, rushing things because he was nervous, and running it as if there were no human beings in it.” (Rabe, 2008: 103).

Villano: suele ser un personaje simple, despreciable y patético . En *Stop This Man!* se trata de *Topper*, quien se retrata en la forma de dirigirse a su camarada respondiendo a un consejo sobre un posible enfado del jefe: “To hell with Smith. To hell with your crazy talk, you stinking sonofabitch. Just do what I tell you”. (Rabe, 2009: 147).

Mujer: las mujeres, sobre todo la pareja del protagonista, son cambiantes y eso influye en la percepción masculina de las mismas y su consecuente reacción. “Besides, Selma was all right, a fine woman to have around. [...] If she didn’t stop shouting and making scenes, he’d tell her to beat it for good. He’d tell her she was through and she could pick her stuff up in the morning”. (Rabe, 2009: 22-23). “Later she slowed the car and then stopped on the bare highway. She kept both hands on the wheel and put her head down. Then she had an attack of dry, violent crying. I sat like wood. After that she drove again.” (Rabe, 2006: 62). En un principio frías: “But the hard part, her coldness, that made him dislike her.” (Rabe, 2006: 216) o indecisas hasta que o bien sucumben a los encantos del protagonista:

She didn’t say “no” this time. She didn’t say anything for a while, and I didn’t, and it felt as if we were done talking. My collar felt tight and out of place and she must have felt the same way when it came to that dress with the busted zipper because she stretched and twisted up closer and to hell with the front of that dress. (Rabe, 2004: 43).

O bien se enamoran de él: ““I want one thing I can feel. And you do too, I know that from the way things went after we met. I want one thing I can feel, Jake. You.” (Rabe, 2006: 262). Es interesante el patrón de la sumisión a la ira para pasar a la tristeza y sumisión de nuevo:

Tony, I got some. I got two thousand at home. I been saving it the longest

time. And honest, Tony, I don't mind". "You don't scare me one bit, Tony Catell. If you think you can trample all over me and then walk out you got another guess coming [...] you think you can just give me the boot and light out. Not on your life!". "Then suddenly she buried her face in the palms of her hands and started to cry. She bawled with a wet and cowlike sound, crying, "Lovin' cup!" between hiccups. (Rabe, 2009: 53-54).

Existe otro patrón recurrente para el amor y el sexo. Siempre al final del capítulo. Con comportamientos románticos con frecuencia: "They sat on the bed, and then his head sank into her lap. She hummed to him while he moaned into the cloth of her robe." (Rabe, 2009: 166). "They went back to the bed and she turned off the lights and the radio. Then she helped him with his tie and shirt buttons. Then he undressed her, moving as slowly as she." (Rabe, 2008: 93) o "They made love once and then lay together because he did not let her go". (Rabe, 2008: 125). Suelen ser más frecuentes las escenas de sexo y en ocasiones coqueteos con el abuso sexual, propiciado por el carácter cambiante de la mujer en sus novelas y aparición frecuente de prostitutas, como ejemplos: "The girl from the barbershop came in, pushing her cart with the manicure stuff. She was smiling the way she'd done before. She closed the door and came across the room. She left the card where it stood, because Jack Jesso never took a manicure in his life". (Rabe, 2008: 167).

The door shut behind the Turtle and Catell reached for the woman's straps. She stepped back fast, nicking his hands out of the way and lashing at his face. Her nails cut a fine line of blood down his cheek and her other hand

caught him flat on the nose. Catell stumbled back, cursing, and fell over the chair. When he looked up she was standing near the rim of the red reflection. Her skirt was a heap on the floor, and the light made dim patters on her bare legs and belly. Then the blouse fell off, and the brassiere. When the woman was naked she came at him again, but she didn't try to scratch this time. (Rabe, 2009: 104).

Como ya se ha mencionado en el caso del protagonista, los contrastes se aprecian en los personajes más complejos, la mujer y el protagonista, no en los personajes más simples como son el villano, que desprecia en su simpleza la complejidad de la mujer: “‘But watch out,’ the man called after him. ‘She’s in a biting mood.’ Then he laughed again”. (Rabe, 2006: 215) o el amigo del protagonista. Si aparece una mujer de personalidad simple, y por lo general sumisa, es porque no se trata de la protagonista de la novela, y eso ya queda patente en la descripción: “One thing about Lynn, she had a fine touch with feelings. She was blind when it came to loving Jesso. He could have tossed her out of a window and she wouldn't have believed it, but with everything else she was sensitive”. (Rabe, 2008: 186). Las mujeres simples no tienen éxito con los protagonistas, personaje complejo busca a personaje complejo. Así, en *A Shroud for Jesso*, la sumisa *Lynn* no es comparable a la rebelde *Renette*:

Not like Lynn. Lynn would have tried to come. She would have asked and he would have said no. Renette hadn't asked, she had told him, and he hadn't kicked once. It stopped him for a minute, wondering how much he had

changed. He had found the woman who wanted the same thing he wanted, in the same way, with the same will. Jesso felt he had found his woman. (Rabe, 2008: 240).

Es común que si en la novela aparece un personaje que sea familia cercana de la mujer, se produzca un caso de sobreprotección que luego pasa al protagonista de la trama: “There had just been Johannes. And now the strength of Jesso was taking the place of her brother's” (Rabe, 2008: 254), el cual, en un principio sólo quiere utilizarla: “He had Renette, and now, for the last time, Kator was going to pay”. (Rabe, 2008: 256) pero luego surgen sentimientos más fuertes, entre ellos una fuerza inusitada en dicho personaje femenino: “She had become like himself, in a way. She had gained his kind of freedom to choose and discard.” (Rabe, 2008: 260).

- Temática, delitos: respecto a los delitos principales en sus novelas, a Rabe le gusta no repetirse y ofrecer una gran variedad, pero como se ha hecho referencia anteriormente, el autor se documenta a la hora de describir la comisión de las infracciones penales: robo en *Stop This Man!* además de otros delitos como el abuso sexual ya mencionado y la violencia de género: “That’s when he hit her the second time. She fell. When she jumped up from the floor, her big teeth were bared as if she were going to bite”. (Rabe, 2009: 199). Extorsión y estafa en *Murder Me for Nickels*: “Lippit could afford to be a pig without acting like one, since there was no competition. And he could leave a few things unsaid. Like the down payment, for security, part of which was not returnable.” (Rabe, 2004: 31). Asesinato profesional en *Anatomy of a Killer* con la observación de un objetivo a matar por parte de

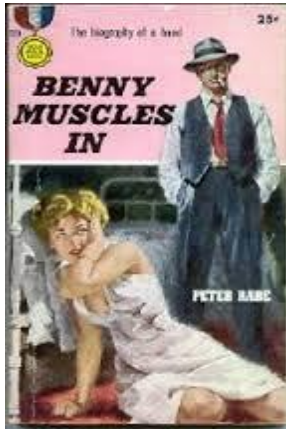
un asesino a sueldo: “‘He wants to know,’ Sandy told him ‘if you did the leg work on this thing. Where Kemp lives, where he goes, what time he gets up, that kind of thing.’” (Rabe, 2008: 35) y en *Agreement to Kill*: “‘Why'd you kill him? Dixon, I mean'. 'I don't know'. 'What?' 'I don't know why. I was hired’” (Rabe, 2006: 180). Falsedad documental en *A Shroud for Jesso*: “Karl had to duplicate the State Department stamp that ran across page and picture, serrating both with tiny holes.” (Rabe, 2008: 213). Tráfico de drogas en *My Lovely Executioner*: “I used to worry about distributing soap. No soap this time. Dope” (Rabe, 2006: 80).

Respecto a las novelas analizadas a continuación: *Benny Muscles In* (1955) es la segunda novela de narrativa criminal de Peter Rabe. Publicada por primera vez en 1955 por *Gold Medal*, titulada en un principio *The Hook* por el escritor, pero cuyo título fue cambiado por la editorial como se explica en el capítulo anterior, es la primera novela a analizar, siguiendo así un orden cronológico (es la primera novela de Rabe de la que se cuenta con expediente de censura). Dicha novela, aún siendo de las primeras, goza de una gran originalidad propia de Peter Rabe, introduciendo el tráfico de drogas y el secuestro como delitos centrales y no tan típicos entre los gánsters. Además de dichas infracciones penales, existe un gran número de elementos que hace de esta obra un relato complejo, como es la conjunción entre el amor y la traición. Por último y como se verá, es muy interesante contemplar cómo para el aparato censor español todos estos elementos, unidos a la portada de la versión traducida, arrojan a la novela fuera de cualquier posibilidad de publicación.

*The Out is Death* (1957) es la séptima novela de narrativa criminal de Peter Rabe, y la segunda de la serie de *Daniel Port*. Este personaje se da a conocer en *Dig My Grave Deep* (1956), novela en que se muestran sus esfuerzos para librarse de las garras de un grupo criminal organizado y así comenzar una nueva vida lejos de la delincuencia. El paso siguiente es la novela que aquí se analiza. Publicada por primera vez en 1957 por *Gold Medal*, se trata de una novela que deja de lado la historia personal de *Daniel Port* para arrojar al personaje desde la primera página al auxilio de *Abraham Dalton*. Con ritmo, mucho diálogo y pocas descripciones, aunque relevantes y bastante significativas.

En primer lugar se ha analizado *Benny Muscles In*, de 1955, primer año en que comienzan a publicarse las obras de Rabe. Si bien *The Out is Death* se publica en 1957, esta novela se relaciona, como ya se ha dicho, con *Dig My Grave Deep*, 1956, con la que se establecerán referencias útiles para el análisis, cubriendo así con dos novelas un periodo de tres años. De hecho, en el segundo capítulo de *The Out is Death* se hace una referencia clara a su predecesora, convirtiendo así su lectura en obligada. Por otra parte, tiene como personaje principal a un protagonista que aparece en diferentes entregas, convirtiéndose así en la primera serie del autor. *The Out is Death* cuenta en los archivos del AGA, no sólo con la versión traducida al castellano, *Al salir está la muerte*, para su posterior importación, expediente 2809-59, sino que en las galeradas aparecen claramente tachados en rojo los párrafos o incluso las páginas censuradas, (17, 18, 19, 20, 117 y 119) las cuales se especifican en dicho expediente de censura que se expondrá al analizar la versión traducida.

d) *Benny Muscles In* (1955).



**Argumento y estructura:**

Son 28 los capítulos y 157 las páginas que desarrollan el relato en el que el protagonista, *Benny Tapkow*, se propone llegar alto en el mundo del hampa. Harto de ser el chófer de su primer jefe, *Pendleton*, cambia de banda, pasándose a la organización criminal de *Al Alverato*, intentando en dos ocasiones perjudicar a su antiguo jefe, y lográndolo al secuestrar a su hija, Patricia, en una relación de amor-odio entre ambos personajes cuyo final funesto sirve de redención para el protagonista.

No se encuentran en la novela elementos morfológicos externos de importancia. Los capítulos se dividen con letra destacada en negrita. Para los nombres de establecimientos se utilizan las comillas sin cursiva, como “While U Wait” Pag. 176 (*“Mientras Usted Espera”*) Pag. 5. La referencia a un artículo de periódico en el comienzo del capítulo 27 no cambia la fuente, pues se utiliza el mismo tipo de letra entrecomillada: “Acting upon an anonymous

tip, the combined striking force of the Coast Guard and F.B.I. pulled one of the most spectacular raids...”. Pag. 325. (“Habiendo recibido una denuncia anónima, la fuerza combinada de la Policía de Costas y el FBI han realizado uno de los más espectaculares *raids*...”). Pag. 188.

Se utiliza la cursiva para dar énfasis en ciertas palabras, por ejemplo para reflejar el momento en que *Pendleton* se impone a *Tapkow*: ”Let *me* tell *you*, Tapkow”. Pag. 181. (- Seré yo quien te lo diga, Tapkow.) Pag.12. En todas las páginas se encuentra la numeración arriba, hacia afuera, y hacia adentro, el título de la obra en la página derecha y el nombre completo del escritor en la izquierda.

La organización secuencial consta de 6 secuencias semánticas, dentro de cuatro macrosecuencias generales que configuran el desarrollo de la novela de la siguiente manera:

A – Introducción: Los cuatro primeros capítulos forman una macrosecuencia introductoria en la que se nos presenta a los personajes en un primer momento con detalles de dichos personajes, así como su tendencia de actuación dentro de la narración en general. Vemos como en esta obra Rabe describe los personajes a través del diálogo y de la conducta, sobre todo, aunque también con alguna descripción corta.

Capítulos 1 al 4. Se presenta a los personajes principales, *Benny Tapkow* y su

carácter enérgico e iracundo, empezando por el conductor y siguiendo con *Louie*, a quien la organización extorsiona pero *Benny* se toma la libertad de pedir más dinero sin consultarlo con nadie, insultándole y golpeándole. Joven, odia que le llamen “kid” (*muchacho*), bajito pero enérgico. De la primera interacción con *Pendleton*, jefe de la organización, frío y calculador, vemos que lleva siete años en la organización criminal, que comenzó desde abajo como mensajero y chófer, y que ya en un principio daba muestras de inquietud. En un principio se comporta con sumisión, refiriéndose a su jefe como “sir”, (*señor*) para pasar a mostrar su desprecio hacia el mismo.

Rebajado a ser chófer de nuevo debido a su osadía, *Benny* acompaña a su jefe a visitar a *Al Alverato*, jefe de la banda rival, quien trata de intimidar a *Pendleton* con su carácter maleducado e impulsivo sin conseguirlo, incluso pegando a uno de sus propios matones con el fin de impresionar a su máximo rival.

Tras volver a casa de *Pendleton*, *Benny* y él se enfrascan en una discusión en la que *Pendleton* trata de coartar la ambición de *Benny* mientras que *Benny* defiende su actitud de mejora para la organización, la cual siente que no está valorada. En medio de dicho intercambio de impresiones entra la hija de *Pendleton*, *Patricia*, y se produce la primera interacción con *Benny Tapkow*, la cual no es precisamente positiva.

*Patricia* coge el coche y se dirige a una casa en la que practica sexo y consume drogas. Uno de los hombres de *Pendleton* la trae a casa y allí su padre la calma, recordándole que él sólo tuvo que criarla y que hace lo mejor para protegerla, aunque ella le recuerda que las drogas que ella consume son vendidas por la organización criminal que él lidera.

B – Planteamiento: Se introduce lo que será el desarrollo de la novela en las siguientes dos secuencias. Los personajes comienzan a mostrar de modo más evidente sus posiciones en una simbólica partida de ajedrez que enfrenta a dos bandas rivales.

Capítulos 5 al 7. *Alverato* no olvida que *Tapkow* era favorable a una alianza entre las dos organizaciones criminales, y envía a sus hombres a por él. Le llevan por la fuerza al yate de *Alverato* y *Tapkow*, que se siente desaprovechado y con su ambición en punto muerto, ve una oportunidad en unirse a su banda y traicionar a *Pendleton*.

Su primera medida es dirigirse a una casa de *Pendleton* en las montañas para conseguir información para *Alverato*, lo que casi le cuesta la vida. Cuando todo parece perdido, *Alverato* decide darle otra oportunidad en base al nuevo plan, secuestrar a la hija de *Pendleton* para así poder extorsionarle.

Capítulos 8 al 10. El plan de secuestro se pone en marcha. *Tapkow*, en funciones de chófer de *Pendleton*, engaña a *Patricia* para llevársela de la universidad a Florida siguiendo presuntas órdenes de su padre. Lo que *Benny* no espera es que se una al viaje la señorita *Nancy Driscoll*, invitada por *Patricia*. Por error, los hombres de *Alverato* se llevan a la señorita *Driscoll* en vez de a *Patricia*, quedando juntos *Benny* y *Pat*.

El capítulo 10 introduce un toque de humor antes de comenzar el grueso de la novela, con la interacción entre la en principio asustada y después enamorada señorita *Driscoll* y el en principio sorprendido y después derrotado por los encantos de *Driscoll*, *Alverato*.

C – Desarrollo: Una única secuencia de 10 capítulos que profundiza en la relación entre *Benny* y *Patricia* con diferentes escenarios y reacciones antes de que todo se precipite.

Capítulos 11 al 20. Tras el fiasco del secuestro de *Miss Driscoll*, *Benny* y *Pat* se quedan solos. *Benny* debe seguir con la mentira para ganar tiempo hasta que *Alverato* tenga en su poder a *Patricia*. Decide llevarla a la residencia de un antiguo conocido, *Tober*, y allí comienza a administrarle drogas, concretamente alcohol y heroína, para que ella esté tranquila. En el capítulo 13 se da una importante referencia al pasado de *Benny*, como se verá en detalle en el análisis del personaje.

Deben huir de casa de *Tober* porque se presentan dos hombres de *Pendleton*. Se refugian en un motel en Malcotte, Louisiana. Con la intención de volver a Nueva York, paran en una tienda de Haute Platte para que *Pat* compre ropa. Se produce un altercado y entran en contacto con la policía. Al final del capítulo 17 vemos como *Pendleton* rastrea una llamada telefónica que le pone sobre la pista de *Benny* y *Pat*. *Benny* debe librarse de dos de los hombres de *Pendleton*, que les encuentran. Previamente *Pat* escapa de uno de ellos. *Benny* es detenido y bajo custodia vuelve a reunirse con *Pat*, también detenida por vagabunda y por causar molestias. Esta secuencia finaliza con *Alverato* manejando a los policías corruptos y liberando a *Pat* y a *Benny*. De paso paga a *Benny* por los servicios prestados y se lleva a la hija de *Pendleton*.

D – Desenlace: Con los ocho últimos capítulos divididos en dos secuencias de cuatro capítulos cada una. Los cuatro últimos capítulos aceleran el final y sentencian los destinos de los personajes principales.

Capítulos 21 al 24. Se produce una nueva reunión entre *Pendleton* y *Alverato*. *Pendleton* accede a colaborar pero se guarda un as bajo la manga. *Benny*, resignado a esperar, ve la luz cuando se da cuenta de que tanto *Alverato* como *Pat* le necesitan, con lo que vuelve a formar parte del juego. En la última reunión están ambos jefes y *Benny*, quien será la herramienta para que *Pendleton* no traicione a *Alverato* en su colaboración. En el capítulo 24, final de la primera secuencia del desenlace se presentan los tres asuntos a los que *Benny* debe enfrentarse antes del final de la trama: la recepción de la heroína para la que han extorsionado a la organización de *Pendleton*, *Pendleton* como asunto pendiente y su hija, *Pat*.

Capítulos 25 al 28. En primer lugar *Pendleton* tiende una emboscada a *Benny* y a su hija, *Pat*. En dicha emboscada *Pendleton* muere a manos de *Benny*. La operación sale mal y finaliza con varias detenciones por parte del F.B.I. y los guardacostas, y la muerte de *Alverato*. *Benny* trata en vano de hacerse con el control, intentando asumir el liderazgo de la organización y casi lo consigue, pero no cuenta con el apoyo necesario. En el capítulo final se produce un resumen de lo que ha sido la relación entre *Benny* y *Pat*, con pelea, amor y el desenlace final con la muerte de *Tapkow*, el protagonista.

### **Personajes:**

*Benny Tapkow*: el primero en aparecer. En un principio violento, prepotente, desconfiado y con aires de tirano. Como ya se ha dicho, trata mal a un conductor, lo que fue él en un principio: “Try to shut up. I said drive fast. I didn’t say stop fast”. Pag. 176. (- *Trata de callarte. Dije que condujeras aprisa, pero no que frenaras de ese modo*). Pag. 5 y a uno de los “clientes” extorsionados: “Forget Paddy! I got the territory now and I set the quota. [...] “You are dealing with me, not Pendleton”” Pag. 177. (- *¡Olvídate ya de Paddy! Esta zona es mía ahora y soy yo quien fija las cuotas. [...] –Estás tratando conmigo, no con Pendleton*). Pag. 7. Como ya se ha expuesto, se le describe a través de sus diálogos, pero también a través de descripciones cortas y de actitudes. Este personaje es controlador pero muy cambiante ya desde un principio, aunque sin dejar de lado su propósito, su ambición desmedida y su conducta inexorable de perfeccionamiento y mejora según sus reglas: ‘He wasn’t impatient any more, just nervous. This thing was out of his hands now. [...] All that concerned him was Benny Tapkow going to the top, no matter what’. Pag. 179. (*No es que estuviera impaciente, sino nervioso. Este asunto ya no estaba ahora en sus manos. [...] Todo cuanto a él le interesaba era que Benny Tapkow llegase arriba, sin que importara cómo*). Pag. 9. Su ambición se refleja en lo que piensa de su jefe, con un claro menosprecio hacia el mismo que condicionará su comportamiento posterior: ‘Had that old bastard forgotten that he wasn’t the chauffeur any more? Did Pendleton think he was talking to just another punk who ran errands? Or worse, this was the sack! The bastard was playing games and was going to give him the sack.’ Pag. 181. (*¿Habría aquel bastardo olvidado que él ya no era su chófer? ¿Pensaría Pendleton que estaba hablando con algún*

*mendigo al que enviaba a hacer un recado? ¡O, tal vez, peor... esto era un puntapié! El muy bastardo hacía sus combinaciones y ahora le soltaba un puntapié...).* Pag. 12. No teme por su vida, sino por las oportunidades perdidas, aunque la traducción, como se verá más adelante en detalle, no tiene nada que ver con el original: “Again Benny wasn’t afraid of Pendleton, afraid for his life, scared of the crazy vengeance that Pendleton might take, but he could see another chance run out. And that, to Benny, was like death”. Pag. 204. (*Una vez más, Benny no temía a Pendleton, pero presentía que iba a tomar una venganza terrible, aunque todavía le quedaba la oportunidad de escapar. Pero esto, acaso significara su muerte).* Pag. 42.

Unirse a la organización criminal de *Alverato* conlleva adaptarse a un nuevo jefe, muy diferente de *Pendleton*, más impulsivo, menos inteligente pero con cambios de carácter que exigen una evolución por parte del protagonista, que incluso teme por sus ambiciones: “Benny paralyzed with fear. Not fear of the big man, like and ox butting the air. But felt himself turn limp with the sight of this thing running through his fingers. And it had been so close, so close...”. Pag. 200. (*Benny no se levantó porque el miedo le tenía paralizado. No miedo de aquel hombre gigantesco, semejante a un buey que olfatease el aire, sino por ver que todo aquello se le estaba escapando de las manos. ¡Y había estado tan cerca, tan cerca...!*). Pag. 37.

Al final del capítulo siete, cuando *Alverato* decide darle una nueva oportunidad, vemos un punto de inflexión en este personaje, que ya adquiere dignidad y deja atrás cualquier debilidad y necesidad de rogar y temer a su nuevo jefe:

Benny took a deep breath, harsh and long. First he wiped his hands on his pants, then he reached up and pulled his hat down firmly until it was square on his head. Then he moved and stood on the curb.

When the car backed up he waited till the rear door was exactly in front of him. They opened the door for him and closed it after he was in. The girl wasn't giggling any more. Pag. 210.

*Respiró profundamente. Primero se secó las manos en los pantalones, luego, se colocó el sombrero a su gusto. A continuación se subió a la acera.*

*Cuando el vehículo retrocedió, esperó a que la portezuela estuviera exactamente frente a él. La abrieron y volvieron a cerrarla cuando hubo subido. La mujer ya no reía estúpidamente. Pag. 49.*

Su frialdad choca con momentos de miedo, como ya se ha visto, y nervios mezclados con frustración cuando sus planes encuentran obstáculos, por ejemplo cuando se enfrenta a un secuestro limpio que se enturbia con la aparición de Miss Driscoll:

Some last-minute plans, she had said. Some last-minute plans to screw up a million-dollar deal-and then he saw Pat coming. [...] He felt the cold sweat crawl over him at the sight of his failure. His breath was a pain, and his teeth clamped down on his lip so he wouldn't scream. Only a hoarse rasp like the sound of an animal came through, hurting his throat. Pags. 214 y 219.

*El plan del último momento, al cual había aludido la muchacha. Un plan de último momento para echar a perder un trato que valía un millón de dólares... enseguida vio aproximarse a Pat. [...] A la vista de su fracaso, le invadió un sudor frío. Le costaba trabajo respirar, y se mordió los labios para no empezar a gritar. Sólo una especie de estertor ronco, semejante al de un animal, era lo que salía de su garganta. Pags. 53 y 59.*

Los cambios de humor de *Pat* le afectan en el desarrollo de la novela, cuando pasan tanto tiempo juntos a solas, pero él tiene claro en todo momento cuál es su objetivo, marcado por la ambición mencionada, al menos en teoría: “All he knew was that Pat meant business and nothing was going to mess that up. She wasn’t going to pull him aside, get herself frantic, and maybe keep leeching around when everything ought to be over. Pag. 231. *(Todo lo que se le ocurría era que Pat representaba un negocio y no habría cosa que le interfiriese. Ella no lograría echarle a un lado, aunque se pusiera frenética, o hiciera lo que quisiera.)* Pag. 73. De hecho, en varias ocasiones la cosifica: “He had to find Pat, stay close by, to watch his property”. Pag. 238. *(Tenía que encontrar a Pat, permanecer junto a ella, vigilar su propiedad.)* Pag. 82, pero al mismo tiempo la trata con cuidado: “He picked her up carefully and followed Tober across the corridor. He moved his arms once so her head wouldn’t hang. He thought for a moment that he hadn’t known how limp she could be.” Pag. 239. *(La tomó cuidadosamente en sus brazos y siguió a Tober por todo el pasillo adelante. Puso los brazos de manera que ella no llevara la cabeza colgando. No se le*

*había ocurrido pensar que estuviera tan pesadamente dormida*). Pag. 84.

De hecho, entre el protagonista y *Pat* surge el amor: “And then she wasn’t laughing; she cried. She cried not showing him her face, until he held it in his hands, close now, and after that close had no meaning because there was no distance any more between them”. Pag. 248. (*Y en efecto, no hubo ninguna risa; Pat gritó. Y lloró sin permitir que él le viese el rostro, hasta que lo tuvo entre sus manos, muy cerca ahora, y después nada tuvo ya significado alguno porque entre los dos no había distancia...*). Pag. 95.

Como ya se ha señalado, en el capítulo 13 hay una importante referencia al pasado de *Benny*. Sirve como introspección y explica los cambios en su vida pasada y presente, con la ambición como telón de fondo:

He looked at her and it got to him. At that moment he couldn’t have thought of his deal, of his hates and his determination, even though they were a part of him, up through his whole anxious life. They had helped. They had helped him forget the father he had never known, and his mother, who had done nothing for him except to bear him. The easiest thing had been to run with the gang, the petty, raucous hoodlums whose mean little lives had only one solution, to be big now and to let everyone know it.

He’d done well in that game. He hadn’t been the biggest, but he’d been the sharpest. He hadn’t been the strongest, but he’d been the quickest. And then there was one difference between the rest of them and Benny. He didn’t care to stop at showing big. He had to be big. Pag. 240.

*Se la quedó mirando y comprendió varias cosas. En ese instante no pensaba en su negocio, en sus odios y en su determinación, aun cuando formaran parte de él mismo, aunque constituyeran toda su vida de ansiedades. Eso le había servido de mucho. Le había valido para olvidar al padre que jamás conociera, y a su madre, que no había hecho nada por él, excepto traerle a este mundo. Lo más fácil había sido juntarse con las pandillas de pequeños bribones, cuya vida sólo tenía un fin, crecer, desarrollarse, y convertirse en gangsters verdaderos.*

*Le había ido bien en este juego. No había sido el más grande, pero sí el más agudo. No el más fuerte, pero sí el más rápido. Y luego, hubo una diferencia entre los demás y Benny. A él no le detenían las cosas grandes, porque lo sería... sería uno de los personajes del hampa. Pags. 84 y 85.*

Si bien *Tober* es un personaje secundario, sirve para dejar claro que el problema de *Benny Tapkow* es su pesimismo respecto a evolucionar. *Tober* ha tenido una vida ligada a las drogas, y destila inseguridad cada vez que le pide a *Benny* que le desee suerte, pero tiene la esperanza de cambiar, lo cual choca con el dicho pesimismo funesto del protagonista: “No, Benny, I mean it. I’m shaking that monkey. When my batch is gone, that’s it. No more.” ‘Stop clowning, Tober. Nobody takes the cold turkey on his own’”. Pag. 253. (-No, Benny, de veras. Ya no más... me he despedido de la droga... -Déjate de payasadas, Tober. Es muy difícil ponerlo en práctica.) Pags. 100 y 101. No es que *Benny* no

quiera cambiar, hay momentos en que quiere ayudar a *Pat* y que todo termine, pero el destino implacable, y su ambición desmedida se lo impiden. Tras reconfortarla y contar con su confianza:

He thought about what he'd said to her, how he'd meant every word of it. He never thought of the little white envelopes that sometimes made a small noise in his pocket. Nor did it occur to him to let go of the girl who was the hub of his deal. It was one hell of a big deal and that point he never questioned. Pag. 256.

*Se puso a pensar en lo que acababa de decir a la joven, en lo que había de verdad en cada una de sus palabras. Ni por lo más remoto recordó los sobrecillos blancos que, de cuando en cuando, hacían un ligero ruido allá en el fondo del bolsillo. Ni se le ocurrió tampoco que habría de separarse de ella porque constituía la base de su negocio. Era un trato endiablado el que hiciera y jamás se le ocurrió discutir ese punto consigo mismo. Pag. 104.*

A medida que se acerca el final queda más patente la doble naturaleza y el conflicto que la misma conlleva en el protagonista, que traiciona a *Pendleton*, traiciona a una *Pat* aparentemente destrozada por las drogas y el alcohol y se traiciona a sí mismo: “She was making things worse. She was saying what he'd been telling himself, and the whole rotten lie of it twisted through him like pain. [...] If only it hadn't been Pat. If only it wouldn't be

Pat, the hub of his plans, both plans, the clean and the rotten. [...] He was tired of fighting on a dozen fronts”. Pags. 298 y 299. (*Cada vez ponía peor las cosas. Le decía lo mismo que él se había dicho para sus adentros, y toda su vida destrozada se retorció dentro de su ser como algo profundamente doloroso. [...] Si no se hubiese tratado más que de Pat. Si tan solo hubiera sido Pat el objeto de sus planes, de ambos, del bueno y del corrompido. [...] Benny estaba harto de luchar en una docena de frentes.*) Pags. 154 y 155.

Hacia el final Rabe muestra los sentimientos de un *Benny Tapkow* enamorado de una *Patricia* que parece perdida: “He had never felt quite so deeply before, so when she leaned forward and grinned, it hit hard”. Pag. 314. (*No traducido*).

*Mr. Pendleton*: el escritor aprovecha especialmente las características de su voz y expresión para hacer de él un personaje frío, calculador, preciso, serio e imponente. Es este personaje el que tiene un tic nervioso en un hombro: “He moved one narrow shoulder under his suit. He often did that. He did it in a quick, precise movement that was hard to catch. Pag. 180. (*Se le vio mover el hombro por debajo de la chaqueta. Era un movimiento habitual en él. Solía hacerlo tan velozmente, que pasaba casi inadvertido*). Pags. 10 y 11. Rabe deja claro que es incluso más peligroso que su rival y antiguo socio, del que se hablará a continuación, *Al Alverato*, cuando el mismo *Pendleton* dice: “”You seem to favor the point of view that a loud voice denotes authority. Have you ever heard me shout, Tapkow? [...] “There are other methods that ensure discipline. I have other methods””. Pag. 186. (*-Pareces favorecer el punto de vista de que una voz fuerte denota autoridad. ¿Me has oído gritar alguna vez, Tapkow? [...] Hay otros métodos para asegurar la disciplina.*) Pag.

19. Respecto a su voz: ‘The voice was noncommittal. It was always noncommittal’. Pag. 180. (*Su voz carecía de tono. Siempre era así.*) Pag. 11. Utiliza expresiones muy formales: “‘Why, may I ask?’” Pag. 180. (*-¿Puedo saber la razón?*) Pag. 11. Respecto a su expresión: ‘There suddenly were two sharp lines running from the sides of Pendleton’s nose to the corners of his thin mouth. “Tapkow,” said the mouth, “you are shouting”’. Pag. 181. (*En ese instante e inesperadamente, surgieron dos líneas de junto a las aletas nasales de Pendleton y fueron a terminar en las comisuras de sus labios finísimos. -¡Tapkow, -exclamó-, estás gritando!*). Pag. 12.

*Pendleton* tiene sus propias reglas y su propio código ético y dignidad. Padre amoroso y protector, antes de ejecutar deja clara su disciplina y las razones por las que lleva a cabo todas y cada una de sus acciones: “‘Before you are dead, you should know why I punished you before. There is always a reason for my actions. You were guilty of disrespect. The picture you broke was of my daughter’”. Pag. 206 (*-Antes de morir, debes saber por qué te castigué antes, -empezó diciendo Pendleton-. Mis actos siempre los motiva alguna razón. Fuiste culpable de falta de respeto. El retrato que rompiste era de mi hija.*) Pag. 44.

Incluso en el terreno inconsciente de la imaginación de *Benny Pendleton* es frío como el hielo cuando piensa en lo que le hará si le captura: “‘But that wouldn’t be Pendleton. No at all. Perhaps a knife, or a rope, or even just an empty room with a guy sitting on the other side eating a meal, a good one, and Benny starving to death right there, tied to the radiator. That was more like Pendleton’”. Pag. 269. (Pero no, estos no eran los procedimientos de Pendleton. Ni por lo más remoto. Acaso un puñal, o una cuerda lanzada

al cuello, o tal vez una habitación desierta con un fulano sentado al fondo, ingiriendo una comida suculenta en tanto que Benny moría de hambre, en el extremo opuesto, atado al radiador de la calefacción. Esto se acercaba más a la forma en que procedía Pendleton). Pag. 119.

*Al Alverato*: líder de la banda antagonista, agresivo, sin personalidad. La presentación de Rabe es rápida, comparando a ambos líderes, uno discreto y el otro impulsivo y feroz: ‘Nobody ever heard of Pendleton, because that’s the way he handled it. But not Alverato. Since the late twenties, the machine-gun parties, the big war in Chicago, the New York docks, all through until the present time there had been brash and loud Big Al Alverato.’ Pag. 182. (*Nadie había oído hablar de Pendleton, porque así llevaba él sus asuntos. Pero no ocurría lo mismo con Alverato. Desde el año veintitantos, las luchas con ametralladoras, la guerra en Chicago, los muelles de Nueva York, todo aquello –hasta el momento actual estuvo más o menos dirigido por Al Alverato “El Grande”.*) Pag. 13.

Como ya se ha dicho, Rabe consigue establecer una diferencia radical entre él y *Pendleton* que ya se aprecia incluso en la manera de expresarse. De la corrección lingüística de *Pendleton* a la comunicación chabacana de este personaje, autoritario y con unos métodos cuestionables y pasados de moda. Para muestra, un extracto del diálogo que mantienen en su primera reunión:

‘I [Pendleton] am not interested in money- That is to say, not the way you make it. My activities as Ager’s assistant had very little resemblance to your

outdated methods.’

‘Outdated! Listen, you bastard. I [Alverato] was making dough when you were still sitting on your wrinkled ass doing bookkeeping someplace. What I got to offer-’. Pag. 184.

*-No me interesa el dinero. Es decir, no del modo que usted lo hace. Mis actividades como ayudante de Ager tuvieron muy poca semejanza con sus procedimientos pasados de moda.*

*-¡Pasados de moda! ¡Escuche, bastardo, yo estaba ganando “pasta” mientras usted permanecía sentadito en su burro y llevando las cuentas. Lo que puedo ofrecer....* Pag. 16.

No se debe confundir su impulsividad con una falta de inteligencia o más bien astucia. Si bien Benny ve en Alverato una oportunidad en sus ambiciones, Alverato ve en Benny una oportunidad para presionar y perjudicar a Pendleton: “Look, I saw you the first time when you and that bookkeeping bastard was at my house. Right then, I figured you for a Sharp kid and a right guy. Maybe I can use you”. Pag. 199. (*-Mira, te vi por primera vez cuando tú y ese jefe de contabilidad bastardo e imbécil estuvisteis en mi casa. En ese mismo momento, pensé que eras un tipo agudo y un muchacho decente. Tal vez puedas servirme.*) Pag. 35.

A medida que la acción se desarrolla *Alverato* pierde cada vez más credibilidad y carisma, lo cual es patente cuando necesita a *Benny*: “Alverato got the point. Benny could

tell. Big Al wasn't so big anymore; not so big as he had been twenty years ago, when he got the name." Pag. 296. (*Alverato lo comprendió. Benny lo sabía. El Gran Al no era grande ya; al menos no tanto como lo fuera veinte años antes, cuando recibió ese apelativo.*) Pag. 152.

*Patricia*: hija de *Pendleton*, adulta (23 años), criada en una familia desestructurada. Su madre muere cuando ella es una niña debido a problemas mentales y su padre la sobreprotege. Se nos presenta como un personaje cambiante, puesto que en un principio muestra un aire infantil, como una niña caprichosa que llama a su padre "Daddy" (*Papito*): "She didn't bother to close the door. [...] 'Well, aren't you going to ask me how I am, Daddy?'" When she said Daddy, it sounded like a word from a meaningless language." Pag. 187. (No se molestó en cerrar. [...] –Bueno, papito ¿es que no vas a preguntarme cómo estoy? –La palabra "papito" dio la impresión de ser una cosa vacía, sin sentido, al salir de sus labios.). Pags. 20 y 21 pero que en el fondo rezuma odio por sentirse abandonada por su padre y marginada por llevar su sangre:

She leaned across the desk, hate in her voice. 'Did you say Pendleton?' Mr. Wellbey said when Betty introduced me to her father. 'Did you say Pendleton?' And then he excused himself, and his wife excused herself, and everybody that came within arm's reach excused himself except the butler, who came up with my wrap and told me the car was waiting to take me back.  
Pag. 188.

*-Se inclinó sobre el escritorio, toda ella sacudida por el odio-. “¿Dijiste Pendleton?” –Inquirió el señor Wellbey cuando su hija Betty nos presentaba. “¿Dijiste Pendleton?” E inmediatamente se excusó, su esposa se excusó también, y lo mismo hicieron cuantos iban llegando excepto el mayordomo, que se acercó con mi abrigo y me dijo que el automóvil estaba esperando para traerme de nuevo a casa. Pag. 22.*

Incluso en la descripción física de ella se puede apreciar el contraste y lo mucho que se parece en frialdad y dureza a su propio padre: “There was nothing soft about that girl. Her thin body was probably hard as iron and the cold face looked as regular and impersonal as a fashion ad.” Pag. 189. *(En aquella muchacha no había nada que fuera suave. Su cuerpo delgado era probablemente duro como el hierro y su rostro helado parecía tan regular e impersonal como un anuncio de modas.)* Pags. 22 y 23.

El carácter cambiante de este personaje se reitera en múltiples ocasiones y se hace patente sobre todo en el desarrollo de la novela, cuando está sola con *Tapkow*. El carrusel de emociones va desde el enfado y la amenaza: ““Why, you insolent bastard! Do you think firing you is all my father can do to you? I’ll make it my personal business-‘ [...] ‘Stop this car, you insolent sonofabitch. Stop this instant or I’ll yell for help!’””. Pag. 227. *(-¡Eres un bastardo insolente! ¿Crees que mi padre se va a limitar a despedirte nada más? Ya procuraré hacerlo asunto personal mío y... [...] -¡Para este auto, tú, hijo de la gran p...erra! ¡Páralo en este mismo instante o gritaré pidiendo auxilio!).* Pag. 68. Ironía: ““Tell

me, Tapkow-I beg your pardon, I mean Mr. Tapkow-do you have a wife?’ He didn’t know what to make of it. Her voice had been normal enough, just a trace of that metallic edge in it”. Pag. 228. (*-Dime, Tapkow... perdóneme, señor Tapkow, quise decir..., ¿tienes esposa? No supo qué responderle. Su voz había sido bastante normal, solamente se advirtió un leve dejo de ironía.*) Pag. 69. Seducción: “He hadn’t known just how brassy she could be and it made him angry. He moved the fingers of his hand on the table slightly. She must have felt it but didn’t stir”. Pag. 231. (Ignoraba él que fuese tan ardiente, y esto le hizo ponerse furioso. Movi6 ligeramente los dedos de la mano que seguía encima de la mesa. Ella tuvo que notarlo, pero no hizo el menor movimiento.) Pag. 72. Sumisión y entrega: “Benny took her bare arm and led her to the bed. She was different now. Her nakedness was smooth and soft in the dark room. [...] She lay down, waiting. This was as new to her as it was to him.” Pag. 232. (*Benny la cogió de un brazo y la llevó a la cama. Ahora habíase convertido en una mujer distinta. Su desnudez era suave y blanda en la oscuridad de la habitación. [...] Se tumbó, esperando. Esto era tan nuevo para ella como para él.*) Pag. 75.

Se trata de una mujer inteligente que, a pesar de sus sentimientos, percibe el juego del protagonista: “[...] that lying act you worked up in that cabin, that noble deal to make me think Saint Benny is a saint’. [...] ‘This is Miss Pendleton, the piece of business you got on your hands. Your little Big Deal Pendleton dame all neat and cold and so important’”. Pag. 242. (*[...] todo tu asqueroso comportamiento en la cabina, toda esa nobleza fingida y estúpida para hacerme creer que eres San Benny, un santo... [...] Soy la señorita Pendleton, la parte del negocio que llevas entre manos. La fulana del Gran Negocio Pendleton, limpia, fría, y muy importante*). Pags. 87 y 88. Después de hacer el amor con él,

ella se da cuenta de que sus peores temores no son infundados: “When she woke it wasn’t all good. The bed was empty and he wasn’t there to hold her and make it real. [...] Because why was she here? Because he’d lied, pretended, to make good some large, ugly plan in which she was the button that made the thing fly open.” Pag. 248. (*Cuando ella despertó, las cosas habían cambiado. La cama estaba vacía y él no se encontraba allí para dar realidad a la escena. [...] ¿Por qué estaba ella aquí? Porque él le había mentado con aquel proyecto suyo tan inmundo, proyecto en el cual ella sólo representaba el botón que se oprime para abrir la caja registradora*). Pag. 95.

### **Descripciones y entorno:**

Si bien Rabe utiliza mucha acción y diálogo, especialmente en esta novela, que adolece de descripciones relevantes, los lugares le sirven para enmarcar a los personajes.

Como se ha expuesto en las características generales, el argumento de sus obras tiene lugar en un contexto urbano, real o ficticio. En este caso, se hace referencia a ciudades reales como Nueva York y Chicago: ‘Since the late twenties, the machine-gun parties, the big war in Chicago, the New York docks, all through until the present time there had been brash and loud Big Al Alverato.’ Pag. 182. (*Desde el año veintitantos, las luchas con ametralladoras, la guerra en Chicago, los muelles de Nueva York, todo aquello –hasta el momento actual estuvo más o menos dirigido por Al Alverato “El Grande”.*) Pag. 13. En el desenlace de la novela se hace mención de Nápoles, en Italia: “Upon reaching Naples, your

agent will contact him and deliver the package, and then he will return here with a receipt”.

Pag. 301. (*En cuanto llegue a Nápoles, tu agente se pondrá en contacto con él y le entregará el paquete, regresando él aquí con un recibo*). Pags. 157 y 158.

El primer lugar al que se hace referencia en esta novela es Sutton Place, donde *Pendleton* tiene un lujoso apartamento en el que pasa la mayor parte del tiempo. Sabemos que *Pendleton* es rico y poderoso por el arco y las columnas y la profusión del negro y el dorado, que reflejan su personalidad, fría para los negocios pero cálida hacia su hija: ‘Through the archway with the columns he could see another room, a large one with a view. There was more black and gold’. Pag. 180. (*Por la arcada de columnas esbeltas podía ver otra sala, con un gran ventanal. También en ésta abundaban el negro y el oro de la decoración*). Pag. 10.

*Pendleton* es rico pero discreto, a diferencia de *Al Alverato*, cuya personalidad histriónica ya se adivina a la entrada de su mansión: ‘When the headlights picked up the massive gate with the big A in the scrollwork, Benny guessed what the place was. Pag. 182. (*Cuando los faros iluminaron la gran entrada con una A enorme entre las volutas del hierro forjado, presumió de qué sitio se trataba*). Pag. 13.

El autor utiliza los fenómenos meteorológicos en momentos puntuales para ilustrar la situación y ánimo del personaje en determinados momentos. Por ejemplo, después de varios capítulos de interacción entre *Benny* y *Pat* en el desarrollo de la novela, *Alverato* les

separa y la lluvia ilustra el sentimiento de pérdida de *Benny*: “After they landed, she left the field on Alverato’s arm. It was a gray, rainy day [...]. Benny watched them leave across the flat runway, shiny with rain. [...] Just a while back he had thought it was going to be different”. Pag. 288. (*Después de aterrizar, ella abandonó el aeródromo del brazo de Alverato. Era un día gris y lluvioso [...]. Benny la contempló mientras salía de la pista, brillante a causa del agua. [...] Precisamente un momento antes se le ocurrió pensar que todo iba a ser diferente*). Pag. 142. La incertidumbre y desasosiego de *Pendleton* también se reflejan en la niebla que se percibe desde su mansión: “It was mostly gray mist now, but Pendleton had not been watching the city.” Pag. 289. (*En gran parte estaba ahora envuelta por una niebla gris, pero no era la ciudad lo que Pendleton contemplaba en este momento*). Pag. 142.

### **Interpretación y trasfondo cultural:**

Como se verá en el análisis de la siguiente novela, *The Out is Death*, son recurrentes en Peter Rabe tanto la idea de justicia como de redención tan propias de los orígenes puritanos estadounidenses. De cualquier modo, son novelas diferentes tanto en sus personajes como en su temática. *Benny Muscles In* recoge la historia típica de gánsters, basada en una ambición enfermiza y desmedida que desemboca en un resultado trágico, reflejando con acierto la enseñanza propia y típica del cine de gánsters de que no merece la pena cometer delitos para triunfar: “Ya en 1930 se había establecido en el “Motion Picture Production Code” (Código de Producción Cinematográfica) como regla temática la

máxima de “Crime does not pay” –el crimen no paga.” (Faulstich & Korte, 1995, 193).

En las novelas de Peter Rabe los personajes más importantes son los más complejos, los que tienen conflictos de personalidad y de intereses, los que no se adhieren a un código ético, aunque sea propio y alejado de la legitimidad. Aparte de los delitos cometidos, lo que se castiga con más dureza es la falta de coherencia y la traición, y eso es algo que queda bastante claro en esta novela, con los dos personajes principales, *Tapkow* y *Pendleton*, que pagan con su vida su propia incoherencia en una suerte de justicia poética.

*Benjamin Tapkow* a diferencia de *Daniel Port*, en la siguiente novela, no es el prototipo de antihéroe. Es un auténtico protagonista villano. Se siente abandonado por sus padres desde pequeño, si bien esto le convierte en víctima, dicho victimismo se esfuma cuando opta por el camino de ser un gángster ambicioso que no tiene escrúpulos con tal de cumplir sus sueños de grandeza. El resultado es que termina su vida en el abandono más absoluto, en una lección impartida por un destino ineludible ante la negativa a abrazar la evolución y el cambio. En un principio intenta escalar dentro de la organización a la que pertenece. Tiene iniciativa y cree que es legítimo aplicarla para mejorar el funcionamiento de la organización, pero comete la temeridad de establecer nuevas reglas sin contar con la aprobación de su jefe, *Pendleton*: “Pendleton doesn’t know yet. This is the first collection under the new rule”. Pag. 178. (-*Pendleton no lo sabe todavía. Es el primer cobro que hago según las nuevas reglas.*) Pag. 9.

Es obvio que a su jefe, segundo personaje importante por orden cronológico de la

novela, no le hace ninguna gracia el intento de su empleado de subir en el escalafón por sus propios medios, y así se lo hace saber. La advertencia cae en saco roto, puesto que la ambición de *Tapkow* es tan fuerte que no duda en traicionar a la organización a la que pertenece, pasándose a la del rival directo, *Alverato*. Por si no fuera suficiente, utiliza a la hija de su jefe, cosificándola, engañándola y precipitándola a un consumo despiadado de drogas y alcohol en una espiral de destrucción para intentar alcanzar su objetivo, pero ignorando el precio que pagará por ello al no ser consciente de que *Patricia* no es un simple instrumento, sino una persona.

La traición con consecuencias funestas es la base de esta narración. Empezando por el protagonista, *Benny*. Traiciona a su jefe, en primer lugar, traiciona a la hija de su jefe, envolviéndola en un torbellino de sentimientos que la confunden, y se traiciona a sí mismo, al permitir que esos sentimientos también le confundan a él. Existe un paralelismo evidente en las vidas de *Benny* y *Patricia*, por el cual no es casualidad que el grueso de la novela tenga que ver con la interacción entre ambos. Los dos se sienten abandonados, ella también, por su madre muerta y un padre dedicado a una vida de delincuencia a tiempo completo. Dicho paralelismo hace que ambos personajes se encuentren perdidos:

‘Pat. Understand this. Sometimes there comes a- there is a place you come to and nowhere to turn. A god-awful thing chasing from behind, a black drop in the front. It’s like murder to jump, but you got to. So you go ahead. You do something like murder to get out, and it’s over. Never again. It worked, and

it's done.'

'You're talking about your business deal, I think?'

'Pat, did you understand what I tried to say'

'Of course. It's the same with me'. She paused. 'A god-awful thing chasing me and a black pit in front. So I do something like murder. I take dope'.

Págs. 255 y 256.

*-Pat... debes comprenderlo. A veces se llega a un punto del que no se sabe cómo salir. Algo espantoso que viene siguiéndole a uno los pasos, una cortina negra delante... Es como verse obligado a cometer un crimen. Uno lo lleva a cabo. Tiene que hacerlo para salir adelante, y todo acabó ya. Nunca más. Sirvió de algo, y está hecho.*

*-Me parece que estás hablándome de tu negocio.*

*-Pat, pensé que comprendías lo que te estaba diciendo.*

*-Claro que sí. A mí me ocurre lo mismo. -Hizo una pausa-. Una cosa terrible que viene persiguiéndome, y una cortina negra por delante. Por eso hago algo que parece un crimen. Me entrego a la droga. Pag. 103.*

Así, buscan en ciertas ocasiones refugio el uno en el otro, desatando una relación de amor y odio que les destruye y que enseña al lector que lo que mal empieza, mal acaba:

'You got a talent, kid: you're getting under my skin. You must have had it for

a long time, talent like that, your're so good at it. But listen to me, Pat.' His voice was sharp now. 'Stop pulling these switches. Stop tearing and biting, stop making yourself sick, do you hear?'

Her teeth showed and she tried to step back.

[...]

She hit her lip and when she put her hand down it might have been because they stood so close, but her face came to his chest and with a sudden thoughtless urge his arms came up, held her around the back. He felt her stiffen, or maybe not, and then she did the same as he, and, once again, there was no space at all between them.

[...]

When a man drowns and then finds the hold that saves him, that doesn't make the drowning any pleasanter. Págs. 258 y 259.

*Tienes talento, muchacha: ya habrás comprendido que te me has metido muy adentro. Pero óyeme bien, Pat. –Y su voz se agudizó ahora-. No sigas manteniendo esa actitud. Deja ya de pegar y morder, deja de hacer estas cosas, ¿me oyes?*

*[...] enseñándole los dientes, e intentando retroceder.*

*[...]*

*Pat se mordió el labio y cuando bajó la mano pudo haber sido porque estaban demasiado cerca, pero la cara de ella se reclinó en el pecho de él.*

*Creyó sentirla tensa, pero acaso no fuera así, y entonces ella hizo lo mismo que él, y, una vez más, entre los dos cuerpos no quedaba espacio libre.*

*[...]*

*Cuando un hombre se hunde y luego encuentra el apoyo que le salva, no significa que la ocasión sea más agradable por esto. Pag. 106.*

*Pendleton* también se ve envuelto en la red de la traición. Se traiciona a sí mismo con su doble naturaleza de protector y destructor indirecto de su hija, a la que, por lo tanto, también traiciona al ser él quien se encarga del tráfico de las mismas drogas que matan a su hija. Otra confusión con resultado fatal, que consigue debilitarle y llevarle a la muerte:

‘Pendleton is coming around all right,’ he went on. ‘I’m going to tell him why he’ll toe the line. Why he’ll do it fast.’ There was a pause as if Benny didn’t care one way or the other. ‘His daughter isn’t dead. And she isn’t alive. She’s right in between, and the more Pendleton stalls, the worse it’ll be for her. Pendleton, you’re selling the stuff that’s got her away from you. Your baby is hooked.’ He was playing with an unlit cigarette. ‘And you’re hooked, Pendleton. That hook has magic. The longer it stays in, the bigger it grows. And the hook is in.’. Pag. 303.

*-Pendleton se avendrá a razones –añadió-. Voy a decirle por qué tendrá que aguantarse. Por qué lo hará inmediatamente. –Hubo una pausa cual si a*

*Benny no le importara una cosa u otra-. Su hija no está muerta; pero no está viva tampoco. Está entre ambos estados, y cuanto más titubee Pendleton, peor será para ella. Pendleton, estás vendiendo la droga que ha servido para que tu hija se aleje de ti. Tu hija es una adicta de la droga. –Dijo estas palabras mientras jugueteaba con un cigarrillo sin encender-. Y tú estás enganchado también. La droga tiene cosas mágicas. Hace que las cosas vayan continuamente aumentando de volumen. Y dentro llevan el gancho.*  
Pag. 161.

Es al final del capítulo 25, cuando *Benny* asesina a *Pendleton* delante de su propia hija, cuando queda retratado este triángulo complejo de personajes a su vez complejos. En primer lugar tenemos a *Pendleton* el fracaso por una hija a la que intentó proteger y que se ha alejado de él, indirectamente a través de sus propios actos nefastos, directamente a través de *Tapkow*, que sirve de herramienta del destino para hacer el trabajo sucio. En segundo lugar, *Benny*, también con su doble naturaleza, brazo ejecutor que aparta a la hija y le mata, embargado de odio por considerar a *Pendleton* un obstáculo en sus aspiraciones y sueños de grandeza que le llevan a un vacío existencial que sólo puede llenar *Pat*. En tercer lugar, *Patricia*, víctima desprotegida y manipulada por los hombres a los que entrega su corazón, su padre y *Benny*:

The hate made Benny hold it just a Little longer, the hate that knew it had found its way. Then it moved Benny's foot. The foot pushed at the man,

pushed him till he was free of his daughter, and looking up with crooked eyes that didn't see the gun. It spat in his face.

It spat and bucked and then it was empty.

Benny stood in the white light. He bent over Pendleton and found the small paper and saw the numbers on it and the names of the Italian cities. Then he just stood again. He didn't notice when the gun dropped from his hand. He stood, feeling empty.

When he lifted Pat and carried her, holding her close and tight, the feeling came to him that with her so close the emptiness might not last much longer.

Pag. 318.

*El odio hizo que Benny siguiera así un instante más, el odio que llevaba dentro halló una válvula de escape y accionó su pie, golpeó al hombre, le golpeó hasta apartarle de su hija. El viejo levantó los ojos y no vio la pistola. El disparo le dio en la cara.*

*Y los disparos continuaron hasta que el cargador quedó vacío.*

*Benny hallábase ahora bajo la luz blanca. Se inclinó sobre Pendleton, le registró y encontró el pequeño papel en donde aparecían los números y los nombres de las ciudades italianas. Luego, se incorporó. No sintió siquiera que el arma se le caía de la mano. Así continuó, sintiéndose vacío todo él.*

*Cuando levantó a Pat en sus brazos y la transportó, sintiéndola muy cerca, se le ocurrió pensar que este vacío que le rodeaba no podía ya durar mucho*

*más. Págs. 179 y 180.*

En otro orden de cosas, en esta novela se expone claramente la corrupción de las instituciones, no sólo a nivel policial sino también respecto a la administración de justicia. Peter Rabe consigue plasmar esta característica en tan solo unas pocas frases expresadas por un simple policía de pueblo:

'You think I'm a dumb country cop, huh? Listening to your gaff, paying for that faked-up telegram- Well, you hear this, bucko. Remember that judge of ours I been telling you about? Well, that judge is a brother of mine, and we put a lot of stock in family feelings!'. Pag. 284.

*¿Me has tomado por un polizante pueblerino y estúpido? ¡Haber dado oídos a tu palabrería cretina y haber pagado ese telegrama simulado...! Escúchame, granuja... ¿Recuerdas lo que te dije respecto a nuestro juez? ¡Bueno, pues ese juez es un hermano mío, y le damos mucha importancia a las relaciones familiares..!) Pag. 138.*

En conexión con lo expuesto al principio de este epígrafe y como conclusión final sobre la novela, el colofón se ve marcado por una clara justicia poética respecto a los principales personajes. La muerte es el destino de *Pendleton* una vida marcada por su trayectoria como frío jefe de una banda criminal, llena de traiciones y abandono de lo más

importante, que es su propia hija. *Alverato*, ambicioso líder de la organización de delincuentes rival, termina también muerto. *Benjamin Tapkow*, el protagonista, que aspira con malas artes a convertirse en la cabeza de la organización criminal de *Alverato*, paga dicha osadía con su vida, resignadamente y no sin antes convertirse en la herramienta del destino que ejecuta la condena de *Pendleton* a quien mata frente a su propia hija. Por último, el destino es clemente con *Patricia Pendleton*, quien pasa a ser juez y a su vez infeliz y desgraciada ejecutora en el final de *Tapkow*. Cansada de sus vaivenes, sus manipulaciones y de ser la víctima de mentiras, le sentencia con un: “Tapkow, to me you are dead”. Pag. 333 (-*Tapkow, estás muerto para mí*) Pag. 197. Las últimas líneas de la novela son especialmente ricas en matices: la resignación de *Benny*, la rabia y la tristeza de *Pat* y el estilo de Rabe al expresar la muerte del protagonista cuando es encontrado por otros personajes, lo que a su vez es aprovechado para introducir el matiz de la lluvia como marco de la desgracia, y por añadidura, la conclusión de que ninguno de los esfuerzos de *Benny* ha merecido la pena, pues de poder haber sido el líder de una organización criminal, pasa a ser confundido con un simple drogadicto:

When her fists became stronger he still didn't care, leaning a Little, and he only said, 'No.' Then the pounding became a painful push, catching him the way he was, not caring, and he said, 'No.' It was the last thing Pat could hear, because she was crying after him, watching him toss down into the dark; she cried so hard the sound from below was lost.

The two men from out West found him that night on the terrace. It had been

raining in Chicago, and the two men were still wearing their raincoats.

'Dead,' said one of them. He started to feel Benny's pockets. He almost cut his fingers on the glass, but he got the needle out and what was left of the rest.

'Beat this,' he said. 'A hophead.' Pag. 333

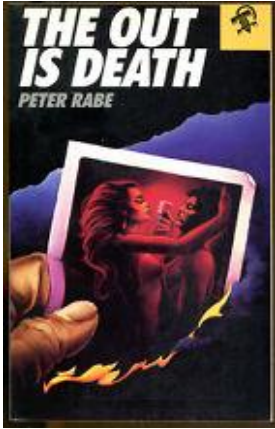
*Quando los puñetazos fueron más fuertes tampoco se preocupó, seguía inclinándose y exclamó simplemente, "No." Luego, los golpes se convirtieron en un empujón violento, y repitió, "No." Esto fue lo último que pudo oír Pat, porque se puso a gritar enloquecida, al verlo caer en la oscuridad; gritó con tal fuerza que se perdió el ruido de abajo.*

*Los dos hombres llegados del Oeste encontraron esa noche su cuerpo tendido en la terraza. Había estado lloviendo en Chicago, y ambos llevaban los impermeables puestos todavía.*

*-Muerto, -dijo uno de ellos. Empezó a registrar los bolsillos de Benny. Estuvo a punto de cortarse los dedos con el vidrio. Sacó la aguja de la jeringuilla y lo que de ésta había quedado.*

*-Tíralo, -dijo a su acompañante-. Era un toxicómano.) Pag. 198.*

e) *The Out is Death* (1957).



**Argumento y estructura:**

Son 24 los capítulos y 126 las páginas en las que se narra la historia de *Abraham Dalton*, brillante ladrón de cajas fuertes en su juventud, que se ha convertido en un anciano enfermo que acaba de salir de prisión tras una condena de diez años, que era de quince pero se le redujo por buen comportamiento y mala salud. Su único deseo es no morir en prisión y pasar los días que le quedan de vida en paz. Para él lo peor de la prisión no es morir, sino el sentimiento de vivir para siempre. Desgraciadamente, sus proyectos se ven interrumpidos por la aparición de un joven y amenazador gangster de poca monta, *Dicky Corday*, quien le coacciona para que realice otro trabajo. La única esperanza para él está en su viejo amigo *Daniel Port*, que hace tiempo optó por dejar el mundo de la delincuencia. *Port* se las ve y se las desea para evitar que *Dicky* haga daño a su amigo y a su propia novia, *Letty*, acostumbrada a sufrir sus abusos y malos tratos, en un torbellino de circunstancias que llevan al lector a un sentimiento de inevitabilidad y presunción de un final terrible. Se trata

de una obra escrita de modo bastante simple, directo y sin demasiadas concesiones. La preferencia de Rabe por el diálogo sobre la descripción, como ya se ha dicho, aporta un punto de dinamismo y ritmo a la acción, ralentizándola en ciertos capítulos con la ayuda de las descripciones.

Tampoco en esta novela se encuentran elementos morfológicos externos de importancia. A diferencia de la anterior, aquí los capítulos se dividen numéricamente. Se cambia la letra para los nombres de establecimientos (cursiva), como “*Sport Parlor*” Pag. 5 (*Salón Sport*) Pag. 5, la cita textual del periódico (letra de menor tamaño):

Our police, like any large institutional body, need the occasional bite of public criticism. This column is meant to furnish that bite.

Maybe it's routine for a thief to make a living off the efforts of others-that's his crime. Does that justify the crime of routine on the part of a lethargic police force which contents itself with filing a complaint, stacking it away by hour and alphabet, and then-if the man can be spared-sending out a disinterested employee to see if the crime really occurred?

Schneider's Pawnshop was robbed of five thousand dollars in cash and twenty-five thousand dollars in jewelry. Of course, it wasn't jewelry stolen from the home of a leading citizen-just from Schneider's pawnshop. Maybe that isn't enough of an incentive for the police to... Pags. 95-96.

*Nuestra policía, como cualquier otro cuerpo institucional, necesita, de vez en cuando, el latigazo de la crítica pública.*

*Tal vez constituya una rutina para el ladrón hacerse un modo de vivir a costa del esfuerzo ajeno... ese es su gran delito. ¿Justifica ello el delito de la rutina en que incurre una fuerza policíaca aletargada, cuya actuación se reduce a recibir la denuncia, anotarla por hora y orden alfabético, y luego – si es que se dispone de un hombre- enviar a un despreocupado empleado para que averigüe si el delito se cometió realmente?*

*En la Casa de Préstamos de Schneider fueron robados cinco mil dólares en efectivo y otros veinticinco mil en joyas. Claro está, no fueron joyas robadas en el hogar de un ciudadano prominente... ¡sino en la Casa de Préstamos de Schneider! Acaso esto no sea incentivo suficiente para que la policía se decida a... Pags. 138-139.*

Y de nuevo la cursiva para enfatizar en ciertas palabras (“*You!*” (*Tú*) Pags. 10 y 24 “*If*” (*Si*)). En todas las páginas se encuentra la numeración arriba, hacia afuera, y de forma centrada, el título de la obra.

Respecto a los elementos morfológicos internos, sólo encontramos un nivel narrativo diferente dentro de la narración principal al conocer la historia de *Eve Simmon*, como veremos a continuación. La organización secuencial consta de seis secuencias

semánticas, divididas a su vez en cuatro macrosecuencias, las cuales combinan un comienzo tranquilo con un clímax de acción y una vuelta a la calma en la transición a la siguiente macrosecuencia.

A – Introducción: Las dos primeras secuencias forman, a su vez, una macrosecuencia introductoria en la que se nos presenta a los personajes y su modo de interactuar. No se debe olvidar que Rabe es doctor en Psicología. Recurre a los diálogos y la acción en vez de a la descripción para caracterizar a sus personajes.

Capítulos 1 y 2. Se presenta a los personajes principales, *Abraham Dalton*, *Dick Corday* y *Daniel Port*. Rabe acelera el *tempo* cada vez que aparece *Dicky*.

*Dalton* siente gran amistad por *Port* y aporta su descripción. Se expone la relación cordial entre *Dalton* y *Port*. Al igual que sucedía en *Benny Muscles In*, mientras *Abe* y *Port* dialogan hay una importante referencia, que no llega a ser una analepsis, a la novela anterior, *Dig My Grave Deep*, que introduce ideas sobre el pasado de *Port*, concretamente su abandono de las actividades delictivas en el seno de una organización dirigida por *Stoker*, que aparece en *Dig My Grave Deep*: “‘I don’t know what you heard,’ said Port, ‘but Stoker died and I quit the racket.’” Pag. 11. (*No sé lo que habrás oído decir, pero Stoker murió y yo dejé al grupo.*) Pag. 13.

Capítulos 3 al 6. La descripción del hotel en que vive *Dicky* ya nos ilustra sobre él, el yeso que se desprende, el papel de la pared gastado, pero su ambición le hace soñar con otros lugares. *Port* entra en contacto con *Dick* y con *Letty*. Su osadía al buscar a *Dick* hace

peligrar su vida, pero la recompensa para el lector viene en forma de información interesante.

B – Planteamiento: Las dos secuencias siguientes comienzan a configurar la trama, sirviendo la secuencia 4 como paréntesis antes de que comience el desarrollo y la acción se precipite. Rabe sigue obstinado en mostrar la psicología de sus personajes, introduciendo esta vez a *Eve Simmon*, atormentada por su pasado y defensora de su presente.

Capítulos 7 al 11. Tras el suspense inicial sobre lo que pudiera haber acontecido a *Port*, vuelven a unirse los cuatro personajes. *Dicky* configura su estrategia de amedrentar a *Abe*, pero siempre actuando a espaldas de *Port*, al que odia y teme al mismo tiempo. *Letty* comienza a despertar del mundo de maltrato al que se ve constantemente sometida.

Capítulos 12 al 14. En esta secuencia *Dicky* se mantiene al margen, más tarde se desvelará la razón. *Port* intenta ayudar a *Abe*, y es entonces cuando viaja a *Otter Bend*, a conocer a *Eve Simmon*. Accedemos así al nivel narrativo diferente antes mencionado. Se establece un paréntesis respecto a la historia original, introduciendo al personaje que más humanidad ofrece a la trama, *Eve*, y reafirmando la personalidad humilde y generosa de *Abe*. Se establece una clara analepsis, un salto retrospectivo en el tiempo mediante los recuerdos de *Eve*, que nos llevan a su pasado.

C – Desarrollo: Sólo una secuencia, pero que incluye 7 capítulos, comenzando de modo brusco tras el paréntesis retrospectivo de *Eve* y el pasado común con *Abe*. *Dicky*

maltrata gravemente a *Letty*, y la acción se desencadena para finalizar en el capítulo 21, que marca la transición al desenlace y arroja una pista clave, solapada en un principio, con *Letty* como protagonista y que el lector avisado intuye. Será decisiva para el devenir de los hechos al final.

Capítulos 15 al 21. *Dicky*, a espaldas de *Port*, saca a *Abe* del hospital, comportamiento recurrente como se ha visto. Se acelera el ritmo de la narración. *Letty* ya está del lado de *Port* y contra *Dicky*, lo cual supone un cambio no sólo interesante, sino esencial para la novela. Rabe es cuidadoso al mostrar la táctica de estrategia y extorsión de *Port* para forzar a *Dicky* a dejar en paz a *Abe*, facilitando al lector la información justa. De cualquier modo, *Dicky* no se rinde fácilmente, y la situación empeorará cuando mata a un policía y huye.

D – Desenlace: En los últimos tres capítulos estalla la traca final de acción, casi sin dar respiro al lector, hasta llegar a la conclusión que marca el destino de todos y cada uno de los personajes.

Capítulos 22 al 24. *Dicky* vuelve a hacerse con *Abe* a espaldas de *Port*, en una desesperada huida hacia delante. La acción se desboca, con una última persecución y un último rescate antes de llegar a la enseñanza final que hace al lector reflexionar sobre la aplicación de una clara justicia poética. Cada personaje recibe su merecido: detención, muerte, liberación. Para todos los casos, una clara redención, teniendo como figura

principal al protagonista, en su día redimido, ahora redentor, *Daniel Port*.

### **Personajes:**

Como se ha visto en *Dig My Grave Deep* y se verá a continuación, es patente el éxito de Rabe a la hora de crear personajes desesperados, con elecciones horrendas o sin elección. Tanto en uno u otro frente se trata de casos en los que el destino está configurado, dirigiendo a todos los actuantes en una u otra dirección, dentro del desarrollo de una trama inexorable en la que cada personaje recurre a sus habilidades y destrezas, quedando así definido por sus hechos y su manera de proceder. Cada personaje aporta un tempo o ritmo a la trama. Como extremos tendríamos a *Abe*, la prudencia, la tranquilidad y la ralentización, y a *Dicky*, el ímpetu, la dinámica, la acción, con *Port* como término medio.

*Abraham Dalton*: el primero en aparecer. Cansado, débil, nervioso y muy enfermo tras diez años en la cárcel. “he walked bent forward [...] Once he stopped to take a deep breath [...] He crossed the street without looking up. [...] he looked tired. [...] Dalton tried smiling again to cover his nervousness” Pags. 5 y 8. (*caminó inclinado hacia delante [...] Una vez se detuvo para tomar aliento [...] Cruzó la calle sin levantar la vista. [...] parecía sentirse cansado. [...] Dalton quiso sonreír para disimular su nerviosismo*”). Pags. 5 y 9. Rabe recurre adicionalmente a la descripción indirecta para reafirmar el aspecto triste de este personaje. Así, vemos que al intentar entrar en el bar en el que ha quedado con *Port* ni el portero, ni la recepcionista le toman por cliente, hasta llegar al *maitre*, quien ni siquiera

le ofrece asiento:

[...] a doorman in front of it with an umbrella. He saw Dalton but did not think he was a customer. [...] The hatcheck girl saw the old man but did not think he was a customer. [...] The maitre was sure that he was not a customer. [...] The maitre d'hotel stepped aside. He did not offer the old man one of the seats in the foyer. He watched briefly as the old man went back to the door. Pags. 7, 8 y 9.

*[...] un portero provisto de un paraguas de gran tamaño. Vio a Dalton pero no le creyó un cliente. [...] La empleada del guardarropa vio al anciano, pero tampoco le tomó por un cliente. [...] El maitre estaba seguro de que no era un cliente. [...] El maitre d'hotel se echó a un lado. Ni siquiera brindó al anciano uno de los asientos del foyer. Le lanzó una ojeada cuando se encaminaba a la salida. Pags. 8 y 10.*

Esto acentúa su carácter de víctima maltratada por la sociedad, rechazado y abandonado, obligado a sentarse bajo la lluvia en un parque, abatido, con resignación: “the old man on the other side of the street, sitting in the park. Dalton was hunched over on the bench”. Pag. 10. *(al otro lado de la calle, sentado en el parque. Dalton estaba reclinado en el banco”.)* Pag. 11.

Su buen carácter sale a la luz al conocer el lector que le redujeron la pena por buen comportamiento, además de por razones de salud. “‘Didn’t you get fifteen?’ Dalton nodded and said, ‘Good behavior’”. Pag. 11. (*¿No te habían condenado a quince años? –Buena conducta, -replicó aquél asintiendo.*) Pags. 12 y 13. Rabe consigue dejar claro que este personaje es, además de gentil, meticoloso, prudente y un experto profesional. Cuida sus manos, no trabaja sin los instrumentos adecuados y no es partidario de riesgos o prisas a la hora de trabajar. Curiosa la referencia al personaje del escritor francés Maurice Leblanc, como se verá más adelante:

He used to take very good care of his hands. He used to keep them very clean, the nails very short, and use salves and ointments to make the skin very supple at the fingertips. At one time he had always worn gloves. It had been his trademark. Gloves Dalton. He didn’t know if the gloves kept his fingers more sensitive, but he had read about Arséne Lupin or some such French gentleman-thief and he had always felt very elegant wearing gray gloves. Pag. 34.

*Siempre se las había cuidado mucho. Solía tenerlas muy limpias, con las uñas muy cortas, y utilizaba pomadas y ungüentos para mantener fina la piel. En cierta época inclusive llevó guantes siempre puestos. Esto dio origen a su apodo, “Dalton el Guantes”. No sabía si los guantes mantenían más sensibles los dedos, pero había leído bastante sobre Arsenio Lupín y*

*algunos otros caballerescos ladrones franceses y pensó que iba más elegante con los guantes puestos. Pag. 48.*

Aunque antiguo ladrón, no pierde jamás las formas y la educación. La profesionalidad tampoco está reñida con una clara humildad, pero sí unida a un inexorable sentido del honor, reconocido incluso por el mismo *Corday*, y que supondrá su perdición. *Abe* no necesita amenazas para terminar lo que ha empezado si así lo ha prometido: “‘If I say I’m going to do it, I’ll do it. I told Dicky I wasn’t going through with it, but if I ever say yes I’ll do it.’ ‘That’s right,’ said Corday. ‘He’s straight, anyway. He don’t...’” Pag. 48. (*Si digo que lo voy a hacer, lo haré. Le dije a Dicky que no había acabado con él, pero si llego a decir que sí, lo haré. –Está bien, -aceptó Corday-. Es correcto. Él no...)* Pag. 68.

*Dicky Corday*: se nos presenta al villano loco e imprevisible al poco de conocer a *Dalton*, también en el primer capítulo. “You saw hoy crazy he is, Dan. You saw you can’t tell what he’ll do next”. Pag. 19. (*¿Has visto cómo es un loco? ¿Ves como no puede predecirse lo que va a hacer?*) Pag. 25. Es importante poner énfasis en las relaciones entre los personajes y en el contraste de personalidades: ya podemos adivinar el ímpetu del malvado *Dicky* acosando a la prudencia del enfermo anciano *Abe*, de quien se burla preguntándole si se ha mojado tras ser él con su coche quien le moja: “The car squealed and stopped spectacularly, splashing the old man from the waist down. ‘Hey, Dalton! You get wet?’” Pag. 5. (*[...] el automóvil, que hizo una parada espectacular con gran rechinamiento de frenos, y causó un estremecimiento al viejo. -¡Eh, Dalton! ¿Te agrada*

*mojarte?*) Pags. 5 y 6. Las muestras de humor e ironía se suceden para reflejar el carácter malvado y extorsionador de *Dicky*, que le recuerda a *Dalton* los diez años que ha pasado en la cárcel y el riesgo de haber salido para su salud, así como la advertencia de no hacer nada contra su propia salud: “‘You look sick, Dalton’ [...] ‘All this running around outdoors after ten years indoors’. He laughed. ‘That ain’t healthy.’ [...] ‘You wouldn’t do anything unhealthy, would you, Dalton?’” Pag. 6. (-*Pareces enfermo, Dalton... Todas estas carreras por fuera después de haberte pasado diez años dentro... -y soltó una carcajada-. No es saludable. [...] ¿Verdad, Dalton, que no pretendes hacer nada que no sea saludable*). Pag. 6. Pero entramos de lleno en su mundo en el tercer capítulo, tras haber conocido a *Port*. Se trata de un antiguo aprendiz de *Dalton* que cuenta con demasiada información, la cual no duda en usar a su favor y en perjuicio de los demás, en este caso, para extorsionar a *Dalton* con algo que ni siquiera ha hecho, utilizando, de ser necesario, a la policía como símbolo de institución pública contra la que él vive, pero a la cual utiliza en su favor si es necesario.

Lo interesante de los personajes de Peter Rabe está en sus relaciones con los demás. *Corday* desprecia a *Dalton*, como ya hemos visto, a diferencia de *Port*, como veremos más adelante. *Dicky* representa la más alta carga de ironía y sarcasmo combinados con una cierta puerilidad y cobardía. Para este personaje es fácil pasar del miedo al odio, aunque siempre intenta camuflar su cobardía. Bebedor: “‘Dicky,’ she said. ‘Stop drinking so much.’ ‘I can’t drink in my own place? Who in hell...’”. Pag. 17. (-*¿Dicky, deja de beber de esa forma...! -¿Es que no puedo beber en mi casa? ¿Quién rayos...?*) Pag. 21., caprichoso, chillón y chantajista.

Sobre todo le define su perspectiva hacia los más débiles, con quienes se muestra autoritario, especialmente con *Letty*. De hecho, las pinceladas más crueles y violentas de la novela, y de las que Rabe se sirve para caracterizar a *Corday*, están en el maltrato físico y psicológico que inflige a su novia a la que humilla constantemente, considerándola una descerebrada y una prostituta: “He started cursing her for being a lamebrain and more stupid than anyone ought to be. [...] ‘An old pro like you, and blushing’. She wasn’t old and she was no pro, and the situation she found herself in now wasn’t anything new”. Pags. 14 y 15. (*Se puso a insultarla por ser una cobarde y la mujer más estúpida del mundo. [...] Ni ella era vieja, ni había sido prostituta, y la situación en que se encontraba ahora no era nada nuevo.*) Pags. 17 y 18. La trata con violencia, mordiéndola y abofeteándola, y Rabe no escatima en insultos. La humilla desnuda. La trata con violencia, mordiéndola, la domina. No respeta su privacidad. Le pega en diferentes ocasiones e incluso recurre a técnicas de violencia psicológica de género cuando le recuerda que es él quien paga las facturas. Todo ello como muestra de dominación. Le gusta que ella tenga miedo, pero en ocasiones, cuando el resto de personajes, incluyendo a *Dalton*, *Letty* y sobre todo *Port* se defienden de modo enérgico, no es tan duro: “He said nothing else to the girl. Sometimes, when a certain tone came into her voice, he left her alone”. Pag. 16. (*No dijo nada más a la muchacha. A veces, solía hacerlo, pero solo cuando la veía firme en su actitud. Entonces la dejaba, sin hacerla caso.*) Pag. 20.

No se caracteriza por ser muy inteligente, de hecho da la impresión a veces de ser

una parodia del prototipo de antagonista. No sólo se muestra bravucón para alardear cuando está frente a su chica, puesto que tiende a ser más dominante con gente delante, voceando y maltratando a los más débiles para impresionar. A su vez, odia sentirse menospreciado y traicionado, no por sentimientos, sino por orgullo.

Loco y cambiante: “‘Just go over there and open that door. Open that door with a big shiny grin, and when...’. There was a knock. ‘Open the door, lamebrain! Don’t you hear?’”. Pag. 17 (*Abre la puerta. Ábrela muy sonriente, y cuando... Llamaron con los nudillos. -¡Abre la puerta, imbécil! ¿No has oído?*) Pag. 21., maleducado, extravagante e irresponsable. Con *Abe* se muestra dominante, irrespetuoso y condescendiente, y deja patente su incompetencia y falta de rigor o profesionalidad. La diferencia de ambos está clara a la hora de abordar el trabajo:

‘I don’t make mistakes if I know about them ahead of time. There’s too many here, before even starting. How come, Dicky? You used to learn a lot. How come all this slishod planning?’

Dicky stopped short, wheeled and came around to Dalton’s side of the table. He hunched his shoulders. His face got livid.

‘I’m running this thing, and what I want from you is toeing the line!’ he shouted. ‘I don’t want you to keep watering down what I been planning and figuring and I don’t want you to try running it like an old man’s card game! I got this planned from way back just waiting for you to get out. I don’t wait

any more. I can't sit around any more waiting for something to happen, you hear?'

When Dicky stopped for breath Dalton said, 'You're rushing it, Dicky'. Pag. 42.

*Yo no cometo errores si conozco los detalles con anticipación. Aquí hay muchos, antes de empezar. No muchos, sino demasiados. ¿Cómo es esto, Dicky? Tú habías aprendido mucho. ¿Por qué este desbarajuste en el plan? Dicky se detuvo en seco, giró sobre sí mismo y fue a situarse junto a Dalton. Arqueó los hombros. Tenía la cara lívida.*

*-Soy yo quien dirige esta faena, y lo que quiero de ti es que te encargues de hacer lo que ya sabes... -gritó-. No quiero que vengas a echarme abajo lo que he planeado y pensado, ni quiero tampoco que pienses que esto es el juego de naipes de un anciano. Lo tengo todo planeado desde hace mucho tiempo y sólo esperaba que salieras de la cárcel. Ya no espero más. No puedo estar aquí sentado y en espera de ver lo que ocurre, ¿me oyes?*

*-¡Dicky, lo vas a echar todo a rodar! –exclamó Dalton cuando el otro se detuvo para tomar aliento. Pag. 60.*

Sabe que Dalton es honrado y que siempre cumplirá su palabra, lo cual es extraño para él, pero útil a su vez. Es desolador ver cómo le extorsiona apelando a su palabra cuando él nunca la ha tenido. No escucha, ni acepta consejos o sugerencias, es precipitado,

habla rápido y sólo da órdenes sin saber nada, puesto que ve millones de posibilidades en un mundo irreal en el que se ve victorioso. Nada más lejos de la realidad, el final no puede revestir un grado de fatalidad más alto para *Dicky*. Se convierte en homicida fugado al matar a un policía, lo cual se une a su historial de extorsionador y maltratador.

No sólo nos muestra Rabe la psicología del villano, *Corday*, en relación a los personajes principales, sino también en su mundo, su ambiente, con amigos propios, como el caso de *Maximilian Kloos*, alias *Mac*. Paradigma de la traición, viola repetidas veces a *Letty*, para después no tener valor de mirarla a la cara. Resulta curiosa la aplicación de justicia poética de Rabe sobre este personaje, violador y desleal, golpeado por *Port* (que en ningún momento sabe lo que hizo a *Letty*, pero Rabe nos hacer ver que lo intuye) y que recibe su merecido encontrando la muerte a manos de la policía. La relación entre *Corday* y *Mac* permite establecer un claro paralelismo con la amistad entre *Port* y *Abe*. Se trata de casos totalmente opuestos. Así, *Corday* y *Mac* llegan a agredirse. *Corday* no es suficiente líder para *Mac*, de ahí la clara deslealtad y falta de respeto.

*Daniel Port*: el protagonista y claro antihéroe redentor. Marca el principio del segundo capítulo. *Dalton* le describe en el primer capítulo de una forma significativa para la descripción del antihéroe con un rasgo característico, como es su tranquilidad en el hecho de que siempre bebe café, dejando que se enfríe: “’A young man-hard to describe. He wears dark clothes, a dark suit most of the time. His face, his eyes are light, but he has black hair-‘ [...] ‘He would have drunk coffee. He lets it sit till it gets cold and then he drinks it’” Pags.

8 y 9. (-Es un joven... difícil de describir. Viste ropas oscuras, un traje oscuro la mayoría de las veces. Su cara, sus ojos son claros, pero tiene el pelo negro... [...] Suele tomar café. Lo deja hasta que se enfría y entonces es cuando lo toma.) Pag. 10.

En claro contraste con *Dicky*, hace reír a Dalton y se preocupa por su salud de modo tierno y acogedor. Se deduce la relación de cordialidad de las conversaciones y los comportamientos: “Why didn’t you wait inside? [...] Sitting there like a wet cat”. “Then he let *Port* take him by the arm and guide him across the street”. Pag. 10 (*Por qué no me esperaste dentro? ¡Ahí sentado lo mismo que si fueras un gato mojado...! [...] cogiéndole del brazo, le cruzó así la calle.*) Pag. 12. , pero Rabe la remarca con un “He made *Dalton* laugh. *Dalton* was very glad to see *Port*” Pag. 10. (-*Dalton* soltó la carcajada. Se sentía feliz por haber encontrado a su amigo). Pag. 12. Rabe le concede ciertas rarezas que le hacen peculiar: como la ya vista de que le gusta el café frío y silba al estar nervioso. Seguro de sí mismo, prudente, confiado y competente. Especialmente astuto, Rabe justifica que en algún caso actúe bajo coacción, pero no por miedo sino por sentido práctico y porque no le gusta empeorar las cosas.

Se trata de un personaje pragmático, frío y seguro de sí mismo pero sorprendente y sorpresivo. Se trata de un héroe que comete errores, no es infalible, y que puede verse condicionado por sus propios sentimientos, los nervios, el odio, el miedo e incluso el pánico. Esto le aleja de un aura de impasibilidad o inflexibilidad, si bien, estas fuerzas no le anulan, ya que consigue hacer de ellas un foco potente de energía como un láser centrado

en la resolución del problema. Su angustia sirve para reforzar la tensión ante del desenlace, que resuelve completamente y con frialdad. En otro orden de cosas, no le gusta recurrir a la violencia, pero que lo hará para cumplir con sus objetivos:

'You wanna step outside?' Dicky said. 'Right now?'

'The hell with that.' Port looked annoyed. 'All I want is one brief word with you and you can go back to your dancing.' [...] 'I just came to tell you...'

'You wanna go outside right now?' Dicky said again.

Port took a deep breath. He was sorry he had come to this place. He should have known that Dicky would show off in front of his girl, that he still would be sore at Dalton for bringing Port, and –maybe worst of all- that Dicky would be on home ground here. [...]

'No,' said Port, 'I don't want to go outside with you. All I want is to make an appointment with you. You, me, and Dalton. We can...'. Pag. 25.

*-¿Quieres que vayamos fuera? ¿Ahora mismo?*

*-¡No digas tonterías! –Port parecía fastidiado-. Todo lo que quiero es hablar contigo unas cuantas palabras y entonces podrás seguir bailando. –Dirigió una sonrisa a Letty al pronunciar las sílabas finales-. Sólo vine a decirte que...*

*-¿Quieres que vayamos fuera ahora mismo? –repitió Dicky.*

*Port respiró con fuerza. Lamentaba haber tenido que venir a este sitio.*

*Debió haber sabido que Dicky tendría que envalentonarse delante de su amante, que aún seguiría enfadado con Dalton por haberle llevado a la cita, y –tal vez esto fuese lo peor de todo- que Dicky se hallaba aquí en su propio terreno. [...]*

*-No. –respondió Port-, no quiero ir fuera contigo. Todo lo que deseo es fijar una cita contigo. Tú, yo y Dalton. Podríamos... Pags. 33 y 34.*

Al contrario que *Corday*, recurre primero a la estrategia, y si no funciona, a la violencia. No agrede si no es estrictamente necesario, pero cuando lo hace, se comporta con rapidez y habilidad, aprovechando la sorpresa y conociendo bien la anatomía humana. El sentido práctico no está reñido con el honor y la dignidad y tampoco está asociado precisamente con la búsqueda del camino fácil y cobarde. Aunque se encuentre en inferioridad de condiciones, no se echa atrás. No se caracteriza por la cobardía, sí por el sentido común.

Especialmente respetuoso con las personas que se ganan su respeto, bien sea un ex ladrón convicto como *Abe*, o una prostituta (en esta novela y en *Dig My Grave Deep*), se muestra a la vez su cara más humilde y solidaria con las clases más bajas de la sociedad, a las que trata con educación y caballerosidad, respeto y discreción. No se ve por encima de los demás, y su humildad llega al punto de sentirse reconfortado cuando el marido de *Eve* le ofrece trabajo, describiéndole como un tipo que gusta a la gente:

'You know what this job needs, mostly? A presentable guy, a guy that likes people, with –you know- appeal. You got that, Port. And if-'

[...] Then he left and walked down Main Street to Elm, and all the way to Eve Simmon's house he was strangely comforted by the fact that he would always remember that once a man had offered him a job selling windmills to ranchers. Pag. 74.

*-¿Sabe lo que principalmente requiere este trabajo? Un individuo presentable, uno de esos que agradan a la gente, con... ya sabe... atractivos. Usted los tiene, Port. Y si...*

*[...] Salió y bajó por la Calle Principal hasta el Camino de los Olmos, y durante todo ese tiempo hasta la casa de Eve Simmon fue recapacitando, extrañamente confortado, en el hecho que nunca olvidaría, de aquel hombre que le había brindado un empleo para vender bombas de molino a los rancheros. Pags. 109 y 110.*

Esa combinación de sentido práctico, astucia, calma, cortesía y humildad contribuyen a reforzar su poder y carácter heroico:

It took Port a while to calm the old man. [...] 'Don't get the shakes, Abe. He won't do a thing'. [...] 'He's not so crazy [Dicky] as to send you back to jail and lose out on this deal he has in mind' [...] Port didn't say anything for a

while. He went to the window and stood there, staring out. After a while he started to whistle, making a slow, tuneless sound". Pag. 19.

*Port tardó un buen rato en calmar al viejo. [...] –No temas, Abe. No hará nada... [...] –No está tan loco [Dicky] como para mandarte de nuevo a la cárcel y echar a perder el asunto que tiene planeado. [...] Port estuvo un rato sin decir nada. Fue a la venta y se asomó. Pasado cierto tiempo se puso a silbar. Pag. 25.*

Esta características, a su vez, le reportan información útil en circunstancias en que es necesaria, o intuyendo dónde encontrar lo que busca, al echar mano de recursos tan rebuscados como la manera de pensar de los demás, o de detalles básicos y fundamentales. Es un todoterreno sacando información de gente humilde (una limpiadora que escucha la radio, un policía buscando la fama de los medios de comunicación), y empleando la astucia, mintiendo y manipulando a la gente que se cree más lista que él, consiguiendo la colaboración de buenos contactos que conoce de su pasado e incluso de la policía, obteniendo resultados sin pagar un precio caro por los mismos. Para ver a *Dalton* en el hospital afirma: “‘I’m from the parole board,’ said Port. ‘Official business.’” Pag. 61. (-*Vengo de la Oficina de Libertad bajo Palabra, -contestó Port-. Asunto oficial.*) Pag. 90. Para localizar la casa de Eve Simmons dice a un camarero: “‘I’m in development. We represent production concerns interested in extending potential.’” Pag. 67. (-*Asuntos de desarrollo industrial. Represento empresas interesadas en ampliar su potencial.*) Pag. 97.

Para seguir los pasos de Corday dice a un policía: “Officer, I’m from the Courier; my name is Port.’ Port held out a card which he stuck back into his pocket when the cop moved closer.” Pag. 115. (-¡Mire, detective soy del “Courier”; me llamo Port! –Y sacó una tarjeta que volvió a meterse en el bolsillo cuando el policía se acercó.) Pag. 167. La sonrisa y la diplomacia, el respeto y la discreción se convierten en frialdad, orgullo y un carácter inexorable en una situación hostil, sin autoritarismo pero con carisma y firmeza. Como ejemplo, la llamada a un hombre desconocido reacio a conceder favores, a quien *Port* chantajea del siguiente modo:

’Because I know you.’

‘So do the cops.’

’Do they know you put Cassman in office? Do they know you’re up to your neck in a thing with the liquor commission-‘

‘Shut up! Christ, shut up on the phone!’

‘So who am I?’

‘All right, so you’re Port. Christ, you sound like him. Nobody else would have the gall to-‘

‘Here’s what I need.’. Pag. 89.

*-Porque le conozco a usted.*

*-Y los policías también.*

*-¿Saben ellos que fue usted quien puso a Cassman en su puesto? ¿Saben*

*ellos también que está metido hasta el cuello en un asunto con la Comisión de Alcoholes...?*

*-¡Silencio! ¡Cristo, no hable así por teléfono!*

*-Está bien, es usted Port. Al menos habla lo mismo que él. Nadie tendría las agallas suficientes para...*

*-Pues oiga lo que necesito. Pag. 129.*

Al igual que en el caso de la violencia, *Port* extorsiona al extorsionador en un claro juego de justicia poética, convirtiéndose en herramienta del karma, tomándose la justicia por su mano si es necesario:

'The loot from the Schneider robbery. It's in your apartment. Robbery. I hear you've been up for the same thing once before. You know what the second offense carries in this state?'

Dicky stared at Port and turned pale.

'I guess you know,' said Port. 'So help me, Corday, I'll nail it on you. I made that frame so it won't come apart. It's over you, solid.'

'No-'

'Yes. Unless you want to give me Dalton's notes.' Then Port shrugged.

'They wouldn't help you any after ten or twenty years in jail. How old are you now, in your thirties? When you get out you'll be just a little younger than Dalton, you know that?'

Pags. 96-97.

*-Sí, el producto de ese robo en casa de Schneider. Está en tu departamento. ¡Es un robo de importancia! Sé que has estado ya una vez en presidio por el mismo delito. ¿Sabes cuál es la condena para los reincidentes en este Estado?*

*Dicky miró fijamente a Port y se puso pálido.*

*-Creo que sí lo sabes. Pues ya estás enterado, Corday. Yo lo he preparado todo. Y pueden atraparte...*

*-No...*

*-Sí. A menos que accedas a entregarme las notas de Dalton. –Al decir esto se encogió de hombros-. No creo que te cayeran muy bien diez o veinte años en presidio. ¿Qué edad tienes ahora... treinta y cuatro años? Cuando salieras serías un jovencito parecido a Dalton, ¿comprendes? Pags. 140 y 141.*

Estas características hacen de él un personaje impredecible, pues conserva un punto enigmático, incluso aunque se hagan ciertas referencias al pasado que permiten enlazar la historia con la novela predecesora, *Dig My Grave Deep*, como ya se ha visto y se verá. En varias ocasiones algún personaje descubre, para su sorpresa y desgracia, su cara más inquietante.

*Letty*: personaje secundario ligado en un principio a *Dicky*, pero que evoluciona y

luego se ve más unido a *Port*. Lleva su interior un gran espíritu de lucha. Es en este personaje en el que vemos más clara la inclinación de Rabe por la psicología. *Letty* es una mujer maltratada y victimizada a causa de sus antecedentes familiares. En principio es el eslabón débil, e incluso *Port* se aprovecha de eso para sacarle información útil. Espíritu luchador pero siempre manipulada y sin importar sus sentimientos. En la página 51 *Dicky* intenta regalarla a *Port*. Esto supone el punto de inflexión para ella: “But this time nobody laughed. Letty had changed their mood for them”. Pag. 53. (*Pero esta vez no rió nadie. Letty había cambiado de actitud*). Pag. 77. Se trata de un personaje en clara evolución. Juega bien sus cartas a pesar de su inocencia, pero la mencionada evolución resulta dura para ella. *Letty* es valiente pero está asustada: “But first she had to stop. She leaned against the brick wall and breathed deeply. She did this until she felt sure that the trembling would not start again”. Pag. 56. (*Pero ante todo tuvo que detenerse. Se apoyó en el muro de ladrillo y respiró hondo. Lo hizo varias veces, hasta estar segura de que había dejado de temblar*). Pag. 81 y da muestras de tener un gran corazón: “I don’t like to see anyone go to prison.” Pag. 57. (*No me gusta que la gente vaya a la cárcel*). Pag. 84. El cambio al que se ve obligada a enfrentar es brusco y duro, hasta el punto de ser violada en repetidas ocasiones por *Mac*, amigo de *Corday*. Rabe es muy sutil a la hora de narrar una situación tan dura:

‘That’s okay,’ said Mac, ‘you done fine.’ He pushed away from the door and took Letty’s arm.

It opened her bathrobe on top and she let it be. There was no point in trying

to close it again.

Mac stayed for an hour. Then he left, got in his car, and drove out of town towards Newton. Pag. 60.

*-Está muy bien, -murmuró Mac-, lo has hecho bien. –Se apartó del marco de la puerta y tomó a Letty por un brazo.*

*El movimiento hizo que se le abriese la bata. La joven no se preocupó. ¿Valía la pena volver a cerrarla?*

*Mac permaneció una hora con ella. Luego, se fue, subió a su automóvil y salió de la ciudad para dirigirse a Newton. Pag. 88.*

Letty sat where she was. Her hair slid down over the side of her face and she reached up to push it bak. Dicky slammed the door shut behind him. She bent her head which made her hair slide down again.

Then she saw Mac's feet by the bed. She left her hair down the way it had fallen. Pag. 82.

*Ella quedóse donde estaba. El pelo ocultaba un lado de su cara y levantó la mano para echárselo hacia atrás. Dicky cerró dando un portazo. Ella bajó la cabeza con lo cual el pelo volvió a ser lo mismo que antes.*

*Con la vista baja advirtió que los pies de Mac iban acercándose a la cama.*

*Dejó que el pelo siguiese caído. Pag. 120.*

No confiesa la violación de *Mac* por dignidad, más que por miedo, resignada pero decidida, sí confiesa con valentía a *Dick* que va a irse, aunque se vea torturada por ello. El desenlace de la novela tiene en *Letty* a una herramienta vengadora y justiciera fundamental que decidirá el destino de *Mac* (muerto) y *Dick* (detenido).

*Eve Simmon*: personaje claramente asociado a *Dalton* y que nos ayuda a conocerle mejor. Su aparición trae consigo la parte con la carga más emotiva de la novela. Su hostilidad inicial requiere la ya mencionada gran astucia de *Port* mezclada con sinceridad y buenos sentimientos. Rabe muestra definitivamente su lado más psicólogo con los personajes femeninos. Marcada por una infancia dura y una familia rota, su madre muerta (interesante el hecho de que Rabe escriba “*Mother*” con mayúscula en la página 76), un padre alcohólico y malhechor y sus amigos. *Eve* es el único personaje que llora en toda la novela. Es importante prestar atención a los detalles, cómo *Abe* la lleva lejos de su padre y le deja quinientos dólares en un zapato, la misma cantidad de dinero que *Port* dejará a *Letty* para ayudarla en su nueva vida, y que curiosamente pertenece también a *Abe*. Todos los personajes de la novela cambian menos ella, aunque no cierra la puerta a la nueva situación de ayuda a *Abe*. Es importante destacar que su transformación ya tuvo lugar en el pasado, para dejarlo atrás y comenzar una nueva vida. Como ya se ha dicho, es interesante analizar a los personajes en sus relaciones entre sí. Si bien *Eve* nos lleva a *Abe*, también vemos en su relación con *Port* como para nuestro protagonista el fin no justifica los medios. *Eve* no quiere perjudicar su vida y él lo ve legítimo. *Port* respeta que *Eve* deje su pasado atrás,

evitando así una regresión no deseada y perniciosa. Él también dejó de lado su antigua vida y, de hecho, eso es lo que quiere para *Abe*. Para *Port* supone un conflicto moral la situación de dejar a *Eve* con su nueva vida y no ayudar a *Abe*, pero finalmente se decanta por no perjudicarla a ella, yéndose cuando ella ya ha tomado la decisión de ayudar, y buscar otras vías de ayuda para *Dalton*:

'You won't help Dalton?' said Port.

'You can force me,' she said, 'and ruin everything.'

She sounded almost indifferent. 'And I would try to fight back.'

She was at the window again looking out at the baby, so she didn't see Port frown.

'Jay doesn't know, and he never will.' She went to the door that led out to the yard. 'I must get my baby,' she said and went out.

[...] When she came back Port was gone. Pag. 78.

*-¿No quiere ayudar a Dalton?*

*-Usted puede obligarme a hacerlo y destrozarlo todo. –En su voz había tonalidades de indiferencia.*

*Volvía a estar en la ventana, mirando a la niña, por esto no vio que Port había fruncido el ceño.*

*-Jay no debe saberlo... y nunca lo sabrá... -Fue hasta la puerta que daba al patio-. Me llevaré a mi hijita, -exclamó al momento de salir.*

*Cuando volvió a entrar, Port había desaparecido.* Pag. 114.

### **Descripciones y entorno:**

Como ya se ha expuesto, Rabe es un escritor que se decanta por la acción y el diálogo, recurriendo en pocos momentos a la descripción. De cualquier modo, utiliza con acierto dichas descripciones para evocar reacciones en el lector de un modo subconsciente. En este apartado se expone todo lo que tiene que ver con el contexto en que se desarrolla la acción y con diferentes descripciones de lugares, personajes e incluso condiciones meteorológicas.

En *Dig My Grave Deep* el argumento tiene lugar en una ciudad desconocida, aunque sabemos que *Daniel Port* procede de Nueva York y es a esa misma ciudad a donde quiere irse tras retirarse del mundo del crimen. Respecto al entorno, en *The Out is Death* es urbano también, pero es otra ciudad diferente y desconocida. La acción, por tanto, se desenvuelve en las calles, hoteles y bares de una ciudad cuyo nombre jamás se menciona. Como lugares reales, *Port* menciona en la pág. 67 que es de Chicago. Se mencionan otras ciudades y pueblos como Newton, Otter Bend y Grand Rapids o Florida, y New York en la página 63 del original.

Es interesante analizar, por tanto, la carga simbólica de los diferentes lugares en los que se desarrolla la trama pormenorizando alguno de ellos. Así, nada más comenzar la

novela, en la primera secuencia semántica, *Port* y *Abe* entran al Museo de *New England*, lugar que trae reminiscencias de la infancia de *Abe*. Se pueden apreciar matices de la contraposición entre la personalidad de *Dalton* y *Corday* en las habitaciones de hotel en que se alojan, siendo la del anciano de paredes con colores suaves, sepia, otoñales, mientras que en el caso de *Corday*, se aloja en un hotel al sur de la ciudad, con la escayola descascarillada y el papel de las paredes de la habitación usado, con estampaciones de grandes flores borrosas. Algo parecido sucede con los antros que *Dicky* frecuenta, como el *Nick's Palace*, descrito como pequeño y oscuro, negatividad en sutil contraposición a lo que supondría un lugar iluminado y amplio.

*Dicky Corday* y *Letty* parecen dar mucho juego a las descripciones de Rabe. Desde un principio *Corday* muestra su malestar en el modo en que conduce su coche. Llama la atención el hecho de que la descripción de *Letty* sea respetuosa, incluso vista por los ojos de *Dicky*, aunque la actuación de *Corday* hacia ella sea totalmente diferente y devastadora. Y es que, Rabe es capaz de introducir calma y sosiego a la trama a través de descripciones sutiles, incluso en momentos muy delicados, como las dos violaciones sufridas por *Letty*.

La carga emocional vuelve a reflejarse con la aparición de *Eve Simmons*, y su marido, *Jay*. No sólo por lo que ella cuenta sino por la descripción de su comportamiento mutuo, dominado por el cariño y la ternura de los que Rabe es capaz, en pleno desarrollo de una novela de gangsters, dando humanidad a los personajes. La parte picante se deja ver en el baile entre *Port* y *Letty*, que adquiere un cierto tono sexual en el que *Port* es caballeroso

y dominante, mientras que *Letty* muestra ya el carácter que se verá a lo largo de la novela, pasivo en un principio, pero atrevido al final. Por último, en lo que concierne a los personajes, es curioso como una ventana puede significar diferentes cosas dependiendo del punto de vista: para *Port* representa el anhelo de libertad cuando mira a través de ella, mientras que para *Dalton*, asomarse a la misma supone una lucha contra una asfixia emocional.

Respecto a los fenómenos meteorológicos, la lluvia sirve de marco para la presentación del personaje más triste, *Abraham Dalton*, al principio de la novela. Las condiciones meteorológicas ilustran la actitud de *Port*, insuflando optimismo cuando raramente sale el sol, o reflejando incertidumbre en su sentimiento ante las calles vacías y el aire húmedo pero sin lluvia.

### **Interpretación y trasfondo cultural:**

Podría parecer curioso como siendo Peter Rabe un autor nacido en Alemania y desplazado a Estados Unidos a los 17 años, cala tan hondo en él la ideología y cultura puritana estadounidense, por otra parte tan presentes en la novela policíaca clásica, hasta el punto de crear una obra de narrativa criminal impregnada en profundidad con dichos remanentes de la historia de Estados Unidos que ya se han visto en el primer capítulo de esta tesis: redención hacia la recompensa final. Así, la idea central del libro está en la necesidad del cambio, un cambio visto siempre desde un punto de vista positivo, ya que

siempre es a mejor. Si es a peor, no tendrá lugar, y si no se produce, el destino del personaje es fatal. Es por lo tanto, una evolución, renovación y sobre todo, redención. Desde la primera novela, *Dig My Grave Deep*, se adivina dicha idea central en la redención propia del protagonista, *Daniel Port*, que pasa a ser redentor en *The Out is Death*.

*Daniel Port* decide trasladarse a Nueva York y dejar atrás el mundo del crimen organizado en su propia redención. “I made it,’ , said Port”. Pag. 45. En un entorno difícil en que la vida es dura y las opciones son escasas, escoge el camino fácil y equivocado, y es la muerte de su hermano *Bob* la que le abre los ojos, mostrándole el fracaso en su vida y en su intento de protección de su propio hermano. No es un entorno tan cruel como la guerra lo que mató a su hermano pequeño, sino el mundo del hampa en el que entró. Esto pesará como una losa en *Port* durante toda su vida, pues le hará sentirse culpable, aislado, y marcado por un pasado oscuro, pero con un inquebrantable sentido del honor. Finaliza la primera novela yéndose hacia el oeste, típico en los héroes, pero no solo, sino enamorado, evitando su deseo de volver a Nueva York, lo que supondría una huida hacia adelante, mientras que lo que él desea es dejar el pasado atrás. Se trata de un auténtico redentor, alejado de la arrogancia típica del protagonista, es humilde pero con una indudable calidad humana. Se presenta como un personaje que arrastró en su día su propia cruz, y cuyo destino es arrastrar ahora la de los arrepentidos, que siempre ayuda al débil directa o indirectamente, alejándose así del héroe violento de la marca Spillane.

En *Abraham Dalton* llama la atención en primer lugar el origen bíblico de su

nombre, así como su asociación al decimosexto presidente de los Estados Unidos, Abraham Lincoln, hombre triste, solitario y reservado que promovió una política de reconciliación al finalizar la guerra civil estadounidense y se educó por pura necesidad. La idea central de la novela se manifiesta en este personaje en un deseo demasiado tardío de redención, ayudado hasta el final por el héroe redentor, *Port*: “‘That is why I’m helping you,’ Port told him. ‘If you want out.’”. Pag. 45. (-*Por eso vengo a ayudarte. Si quieres dejarlo...*). Pag. 64. Pero paga sus errores con su vida, convirtiéndose en una suerte de mártir que a su vez colabora en la redención de *Eve Simmons*, en el pasado, y de *Letty* en el presente. Además, representa con claridad el nexo de unión entre los dos personajes principales y contrapuestos de la novela: *Port* y *Corday*. *Dalton* comparte el fatal desenlace de todos los que nunca llegan a redimirse, pues es tarde para su liberación, obstaculizada por el malvado *Corday*. Su recompensa a este tardío propósito radica en que muere con la verdad en su conciencia y un honor jamás mancillado. *Dick Corday* representa al triste aspirante a villano, a la maldad, el resentimiento y el odio fuera de control:

But Dicky hardly heard. His rage burst out, raw and ugly.

‘You son of a bitch-you stinking son of a bitch! I’m gonna get you if it takes from now till hell! I hate your guts worse than anyone that ever crossed me up and nobody crosses me up, nobody’s gonna keep.’ Pag. 95.

-*Pero Dicky apenas si le oía. Estaba furiosísimo.*

*¡Oye, tú, hijo de p... hijo de una p... apestosa! ¡El que está hartito soy yo y te*

*voy a mandar al infierno! ¡Te odio con todas mis fuerzas, te odio como no he odiado a nadie...! Pag. 138.*

Antagonista de *Port*, su caracterización dentro de una esfera del mal o vileza ha de resultar tan diáfana como los valores del protagonista para asegurar la univocidad de la lectura. El comportamiento con *Letty* conlleva un claro paralelismo religioso, se trata del demonio opuesto al ángel salvador *Port*. Debido a que no desea su propia redención y salida de una vida de delincuencia, como ha hecho *Port* y como quiere hacer *Dalton*, se dedica a manipular para que otros tampoco lo hagan. Si no logra sus objetivos de modo directo, lo hará incluso a través de la tentación, intentando regalar a un ser humano, *Letty*, tentado así a *Port*, y huyendo al darse cuenta de que la argucia no ha surtido efecto: “You save me this setup, Port, and I’ll trade you big. Here, take her! You want her? She’s a lamebrain, but what the hell. Look what I’m trading you! She’s...” Pag. 51. (-Ayúdame en esto, *Port*, y te daré algo grande. ¡Ahí la tienes, llévatela! ¿Te gusta? ¡Es una imbécil, pero qué diablos! Fíjate bien en lo que te ofrezco... Es una...). Pag. 72.

Como cabría esperar, al final es detenido por parte de las autoridades tras matar a un policía, y trasladado a prisión, malgastando así la posibilidad de recompensa en forma de libertad al optar por una vida alejada de la honradez, la humildad y la puritana resignación. La función del criminal es esencial en esta fórmula, el motivo puede ser variado, desde la denuncia de la sociedad americana y el dominio de los sindicatos del crimen, hasta el malvado propio del cine norteamericano según los requisitos de la política internacional. En

ambos casos se muestra un vínculo entre la popularidad del producto cultural y los conceptos unificadores de una colectividad, independientemente de la trama.

Por último, en las mujeres de la novela se hallan dos casos claramente opuestos, aunque ambos unidos en un nexo de ayuda final por parte de *Abraham Dalton* y una simbólica cantidad de 500 dólares:

*Dalton* ayuda a *Eve* a escapar de casa de su padre. Dice *Eve Simmons* sobre *Abe*: “When I woke up he was gone. It was terrible being alone there. I must have cried myself to sleep again. That’s why I didn’t find it until I woke up the next morning. He had put five hundred dollars in my shoe”. Pag. 78. (*Cuando desperté, él ya se había ido. Fue espantoso encontrarme sola en ese sitio. Empecé a llorar y volví a quedarme dormida. Por esto no encontré nada hasta el otro día al despertarme. Había dejado quinientos dólares en mi zapato*). Pag. 113. Y hacia el final de la novela, *Dan* ayuda a *Letty* a escapar de la ciudad:

Dan Port left the city very soon afterwards. He saw that Abe Dalton was buried, and he saw Letty once more. It was best that the girl should leave town. Abe Dalton had left a railroad ticket and Port had found the old man’s five hundred dollars. He exchanged the ticket for Letty, to a town where she had some friends. And he gave her the money.

It reminded Port of the thing Dalton had done with Eve Simmon. He was sorry that Eve Simmon could not have helped. The old man, Port thought,

had been wrong most of his life, but he had not been bad. Pags. 125-126.

*Dan Port abandonó la ciudad en cuanto le fue posible. Se ocupó del entierro de Abe Dalton, y vio una vez más a Letty. Era preferible que la joven saliera de aquel lugar. Abe Dalton había dejado un billete de ferrocarril y Port encontró los quinientos dólares propiedad del viejo. Cambió el billete por otro que serviría a Letty para trasladarse a un sitio donde tenía unos amigos. Y le dio también el dinero.*

*Esto hizo recordar a Port lo ocurrido con Dalton y Eve Simmon. Lamentó que ésta no hubiese podido prestar ninguna ayuda. El viejo, pensó Port, habría estado equivocado la mayor parte de su vida, pero no había sido malo. Pags. 184 y 185.*

En primer lugar, *Eve Simmons* es el único personaje totalmente redimido, que ha superado su pasado. Pieza esencial para ayudar en la liberación de *Abe*, su colaboración podría implicar una regresión a un pasado maldito, una involución. Es por ello que el redentor *Port* decide no involucrarla, para así no atentar contra sus propios principios morales de ayuda a quienes quieren buscar el camino de la luz y no volver a sumergirse en la oscuridad. Por otra parte, *Letty* se alza como uno de los personajes más interesantes de la obra, pues con su ayuda a *Port* pasa a ser no sólo redimida, sino también redentora. La pérdida de su inocencia la sitúa en posiciones contrarias en lo que respecta al bien y el mal. Influida en un principio por el malvado *Corday*, el acontecer de los hechos la lleva a

perseguir su propia redención, pero también la convierte en instrumento ejecutor de justicia para los personajes que encarnan el mal: el mencionado *Corday*, y su amigo, el traidor y violador *Mac*.

Desde un punto de vista lúdico el autor propone una competición al lector semejante a la que se establece entre *Corday* y *Port*. El lector ha de interpretar los acontecimientos en clara identificación con el protagonista, pues la acción se desarrolla desde el punto de vista del mismo. La perspectiva de todos los personajes, sobremanera la del villano, *Corday*, es accesible al lector cuando de alguna manera coincide con la de *Port*. No es insólita la narración desde el punto de vista del protagonista, incluso es lo habitual en el género “duro” norteamericano. Esto añade suspense, tensión, un incremento de la sensación de improvisación, de que no todo está atado, y un aumento, a su vez, en la curiosidad del lector. Todo ello en un claro guiño a la novela de detective clásica, a la que de manera explícita Peter Rabe también rinde homenaje a través de la intertextualidad presente en la página 34, en que Dalton rememora sus lecturas sobre un caballeresco ladrón francés, un tal *Arséne Lupin*, personaje creado por el escritor francés Maurice Leblanc.

La conclusión final de la novela tiene que ver con el personaje de *Dalton*, pero es claramente extrapolable, pudiendo tomarse como una moraleja aplicable a la ficción y a la vida real, a todo aquel que decide reconducir su vida, luchar por su redención y buscar la recompensa de una vida alejada del mal: “The old man, Port thought, had been wrong most of his life, but he had not been bad” Pag. 126. (*El viejo, pensó Port, habría estado*

*equivocado la mayor parte de su vida, pero no había sido malo.*) Pag. 185. El criminal comparte una característica tradicional común al malvado y al héroe: el estigma o marca identificativa, término que viene del griego, marca a fuego o incisión practicada en el cuerpo del delincuente o esclavo para distinguirlo y publicar su condición. La mencionada moraleja viene a derrumbar esta perspectiva de etiquetaje del malvado, promulgando la posibilidad puritana de una nueva oportunidad a través del arrepentimiento sincero y la fe en un destino mejor.

## **7- Las traducciones al castellano y la censura franquista.**

De la bibliografía expuesta en el capítulo 6 son siete las obras de Peter Rabe traducidas ya al castellano y que en el año 1959 buscan superar el filtro de la censura española. Aparece también con el número de expediente 1886-59 *Un plat qui se mange froid* (*Un plato que se come frío*). Si bien esta obra no resulta de interés para la presente investigación, por tratarse de la versión en francés de *Mission for Vengeance* (1958), su aparición es importante porque corrobora la importancia del trabajo de Peter Rabe en Francia, como se apuntaba anteriormente. Es también relevante señalar que esta novela en francés tampoco consigue superar los requisitos de los censores, siendo, por lo tanto, suspendida.

Por ello, todos y cada uno de los libros que se presentan para importación en 1959 son rechazados. Sólo se publica en 1967 la versión en novela de la película *Tobruk*, y tras ciertas dificultades. También *Mission for Vengeance* en 1968 supera los requisitos, publicándose en su versión original en inglés y no apareciendo, por tanto, en los registros del *Index Translationum*. Como consecuencia de todo esto, Peter Rabe es un autor desconocido en España.

A continuación se reseñan todos los datos de los expedientes de censura, incluyendo los ya vistos de las traducciones analizadas, con el número de expediente y el año, el título en inglés y su traducción al castellano, y el dictamen del censor correspondiente.

2805-59 *Una película escandalosa*. Suspendida totalmente. “Procaz y desvergonzada de la primera a la última página, incluyendo portada y muy acorde con el título”. No se encuentra la novela en el archivo.

2809-59 *The Out is Death (Al salir está la muerte)*: Suspendida. “Novela de tonos muy crudos (véanse pags. 17-18-19-20-117-119 como muestra) que unido a lo inmoral de la portada, motiva que se estime que no debe autorizarse la importación.

2810-59 *Agreement to Kill (La muerte no espera)*: Suspendida. “Novela de crímenes, con lectura deformadora y perniciosa por las escenas de brutal y continua violencia y por expresiones y parajes atentatorios al pudor. No aconsejable la importación solicitada”.

2825-59 *Benny Muscles In (Traficante en drogas)*: Suspendida. “Heroína, sexo, escala de poder, ambientes de bajos fondos y la portada”.

2832-59 *Dig My Grave Deep (Dos metros bajo tierra)*: Suspendida. “Alcahuetería sin gracia. Sin sentido ni freno moral. Robos de pudor. Venta de honestidad. Personajes de descarada vergüenza”.

2857-59 *Stop This Man! (Alto a ese hombre)*: Suspendida. “Por el tema, situaciones descritas en página 51 de excitación de instinto sexual y por la portada”. No se encuentra la novela en el archivo.

2861-59 *A Shroud for Jesso (Una mortaja para Jesso)*: Importada y suspendida. “Sucia. Manchada de cochinas y otras desvergüenzas”.

1559-67 *Tobruk*: Autorizada con tachaduras. Editorial Grijalbo.

4502-68 *Mission for Vengeance* (Misión de venganza): Autorizada en inglés.

Editorial Géminis.

a) La versión traducida de Benny Muscles In (1955): *Traficantes en drogas* (1958).

**Expediente de censura.**



**Rasgos generales:**

Así se titula la traducción al castellano de la novela *Benny Muscles In* escrita por Peter Rabe. El ejemplar traducido y su expediente completo de censura se encuentran en las instalaciones del Archivo General de la Administración, situado en el Paseo de Aguadores de la localidad madrileña de Alcalá de Henares. Dentro del grupo de fondos “Cultura”, en el fondo 50 y en la caja número 21/12442. La traducción de esta obra tiene lugar en México, finalizada la impresión de una edición de 5.000 ejemplares el día 24 de febrero de 1958 en los talleres linotipográficos de la editorial Jákez de la calle González Bocanegra, número 80 de México D. F. El traductor es José Villalba Pinyana, abogado español que habla cuatro idiomas, nacido en 1904 en Tortosa, Tarragona y exiliado del régimen franquista. Según los datos obrantes en la ficha del Servicio de Migración número 153860, entra en México como turista el 22 de marzo de 1941 por Ciudad Juárez, Chihuahua, a la

edad de 37 años, y fija su residencia en la capital de dicho país. Concedido el asilo político, se le permite dedicarse a actividades remuneradas o lucrativas.

Como se verá en la novela siguiente a analizar, lo que primero llama la atención de la novela traducida es la portada, arriba expuesta, y que se constituirá en una razón más para que la importación del libro sea denegada, como veremos más adelante. Muestra la imagen de una mujer de espaldas, con la espalda al aire y que podemos vincular con *Patricia Pendleton*. A su izquierda presumiblemente está *Benjamin Tapkow*, el protagonista de la trama, mirando a la mujer de soslayo y en actitud dudosa como corresponde a dicho personaje. No tiene pérdida la contraportada, con una inocua cita literal sobre un encuentro entre *Pajarraco* y *Benny*: "... 'Pajarraco' apuntó con su 45 al vientre de Benny. Y se le fue aproximando. Era una cosa bien sencilla, y Benny salió..." Contraportada y Pag. 47.

A diferencia de la siguiente novela analizada, aquí no existe resumen en la contraportada, y se pasa directamente a una interpretación de la obra que ya podría ser suficiente para que el censor tome su decisión. Se analiza muy brevemente a los personajes, dejando de lado a Pat:

Toda la inmensa podredumbre del bajo mundo de los traficantes en drogas queda reflejada vívidamente en este nuevo libro de Peter Rabe. Por él desfilan todos los personajes siniestros que haya podido imaginar la mente más calenturienta de todas. Alverato, el gigantesco gangster rival de Pendleton, contrario a él físicamente, pero tan repugnante en cuanto a comportamiento. Y "Pajarraco", y Benny Tapkow, individuo ambicioso que de chofer quiere llegar a ser jefe de la banda, para acabar sus días... Esta,

como todas las demás novelas de Rabe, mantiene el interés del lector desde el comienzo hasta el final.

Es interesante comparar este texto con el del avance de la novela original, en el que se resalta el pasado del protagonista, su ambición y cómo sus planes cambian en su interacción con la hija de *Pendleton*, sobre todo al no contar con enamorarse de ella:

Benny Tapkow has worked as crime boss Pendleton's chauffeur for seven years, but he's itching to get ahead. He feels like he deserves a piece of the action, but Pendleton won't budge. So Benny strikes a deal with Big Al Alverato to kidnap Pendleton's daughter Pat to get him in with the rival gang. But the snatch doesn't come off as planned, and now Benny is stuck with Pat, a hellion with a temper and plenty of mood swings. Pendleton's men are after him and he has to dope her just to keep her in line. The last thing he figured on was falling in love.

#### **Análisis de la traducción:**

Respecto al análisis de la traducción se establecerán varias pautas tanto para esta novela como para la siguiente. En un primer apartado, el aspecto estilístico con el uso de comillas y cursiva. Respecto al contenido, tenemos el segundo apartado con la simplificación de frases hechas, juegos de palabras y referencias culturales; el tercer apartado con aquellos contenidos que no se traducen se opone al cuarto, en que el traductor enriquece con su trabajo al texto original; el quinto apartado recoge traducciones confusas respecto a las ideas del texto original, con tres subapartados, el primero con traducciones

opuestas a la idea original, el segundo con traducciones que modifican el perfil de los personajes y el tercero, un cajón desastre de traducciones curiosas. Por último, el sexto apartado recoge los casos de insultos, expresiones soeces y otros casos (términos relacionados con la drogadicción) en que se podría sospechar que se realiza una traducción guiada por la autocensura.

1 - En primer lugar, desde un punto de vista estilístico se analiza el uso de las comillas sin cursiva para los establecimientos (*Mientras Usted Espera*) Pag. 5, para el original inglés “While U Wait”, Pag. 176, (*Club del Bello Brummel*) Pag. 165 para “Beau Brummel Club”, Pag. 307; las empresas *Importadores Inc. Alfred B. Kent, Presidente* Pag. 8, del original “Imports, Inc. Alfred B. Kent, Pres.” Pag. 178, y la naviera “Greenfell Line” Pag. 301 traducida como *Green fall Line* en la página 157. También para la universidad “Vanmeer” o el edificio universitario “McTooley Hall” en las páginas 212 del original y 51 de la traducción. En la misma línea está el caso del hotel italiano “Medaglia d'Oro” en las 293 del original y 148 de la versión traducida. El mismo caso para el negocio “Western Union” Pags. 283 y 284 del original y 136 y 137 de la traducción o las marcas de coche “Cadillac” Pags. 211 y 219 del original y 50 y 59 de la traducción, “Mercury”, “Cadillac” de nuevo, “Jaguar” y “Dodges” Pag. 322 del original y 184 de la traducción o la de avión “Cessna” Pags. 285 y 286 del original y 138 y 139 de la traducción. Un caso curioso hablando de marcas es el de los caramelos “Lifesavers”, en el que el traductor opta en un primer momento por explicar en qué consisten, así: “[...] and a half-empty roll of Lifesavers”. Pag. 277 se traduce como: [...] y un tubo de caramelos, de esos que reciben el nombre de “salvavidas” por el agujero que llevan en el centro. Pag. 129. También para

traducir “cash” Pag. 178, “dough” Pag. 184 o “staff” Pag. 187 como *pasta* Pags. 8, 16 y 20; “pop” y “reefer” Pag. 192, como *pajuela* Pags. 26 y 27 o “bucks” Pag. 266 como *papiros* Pag. 115 o “contact” Pag. 291 y 292 como *contacto* Pag. 145 y 147 y “pushers” Pags. 326 y 327 como *pasadores* Pags. 189 y 190. También tira de las comillas sin cursiva para traducir el nombre del personaje “Birdie” Pags. 209, 286, 287 y 290 como *Pajarraco* Pags. 47, 139 y 142 y 144. Respecto a las citas, también en comillas en el caso: “Contribution, The Fourth Evangelical Congregation of Christ” Pag. 282 (*Contribución para la Cuarta Congregación Evangélica de Cristo*) Pag. 135 o el contenido del fax: “Re telegram your office no Tapkow known to us. Inform your client” Pag. 284 (*Se devuelve este telegrama a esa oficina porque no conocemos a Tapkow. Informen a su cliente*) Pag. 137. Siguiendo con las publicaciones y como sucederá también en la siguiente novela a analizar, aparece una noticia de periódico, la traducción respeta las comillas del original y pone en mayúsculas el titular: “Dope Ring Smashed” Pag. 325 que pasa a ser entrecomillado: *EXTENSA RED DE TRAFICANTES ANIQUILADA*. Pag. 188. No existe la mayúscula para otras frases del periódico, pero sí las comillas, como: “Further important arrests are imminent” traducido como: *Son inminentes detenciones muy importantes* en las mismas páginas.

Se usa cursiva para la estación de tren “Grand Central” Pag. 308 del original y 166 de la traducción; palabras no traducidas, como “gángster” en las páginas 215 y 222 del original y 55 y 62 de la traducción; “cold cream” en la página 220 del original y 60 de la traducción; las bebidas “highball” y “heistball” en la página 236 del original y 80 de la traducción; “plop” en la página 271 del original y 122 de la traducción y la expresión “Ohmigosh!” que aparece en las páginas 276, 277 y 279 del original, en cursiva y con dos

signos de admiración en la página 129 y 131 de la traducción, "raids" en la página 325 del original y 188 de la traducción. La palabra tampoco traducida "signor" del italiano en las páginas 292 y 293 del original y 147 y 148 de la traducción. Lo mismo sucede en principio con "hall" en las páginas 189 y 190 del original y 22 y 24 de la traducción, palabra que se traducirá como *vestíbulo* en la página 41, o para traducir el inglés "O.K." Pags. 202, 230, 278 y 279 como *okay* Pags. 39, 40, 72 y 131. Se mantiene la cursiva en el nombre de dos barcos, el "Paloma" y el "David Lezt" (en cursiva en las páginas 220 y 301 del original y 61 y 157 de la traducción). Se usa también la cursiva para enfatizar palabras que ya lo están en el original, como "am", (*soy*) en "I am better". Pag. 187, *Yo soy mejor*. Pag. 19. Otro ejemplo es "The", (*Los*) en "The Wellbeys". Pag. 188, *Los Wellbeys* Pag. 21 aunque en las mismas páginas Rabe no usa cursiva para "cottage" y sí el traductor para traducir dicha palabra como *villa*. También para "what" ("qué") en "You what?" Pag. 241, *¿Tú qué?* Pag. 87 o en el caso de "different" en "They look different" Pag. 249, *Tienen aspecto diferente*. Pag. 96.

2 - Metidos ya en el contenido de la traducción, se aprecia cómo en ocasiones se simplifican frases hechas, juegos de palabras y referencias culturales: "Sit down, Pendleton, and let's get down to brass tacks" Pag. 185. (que sería "ir al meollo de la cuestión, a lo esencial") se traduce como: *Siéntate, Pendleton, y volvamos a lo nuestro*. Pag. 17. Lo mismo sucede con "pushing up the hill" y "a little slap on the wrist" en la oración: "Seven years of saying, "Yes, sir", seven years of pushing up the hill-that wasn't going to end with a little slap on the wrist and a "Thank you, sir, for the uniform." Pag. 186 traducida como: *Siete años de decir, "Sí, señor", siete años de esfuerzos y dificultades... eso no iba a*

*terminarse recibiendo un azote y respondiendo “gracias, señor, por el uniforme”.* Pag. 18.

En la página 189 encontramos la expresión “haul out the ax”, en la frase: “[...] the old bastard was standing there ready for another one of his speeches before hauling out the ax.” (*Tapkow* tiene claro que *Pendleton* va a soltarle otro discurso antes de “sacar el hacha” y despedirle) que se traduce como: [...] *el Viejo bastardo se disponía soltarle otro de sus discursos antes de arremeter contra él.* Pag. 23. Se simplifica “was riding the horse bad” en: “He was riding the horse bad last I saw him” Pag. 191 al traducirlo como *estaba mal* en: *-La última vez que le vi estaba mal.* Pag. 26. La ceremonia universitaria de “Spring Convocation” Pag. 212 se traduce como una mera *reunión* en la página 50. En las mismas páginas vemos que la expresión “so far, so good” se traduce como *Cuanto más lejos, mejor.* La expresión “take your pick” Pag. 226, para que *Pat* elija entre llamar al protagonista *Benny* o *Mr. Tapkow* se convierte en la traducción en una amenaza: *Ándate con cuidado.* Pag. 68. Del mismo modo, “stay out of my hair” Pag. 228, se traduce como *tenerme respeto,* Pag. 68. La oración completa: “He didn’t trust her as far as he could spit against the wind, but so far there was nothing she could do.” Pag. 229, se traduce como: *No tenía mucha confianza en la actitud de Patricia, pero tampoco era gran cosa lo que podía hacer.* Pag. 71. La simplificación adquiere tintes cómicos en frases como: “He had his foot to the floor board and was chasing the short trembling shadow that flitted like a black sheet over the road just ahead of the car” Pag. 269, traducido: *A él solo le interesaba llegar cuanto antes al motel.* Pag. 119. Cuando *Alverato* pregunta al policía corrupto: “Can it. You don’t think ten grand grows on trees?” Pag. 285, se traduce como: *-Sí, sí. ¿No cree que diez de los grandes sea un poco excesivo?* Pag. 139.

3 - El traductor deja en el tintero elementos importantes. En ciertos casos el traductor deja de lado ciertas ideas, unas más importantes y otras menos por razones desconocidas que en un primer momento no llevan a pensar en autocensura, como se verá más adelante. Así, no traduce, por ejemplo, la frase en la que Rabe expresa una idea clara de jerarquía dentro de la organización criminal: “The driver didn’t give an answer because he wasn’t expected to have one” Pag. 176, en la primera página de la novela, cuando *Tapkow* le chilla. Lo mismo sucede con la reflexión de *Benny*, que da por hecho que merece llegar muy alto: "He had never been any bigger, but if Benny ever thought about it at all, he would only have figured it was his due". Pag. 305 o ésta otra en relación con una metedura de pata de Driscoll: "She shouldn't have thought that. Benny figured she shouldn't even have known enough to make such a guess". Pag. 307. Se salta el momento en que *Pat* se burla de *Benny* y le imita: "We'll be home soon. Try to relax now," she mimicked. Pag. 313.

4 - Por el contrario, en otros casos se opta por enriquecer el original. Es cierto que *Fingers* dice “Greetings” en dos ocasiones en el original, en la segunda ocasión se puede leer: “Greetings,” Fingers said”. Pag. 193. El traductor remarca el hecho al traducir dicha frase como: -*Felicidades, -dijo Fingers, repitiendo el saludo que hiciera a la dueña del departamento.* Pag. 29. En la página 197 del original aparece la misma expresión “Out the door” en dos ocasiones, la cual se traduce en un primer momento como: *apártate de la puerta* y después como *vámonos*. Pag. 33. Como se verá más adelante, en varias ocasiones aparece la palabra “bitch”, normalmente traducida como *zorra* o *zorrita*, pero en la página

59 el traductor sorprende con: *Le importaba ya muy poco aquella imbécil* para traducir: “Let the little bitch froth at the mouth”. Pag. 219. El verbo “gasp” aparece en dos ocasiones en las páginas 227 y 228. En la primera ocasión: “She gasped”, se traduce como: *Pat se quedó con la boca abierta* Pag. 68. En la segunda: “He gave her arm a sharp yank that made her gasp”, se opta por: *-Al decir estas últimas palabras le dio un tirón tan brusco del brazo que la hizo saltar las lágrimas.* Pag. 68.

5 - En demasiados casos, la traducción hace confusa la idea expresada por el texto original. Por una parte se dan varios casos en los que la traducción dice lo opuesto del original, así, *Tapkow* dice a *Pendleton*: “I’m not trying to tell you what to do [...]” Pag. 186 lo cual se traduce totalmente al contrario como *Yo estoy tratando de decirle lo que debe hacer [...]* Pag. 20. Otro caso es: “The woman stood by the stove, turning the gas down” Pag. 191 como *-La mujer se hallaba al lado del hornillo, encendiendo el gas.* Pag. 25. O “Pat kept picking at her fingernail”. Pag. 192 como *Pat dejó de hurgarse en la uña.* Pag. 26. De nuevo en: “Tapkow,” he said, “will you step into the hall, please?” Pag. 204 como *-Tapkow –dijo-, ¿quieres salir al vestíbulo, por favor?* Pag. 41. La frase: “He kept driving” Pag. 227 se traduce como: *Dejó de conducir.* Pag. 68, lo cual no tiene mucho sentido cuando la siguiente oración afirma que: *Apretaba tanto el volante, que los nudillos se le pusieron blancos.* Otro ejemplo es traducir: “I can hear ya, I can hear ya”. Pag. 237 como: *-No puedo oírte, no puedo oírte.* Pag. 81 o “I can guess” Pag. 241 como *-No puedo adivinarlo.* Pag. 86. *Benny*, embargado por sus sentimientos, afirma: "If only it hadn't been Pat. If only it wouldn't be Pat, the hub of his plans, both plans, the clean and the rotten."

Pag. 298, lo cual se traduce por: *Si no se hubiese tratado más que de Pat. Si tan sólo hubiera sido Pat el objeto de sus planes, de ambos, del bueno y del corrompido.* Pag. 155. Se traduce la frase: "Al, you can't do it" Pag. 310 como: *-Al, puedes hacerla.* Pag. 168.

Por otra parte, una traducción inexacta puede cambiar el carácter del personaje, lo cual no es buena idea, dada la importancia del perfil psicológico de los personajes de Rabe. Sucede con prácticamente todos los personajes en algún momento de la trama, con *Benny*, con *Pendleton* con *Alverato* e incluso con *Driscoll* y con *Patricia*.

A *Benny* no le da miedo *Pendleton* ni perder su vida, lo que le mina es perder una buena oportunidad, equivalente a la muerte. Así lo expresa Rabe en el original: "Again Benny wasn't afraid of Pendleton, afraid for his life, scared of the crazy vengeance that Pendleton might take, but he could see another chance run out. And that, to Benny, was like death." Pag. 204. En la traducción: *Una vez más, Benny no temía a Pendleton, pero presentía que iba a tomar una venganza terrible, aunque todavía le quedaba la oportunidad de escapar. Pero esto, acaso significara su muerte.* En la página 240 del original, cuando *Benny* reflexiona sobre su pasado, se cambia la traducción de una frase que refleja su ambición: "The easiest thing had been to run with the gang, the petty, raucous hoodlums whose mean little lives had only one solution, to be big now and to let everyone know it", traducida como: *Lo más fácil había sido juntarse con las pandillas de pequeños bribones, cuya vida sólo tenía un fin, crecer, desarrollarse, y convertirse en gangsters verdaderos.* Pag. 85. Parece extraño que *Benny* en ningún momento dirija a nadie, y menos a una telefonista, una mirada inocente, de hecho: *Benny wiped his face. "Jesis in heaven,"*

he said, and looked up at the ceiling” Pag. 268 se traduce como: *-¡Dios de los cielos! – Exclamó Benny enjugándose el sudor de la cara, y dirigiendo a la telefonista una mirada inocente.* Pag. 118. Se comprende la inexactitud al percibir que en la misma página, la siguiente frase del original no está traducida: “Do you think it was for you?” She gave him an innocent look”. No se traduce la oración cuando *Alverato* se lleva a *Pat* y *Benny* empieza a reconocer que está enamorado de ella, se siente mal al haberla tratado como un objeto, un fin: “She'd served her purpose, or almost, now, and it wouldn't be long before she'd be out of the picture”. Pags. 287 y 288. Tampoco se traduce en la 288 la idea que duele a *Benny* al ver que ella se aleja, animada (drogada) sin echarle a él en falta: “She was hopped up again and didn't even miss him”. Rabe explica de forma explícita que *Benny* está enamorado a través de la oración: "He had never felt quite so deeply before, so when she leaned forward and grinned, it hit hard. Pag. 314, lo cual no se traduce.

*Pendleton* es especialmente tierno con su hija en la versión al castellano, cuando le explica dónde murió su madre, en el original: “In a sanatorium, Patricia”. Pag. 196, en la traducción: *Pues en un sanatorio, Patricia, hija mía* Pag. 32. En las mismas páginas vemos otro contraste interesante, en el original *Pendleton* no quiere asustar a su hija: “I'm sorry to frighten you.”, pero en la traducción *Pendleton* no quiere apenarla: *Lamento haberte causado esa pena.* Del mismo modo, no es cierto que [...] *grandes sombras cruzaban su rostro* Pag. 143 cuando *Pendleton* se dirigía a una de las varias reuniones con *Alverato*, sabiendo que su hija estaba secuestrada en manos de éste último. El original dice que iba en la parte trasera de su coche con las cortinas echadas: “shades drawn” Pag. 289. La misma confusión, aunque esta vez sin tanta importancia, hace que el original: “When *Pendleton*

snapped the shades of his windows up, [...]” Pag. 289, se traduzca como: *Cuando Pendleton bajó la ventanilla [...] Pag. 144.*

*Alverato* es todavía más maleducado en la traducción al poner en su boca el insulto *imbécil* que no dice en el original: “Look, I saw you the first time when you and that bookkeeping bastard was at my house”. Pag. 199, traducido como: *-Mira, te vi por primera vez cuando tú y ese jefe de contabilidad bastardo e imbécil estuvisteis en mi casa.* Pag. 35. Lo curioso es que, y quizá esto debería de comentarse en el apartado de autocensura, no aparece en la traducción la palabra “queer” (“marica”), pronunciada por el mismo personaje, *Alverato*, en la página anterior 198: “You been pretty thick with that queer, right?” traducido como: *-¿Estabas metido muy a fondo con él, verdad?* Pag. 35. Se dejan de lado sus sentimientos y su relación con *Driscoll* al no traducir las oraciones: “Big fat Alverato getting soft in the head over a spinster with a home permanent. The dumb bastard was losing his grip”. Pag. 238. Este personaje no es tan cruel como parece en la traducción en la página 151 cuando afirma: *-¿Y qué? Ahora vuelvo a tener aquí a su hija, no hay nada que me impida retorcerle el pescuezo, ¿no es así?*. En el original se refiere a apretarle las tuercas a *Pendleton*: “So? Now I got his daughter, there's nothing to keep me from giving him the squeeze, is there?” Pag. 296.

En el capítulo en que *Driscoll* se queda sola en el camarote del barco con *Alverato*, tras el miedo inicial es ella la que inicia un acercamiento hacia él, y no al contrario. En el original se lee: “She leaned against him [...]” Pag. 225, lo cual se traduce como: *Se juntó más a ella [...] Pag. 66.*

En un momento dado *Pat* reconoce que el consumo de drogas le hace sentir podrida:

“Benny, I don’t-I feel rotten, Benny, rotten.” Pag. 256. La traducción es totalmente opuesta: *-Benny, no me... yo no me siento corrompida, Benny, corrompida.* Pag. 104. La reacción de *Patty* es opuesta si consideramos el original: "He put his arm over her shoulder, pressing her close, and she let him." Pag. 317 con la traducción: *-Le echó un brazo por el hombro, atrayéndola hacia sí, pero ella le rechazó violenta.* Pag. 178.

Siguiendo con la confusión pero con un nivel menor de importancia, se dan casos en que interpreta a su modo ciertas ideas, o realiza curiosas traducciones, En un primer momento elude la traducción del nombre de “Fingers” en varias ocasiones en la página 28 y de repente encontramos que dicho personaje pasa a llamarse *Dedos* en la página siguiente. Como casos curiosos de palabras sueltas: “buster” (que podría traducirse como “macho, tío”) Pag. 183 es *avutarda* Pag. 14: “Look, buster. Mr. Pendleton-“ *-Oye, avutarda. El señor Pendleton...* Del mismo modo con la referencia a los pájaros: “crook” Pag. 234 (“ladrón, delincuente”) se traduce como *cuervo* en la página 77: “Tober, you old crook, it’s good to see you!” *-¡Tober, viejo cuervo, qué alegría volver a verte!* O “dame” Pags. 230, 242, traducido en varias ocasiones como *fulana*, Pag. 72, 88, misma palabra que gusta de utilizar por ejemplo en: “The lady friend is on her way”. Pag. 275 (*-Tu fulana va en camino.*) Pag. 126. El verbo "grin" tiene una traducción curiosa en: "She grinned" o "Stop grinning!" Pags. 298 y 299 como: *Hizo un guiño y -¡Deja de hacer guiños... [...]* Pag. 155. “Prank” (“broma”) pasa a ser *robacoches* en las páginas 226 del original y 66 de la traducción: “They don’t think it was anything criminal. Perhaps a prank.” *- No creen que fuese ningún criminal, sino solamente algún robacoches.*

“Sitting on your wrinkled ass” (que podría traducirse como “sentado sobre su culo arrugado”), Pag. 184, como *sentado en su burro*, Pag. 16. *Patricia* dice a su padre que el hecho de haber nacido en una familia de gánsters le hace sentir: “The freeze!” Pag. 188, lo cual es traducido como *¡El vacío!* Pag. 22. *Benny* agarra a *Pat* por la cintura “to steady himself” Pag. 189 (“para recuperar el equilibrio, estabilizarse”) lo cual se traduce como *para escudarse con ella* Pag. 23. Cuando Peter Rabe afirma que los el motor de los coches viejos no funciona con suavidad, estableciendo una comparación con el suave sonido del ronroneo de un gato: “Beat-up old stock cars don’t shoot off on the pickup and their motors don’t purr like cats” Pag. 197 el traductor introduce una comparación curiosa: *Cierta clase de vehículos no maúllan cual si fuesen gatos asustados*. Pag. 34. En la página 209 del original se lee: “Alverato and the girl got in first [...]”, dicha “chica” se convierte en la amante de *Alverato* en la traducción: *Alverato y su amante se adelantaron los primeros [...]* Pag. 48. El razonamiento de *Benny* hacia *Pat*: “Then you did shut up and that was that” Pag. 228 pasa a ser en castellano *Tú gritaste y entonces tuve que zarrandarte*. Pag. 69. Poco después, cuando las cosas se calman y *Benny* muestra sus sentimientos, *Pat* le dice: “Aren't you sweet. So you are taking note” Pag. 229, lo cual cambia en la traducción a: *-No eres muy dulce. De todos modos, toma nota de eso*. Pag. 70. De: “Benny gave no warning” Pag. 243 se traduce: *Benny no supo qué hacer*. Pag. 89. Cuando *Patricia* acude a la casa en la que se consumen drogas y pregunta a su amigo, *Red*, por un grupo de personas, es cuando menos extraña la traducción de la respuesta de *Red*: “Uptown trade” Pag. 192 como *-Gente de abajo*. Pag. 27. En la página 199 del original aparecen las frases: “Who was old Ager’s man in Frisco?” y “How did Ager get his junk into the country?” que se traducen

como: *¿Quién era el Viejo Ager en San Francisco?* y *-¿Qué es lo que el Viejo Ager entraba de contrabando al país?* respectivamente en la página 36 de la traducción, o en la página siguiente, 200, aparece la expresión “once-in-a-million chance” traducida en la 37 como *la oportunidad del millón de dólares*. No parece que tenga mucho sentido traducir “what was she up to?” Pag. 215 como: [...] *era capaz de hablar demasiado*. Pag. 55. Lo mismo sucede con una orden que se traduce como una oración afirmativa: “Drive like hell, Tapkow.” Pag. 216 pasa a ser: *-Conduces como un demonio, Tapkow*. Pag. 56. En la misma línea, el original: “He claims he never was a gangster himself, but he chauffeured for one.” Pag. 215 se traduce como: *-Asegura que nunca ha conocido un gángster en persona, y lleva uno de chófer*. Pag. 55. *Benny* necesita hacer tiempo antes de llegar al punto de encuentro y entregar a la rehén. *Pat* se da cuenta y afirma: “You are dawdling, Tapkow.” Pag. 218, lo cual se traduce como un extraño: *-Estás tonteando, Tapkow*. Pag. 58. Aún siendo diferente “sentirse” de “parecer”, es curioso y raro que la oración: “I bet you feel like cast iron” Pag. 231 se traduzca como: *-Apostaría algo a que pareces de hierro*. Pag. 73. Un error de traducción se produce en en caso de la oración de la página 272 del original: “And now, friend, I know what you're going to say. You're going to say. “Fellers, you got the wrong guy,' aren't you, Tapkow?” traducida por: *-Y ahora, amigo, ya sé lo que nos vas a decir. Te dispones a decirnos, “Amiguitos, estáis equivocados, pero...” ¿Tú no eres Tapkow?* Pag. 123; o en: “For a moment Benny thought he was going to throw up.” Pag. 273, traducida como: *Hubo un momento en que pensó que iba a golpearle otra vez*. Pag. 124. Se produce otro error con el verbo “ser/estar”, cuando *Smith* le pregunta a *Benny* por *Pat* en la página 274: “Is she good?”, refiriéndose a si es buena amante (previamente *Tapkow* había pensado:

“They thought he was having an affair, plain and simple” (*Suponían que se trataba pura y simplemente de un caso de enamoramiento.*) Pag. 125). Dicha frase se traduce en la misma página 125 como: *¿Está buena....?*. Aparece curiosamente la misma traducción: *La joven había perdido mucho peso, no estaba buena.* Pag. 142 para la frase: “She'd lost too much weight, she wasn't well”. Pag. 287. El original evita posibles ambigüedades con los artículos en la segunda oración de: “Smith had stepped clear of the bed and his gun was pointing at Benny's middle. It jammed him in the belly when his hands clawed around Smith's throat” Pag. 274. No sucede lo mismo con la traducción: *Smith habíase apartado de la cama y su pistola apuntaba al vientre de Benny. Ahí se le clavó cuando sus manos se aferraron a la garganta del otro.* Pag. 125. No es lo mismo que el vehículo de *Pendleton* se detenga *en seco con un gran chirrido de las ruedas delanteras* Pag. 144 que con una rueda destrozada, se deduce que por un disparo previo: “[...] came to a bumpy stop with one front wheel ripped into shreds” Pag. 290. Dicho cambio en la traducción conlleva que no se traduzca una frase de *Alverato* cuando se burla de *Pendleton* respecto al incidente de dicha rueda: “It kinda shook you up and brought you in line, didn't it?” Pag. 290. *Driscoll* es consciente de la hora y de lo espaciados que están los posibles trenes a coger en el tiempo cuando dice: “I really hadn't noticed the time. And the train schedules, so long between-” Pag. 307, lo cual se traduce como: *No me había dado cuenta de la hora. Y los horarios del tren, tan lejos que he de ir todavía.* Pag. 166. *Alverato* está viendo un combate de boxeo cuando *Benny* irrumpe en la estancia. Grita al boxeador de la tele: “Cover up, ya bum!” Pag. 309, mientras que en la traducción le grita a *Benny*: *-¡Calla, ya hablaremos más tarde!* Pag. 167. Por razones desconocidas no se traduce la frase: “She was sitting still and even

the grin was there yet." Pag. 315. Curiosa también es la traducción de: "Of course I'm running out of money" Pag. 266 como: Claro que voy corriendo detrás del dinero. Pag. 266. Cuando el doctor *Welch* afirma a *Benny* que puede ayudarle con la adicción de *Patty*, dice: "Sure, Benny. The fee's the same". Pag. 319, lo cual se traduce como: *-Claro, Benny. La tarifa es... ¡la misma dosis!* Pag. 181. Finalizando la novela y discrepando sobre el liderazgo de *Benny* en la organización se afirma: "Perhaps out West they figure how come there's suddenly a Benny Tapkow here and just a minute ago there was a big hole?" Pag. 328, lo cual se traduce como: *Acaso allá en el Oeste estén pensando en la razón que exista para que Benny Tapkow haya surgido aquí hace un minuto y enseguida se convierta en un "mandamás"*. Pag. 192. La simple "She looked calm [...]" de la página 332 pasa a ser *Le miró con calma [...]* en la página 197.

6 - Por último, se establece una clasificación separada para otros casos, como los insultos y expresiones soeces, y algunas referencias a la drogadicción, con ejemplos interesantes que pueden llevar a pensar en autocensura, no traduce la palabra "damn" en: "You're damn right I'm going to count the cash" o "You're damn right I can" Pag. 177, traduciendo ambas frases como: *-Pues claro que lo voy a contar. y -Tú lo has dicho, porque puedo lo hago.* Pags. 6 y 7. Se traduce "sonofabitch" con el uso de puntos suspensivos como *hijo de la gran p...erra* en: "Escapes you, you sonofabitch?" Pag. 184 como: *¿No lo entiendes, hijo de la gran p...erra!* Pag. 17, o "Stop this car, you insolent sonofabitch" Pag. 227 como: *-Para este auto, tú, hijo de la gran p...erra!* Pag. 68 y en: "Can it, can it, you sonofabitch!" Pag. 316 como: *-¡Puedes, puedes, hijo de la gran p...erra!* Pag. 177. En: "Tapkow, you sonofabitch, you goofed!" Pag. 208 traducido como: -

*¡Tapkow, hijo de p...erra, me tomaste el pelo!* Pag. 47 y en “You crazy sonofabitch-“ Pag. 239 como: *-¡Hijo de p...erra, loco...!* Pag. 83. No se trata de una regla fija, pues el mismo insulto en la página 192 del original se traduce como *hijo de perra*, sin puntos suspensivos, en la página 28 de la traducción. Desde el punto de vista de la mencionada autocensura, es interesante que la oración: “He'd get her back on the old tack, the mean bitch who was so cold it would probably need a blast furnace of excitement to make an impression on her” Pag. 233 se traduzca como: *Tendría que apelar a procedimientos fuertes para causar impresión en ella.* Pag. 76.

Con el tema de las drogas también parece suavizarse la traducción, así, cuando *Benny* pregunta a *Tober*: “You high, Tober?” Pag. 234 la traducción refleja un: *-¿Te sientes bien, Tober?* Pag. 77. En la misma página *Tober* reconoce estar drogado como un cohete pero le ofrece a *Benny* algo más suave, a través de una oración que no llega a traducirse: “But for you slow-witted squares I got tamer stuff”. Siguiendo en la misma línea, “hophead” (“drogadicto/a”) Pags. 236 y 245 se traduce como *tonto*, en la página 79 o como *loca* en la página 91; o “junky” Pag. 249 traducida como *chiflado*, Pag. 97. La excepción a la regla se encuentra en la página 251, en la oración: “Not with a hophead, you don't” traducida como: *-No conoces bien a los adictos a las drogas, no, no...* Pag. 99. Otro ejemplo está en la página 236 del original, cuando se compara diferentes bebidas, en concreto el “heistball”, que contiene heroína, con el “highball”, combinado de whisky, y *Tober* afirma en un juego de palabras que: “Heist balls, baby. It's higher than high ball”. En la traducción se deja de lado la connotación vista para “high” y se opta por: *-Los heistballs,*

*nenita. Son mejores que los highballs.* Pag. 80. Cuando *Benny* insulta a *Tober* con un “lousy junkhead”, Pag. 238 (“yonqui asqueroso”) la traducción refleja un “chiflado piojoso” Pag. 83 que elude cualquier referencia a las drogas de nuevo. En la página 238 del original hay una oración que no se traduce: “It was that time of day and Tober was running down”, lo mismo sucede cuando *Pat* está drogada e inconsciente y *Benny* pide a *Tober* que la reanime, a través de la siguiente oración sin traducir en dos ocasiones y en la misma página del original: “Bring her around, you bastard” y “Bring her around”. Pag. 239. Siguiendo con los claros ejemplos sobre la droga, se traduce: “But how was I to know how Little it was cut” Pag. 241 como: *Pero ¿cómo iba a fijarme en una cosa tan pequeña?* Pag. 87. *Benny* hacer ver a *Pat* que tomar drogas es malo, que debería de fijarse en *Tober*, y *Pat* le contesta de la siguiente manera: “You ugly runt, you can stand there in the daylight, talking like a judge, talking like a holy saint who’s shocked when somebody goes to pieces, breaks, goes under!” Pag. 242, en la traducción se cambian las últimas palabras sobre el hecho de que la droga te destroza, y se opta por: *¡Tú, comadreja espantosa, te sientes capaz de salir a la luz del día, hablando como si fueras un juez, hablando como un santo bendito, a quien le ofender ver que el prójimo es malo!* Pag. 87. El propio *Tober* reconoce no conducir cuando está drogado: “I never drive when I’m high” Pag. 243, lo cual se suaviza con la traducción: *-Yo nunca conduzco cuando estoy en ese estado,* Pag. 89. Caso parecido es el de la frase: “He figured she was higher than he'd had ever seen her before.” Pag. 331, traducido como: *La vio mucho más alta que nunca, [...]* Pag. 195.

Por otra parte es sospechosa la traducción totalmente inexacta e incompleta, que

camufla totalmente la comisión de un delito de cohecho activo por parte de *Benny* y pasivo por parte del policía que recibe el soborno: “Benny started to pull some bills out of his pocket. [...] Benny pushed a folded wad into the man’s pants pocket”. Pag. 264, traducido así: -*Y Benny se puso a sacar algunos billetes del bolsillo y a contarlos. Enseguida, volvió a guardárselos.* Pag. 112. El original añade: “The cop had been looking the other way, but now he took the bills out of his pocket and counted them. Then he put them back.”.

Por el contrario, se lleva a cabo una traducción bastante fiel al original para “high-assed little bitch” Pag. 213 como *estúpida zorrита* Pag. 52. Sigue utilizando dicho epíteto para “smug bitch who thought she was society” Pag. 214 (*zorrита afectada que se creía muy aristocrática*) Pag. 54 para cambiar a *zorra alocada* para “crazy bitch” en la página siguiente, (*zorra loca* para la misma expresión en la página 330 del original y 194 de la traducción). Eso sí, tira de imaginación para traducir el calificativo a Driscoll: “dumb spinster” como *cursi bobalicona* en el mismo párrafo.

### **Expediente de censura:**

La solicitud de autorización de la obra, cuya controvertida portada se expone más arriba, va dirigida al Ilustrísimo Señor Director General de Información y es exigida por las disposiciones vigentes para la circulación, distribución y venta del libro. Dicha solicitud la presenta, el 10 de junio de 1959, D. Ventura Márquez Sicilia, con domicilio en calle Castilla, 43, Sevilla. Las características de la novela se exponen en el mismo documento

timbrado. Editada por Latino Americana, S.A. Guatemala, 10-220 Méjico, e importada por Distribuidora General de Libros y Revistas D.I.G.E. sita en Ximénez de Enciso, 33, Sevilla, con un volumen de 198 páginas, un formato de 170 x 110 mm. y una tirada de 88 ejemplares. El precio de venta en caso de ser autorizada sería de 12 pesetas, y formaría parte de la colección *Crimen*. Recibe el número de expediente 2825-59 en la Sección de Inspección de Libros del Ministerio de Información y Turismo, presentada con fecha 19-VI-1959 para solicitar su autorización para imprimirla. Pasa a manos del lector Don “*F (Melendo)*” tres días más tarde para obtener un veredicto por parte de la censura.

El informe completo comienza con las seis siguientes preguntas, exigiendo, para las cinco primeras, marcar las páginas concretas en caso de resultado positivo. Todas están en blanco:

*¿Ataca al Dogma?*

*¿A la moral?*

*¿A la Iglesia o a sus Ministros?*

*¿Al Régimen y sus instituciones?*

*¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?*

*Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?*

Esta parte del informe está en blanco. El censor sólo rellenará la parte *de Informe y otras observaciones* a máquina tres días después de recibido el libro, y con el siguiente

texto, en el que, a diferencia de la siguiente novela analizada, no se aportan páginas censuradas en particular pero sí ideas y marcos extraídos de la novela por los que debe ser censurada, añadiendo, como ya se ha expuesto, la portada:

*Por el ambiente en que la acción se desarrolla (lucha en bajos fondos de gangsters rivales), por las descripciones que se hacen de los efectos de la heroína, y sobre todo por las escenas de intimidación entre la hija del jefe de la banda y el que pretende escalar este puesto, amén de la portada. NO DEBE AUTORIZARSE LA IMPORTACIÓN.*

El resultado del Jefe de Lectorado con fecha 27 de junio de 1959 es que se propone la *NO PROCEDE SU IMPORTACIÓN*. La resolución firmada el mismo día por el Jefe de la Sección decreta que *VISTOS el informe del Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, esta Sección estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser denegada*. La conformidad con la Sección es firmada más abajo por el Director General.

**b) La versión traducida de *The Out is Death* (1957): *Al salir está la muerte* (1957).**

**Expediente de censura.**



**Rasgos generales:**

Es éste el título de la traducción al castellano de la novela *The Out is Death* escrita por Peter Rabe. Tanto el ejemplar traducido como el expediente completo de censura se encuentran en las instalaciones del Archivo General de la Administración, situado en el Paseo de Aguadores de la localidad madrileña de Alcalá de Henares. Dentro del grupo de fondos “Cultura”, en el fondo 50 y en la caja número 21/12442. La traducción de esta obra tiene lugar en México, finalizada la impresión de una edición de 2.000 ejemplares el día 3 de octubre de 1957 en los talleres linotipográficos de la editorial Jakez de la calle González Bocanegra, número 80 de México D. F. El traductor es José Villalba Pinyana, abogado español que habla cuatro idiomas, nacido en 1904 en Tortosa, Tarragona y exiliado del régimen franquista. Según los datos obrantes en la ficha del Servicio de Migración número 153860, entra en México como turista el 22 de marzo de 1941 por Ciudad Juárez, Chihuahua, a la edad de 37 años, y fija su residencia en la capital de dicho país. Concedido

el asilo político, se le permite dedicarse a actividades remuneradas o lucrativas.

Lo que primero llama la atención de la novela traducida es la portada, arriba expuesta, y que se constituirá en una razón más para que la importación del libro sea denegada, como veremos más adelante. Muestra la imagen de una mujer semidesnuda y presumiblemente maltratada a juzgar por la expresión de su rostro, y que podríamos asociar con *Letty*. A su derecha aparecen las piernas de un hombre tirado en el suelo, en posición decúbito prono, y un gángster con sombrero y gabardina que dispara una pistola, y que bien podría tratarse de *Dicky*. Sorprende también encontrar en la contraportada, antes del resumen de la obra, una cita literal de la página 72, del momento en que *Dicky* intenta utilizar a *Letty* como moneda de cambio regalándola a *Port*, refiriéndose a ella como una *imbécil* y utilizando así como gancho uno de los pocos momentos violentos de la trama, protagonizado, como no podría ser de otra manera, por *Corday* y su desprecio hacia *Letty*: - *Ayúdame en esto, Port, y te daré algo grande. ¡Ahí la tienes, llévatela! ¿Te gusta? ¡Es una imbécil, pero qué diablos! Fíjate bien en lo que te ofrezco... Es una...* Pag. 72, traducido del original: "You save me this setup, Port, and I'll trade you big. Here, take her! You want her? She's a lamebrain, but what the hell. Look what I'm trading you! She's..." Pag. 51

Tras el escueto resumen, copiado por el censor para elaborar su informe, aparece una no menos sorprendente interpretación de la obra: *En pocas palabras, este otro libro de Peter Rabe viene a poner de relieve una vez más, toda la podredumbre del hampa americana.* Si lo comparamos con la contraportada de la novela original, vemos la diferencia en un resumen con pinceladas sobre el carácter de los personajes que, unido al

título, anticipa el final del personaje Dalton:

Dalton is a sick, aging, brilliant safecracker blackmailed into doing one more job by Corday, a sadistic Young punk. Dalton needs to get out from under Corday's thumb, so he turns to Daniel Port, his old pal who opted out of the rackets. Port would help him, wouldn't he? If he didn't, there was only one way out for Dalton – death.

### **Análisis de la traducción:**

Respecto al análisis de la traducción se echa mano de nuevo de las pautas utilizadas para *Traficantes en drogas*: 1- aspecto estilístico con el uso de comillas y cursiva. Respecto al contenido, 2- simplificación de frases hechas, juegos de palabras y referencias culturales; 3- contenidos que no se traducen; 4- el traductor enriquece con su trabajo al texto original; 5- traducciones confusas respecto a las ideas del texto original. Por último, el sexto apartado se centra para esta novela en lo tachado por la censura franquista y en casos de traducción guiada por la autocensura.

1 - Destaca el empleo en general de letra cursiva para los nombres de los locales si los traduce al castellano: *Salón Sport* Pag. 5 del original "Sport Parlor" Pag. 5, o: *Herramientas Newton y Fundidora de Troqueles*. Pag. 132 del original "Newton Tool and Die Works". Pag. 91, aunque se encuentra la excepción en "South Side Machine Co.", en cursiva en la página 58 del original y 85 de la traducción pero sin traducir. En general la cursiva es propia de original y traducción en carteles: "Enter" (*Entrada*) Pags. 91 y 133 respectivamente; "Day, Week, or Month. No Pets or Children." (*Días, Semanas, o Meses*.

*No se admiten Animales ni Niños*) Pags. 93 y 135 respectivamente o “Private” (*Privado*) Pags. 122 y 180 respectivamente; también en anotaciones, como cuando *Eve* escribe su nombre: “Mrs. Jay Simmon” – *Señora Jay Simmon*, Pags. 78 y 114 respectivamente. También usa cursiva para palabras no traducidas, bien sea de otros idiomas, francés en este caso, y que aparecen en el original sin ninguna marca distintiva: *foyer, maître d’hotel* Pag. 9 del original y 8 y 9 de la traducción o, del inglés, como el baile estadounidense “jitterbug” Pag. 28, traducido con error ortográfico incluido como *jitterburg* Pag. 37. Rara vez usa la cursiva para palabras traducidas como “rancher” Pag. 65 (*ranchero*) Pag. 96. El uso de la cursiva lo extiende, al igual que Rabe, para enfatizar ciertas palabras que pueden no estarlo en la obra original: “His job” Pag. 16 *Su trabajo* Pag. 20; “What deal?” Pag. 18 -¿*Qué es esto?* Pag. 22; “You!” Pag. 24. - ¡*Tú!* Pag. 31 y lo mismo en “You know him,” Pag. 72 traducido como: *Usted le conoce también.* Pag. 106. Por último, la traducción utiliza la cursiva para la transcripción de un potencial mensaje que también en el original aparece en cursiva: “All set. Get well. Dan.” Pag. 69 y traducido como: *Todo arreglado. Tranquilízate. Dan.* Pag. 101 la noticia del periódico, mientras que en el original, como ya se ha visto, se reduce el tamaño de la letra.

Our police, like any large institutional body, need the occasional bite of public criticism. This column is meant to furnish that bite.

Maybe it’s routine for a thief to make a living off the efforts of others-that’s his crime. Does that justify the crime of routine on the part of a lethargic police force which contents itself with filing a complaint, stacking it away by hour and alphabet, and then-if the man can be spared-sending out a

disinterested employee to see if the crime really occurred?

Schneider's Pawnshop was robbed of five thousand dollars in cash and twenty-five thousand dollars in jewelry. Of course, it wasn't jewelry stolen from the home of a leading citizen—just from Schneider's pawnshop. Maybe that isn't enough of an incentive for the police to... Pags. 95-96.

*Nuestra policía, como cualquier otro cuerpo institucional, necesita, de vez en cuando, el latigazo de la crítica pública.*

*Tal vez constituya una rutina para el ladrón hacerse un modo de vivir a costa del esfuerzo ajeno... ese es su gran delito. ¿Justifica ello el delito de la rutina en que incurre una fuerza policíaca aletargada, cuya actuación se reduce a recibir la denuncia, anotarla por hora y orden alfabético, y luego — si es que se dispone de un hombre— enviar a un despreocupado empleado para que averigüe si el delito se cometió realmente?*

*En la Casa de Préstamos de Schneider fueron robados cinco mil dólares en efectivo y otros veinticinco mil en joyas. Claro está, no fueron joyas robadas en el hogar de un ciudadano prominente... ¡sino en la Casa de Préstamos de Schneider! Acaso esto no sea incentivo suficiente para que la policía se decida a... Pags. 138-139.*

Respecto a las comillas, las usa en caso de dejar nombres en inglés, bien sea de establecimientos "Nick's Palace", "Off Time" Pag. 20 del original y 26 de la traducción; cajas fuertes "Milton & Dun" Pag. 40 del original y 58 de la traducción; ferrocarril,

“Southern Pacific” Pag. 42 del original y 60 de la traducción; o el periódico “Courier” Pag. 115 del original y 167 de la traducción. La excepción está en la bebida "Coke" Pag. 53, traducida como una *Coca* en la página 77 o el nombre de otro negocio, "Simmon Hardware", Pag. 68, traducido y entrecomillado como *Ferretería Simmon*. Pag. 99. Lo mismo sucede con la traducción de "line" Pag. 83 entrecomillada en *cola*, Pag. 121. Es interesante ver que no se remarca nada en la expresión original "you left clean" Pag. 11, pero sí en el paso al castellano *saliste "limpio"* Pag. 14. En la traducción aparece entrecomillada la palabra *alguien* en la frase: *Me dijo que tú habías sido alguien* Pag. 39 lo cual no sucede en la frase original: "He told me you used to be somebody." Pag. 29. Rabe utiliza las comillas para los diálogos. El traductor utiliza un guión largo al principio de cada línea pronunciada por un personaje.

2 - Se traduce simplificando frases hechas o juegos de palabras: "Come on, man, you look like hell out here in the rain" Pag. 10 *Vamos, hombre, estarte aquí con la lluvia...* Pag. 12. No será la última vez que el traductor busca una alternativa a *hell*, como en *hell, no – ¡un diantre!*. Otros casos son: "Don't get the shakes, Abe" Pag. 19 traducido como: – *No temas, Abe*. Pag. 25; Se califica en el original el dolor de estómago de *Dalton* como "big and blue" Pag. 42, lo cual se traduce como *insoportable* Pag. 61; o la expresión: "you got me over a barrel" de la página 43 traducida como: *no me queda otra solución* en la página 61; La expresión: “playing cops and robbers” directamente no se traduce en la oración: The cop was leaning in at the window and unwrapping some more gum listening to the radio and playing cops and robbers”. Pag. 115 que se traduce por: *El policía seguía recostado en la ventanilla y empezaba a quitar el papel a un chicle nuevo mientras escuchaba con gran*

*interés*. Pag. 168. En algún ejemplo se pierde un interesante tinte con la simplificación. En: "He wasn't going to sing the old man back into prison" Pag. 29 traducido como: *No haría volver al viejo a la cárcel*. Pag. 39, con lo que se pierde el detalle de *delatar* asociado al verbo "sing". En algún caso, la traducción hace confusa la idea expresada por el texto original o no matiza con exactitud lo que quiere expresar el autor o incluso se traduce algo totalmente diferente. Al preguntar *Port* a la mujer de la limpieza si ha oído las noticias por la radio, ella responde: "Couldn't help it. They even cut in on my program" Pag. 113, lo que se traduce como: *-No puedo servirle de nada, porque me interrumpieron cuando estaba oyendo el programa*. Pag. 165. Cuando *Dalton* decide ayudar a *Dicky* porque le dio su palabra, añade: "I haven't much else" Pag. 121, traducido por *Aún tengo mucho que hacer*. Pag. 179. Otros casos curiosos son "roadblock techniques" – *bloqueos técnicos*; o "cross-country highway" – *cruce de caminos*, Pags. 116 del original y 169 de la traducción. En otro orden de cosas, se traduce casi literalmente "I see red" Pag. 38 como *lo vi todo rojo* Pag. 55; o se buscan otros recursos estilísticos como en "Cut him down to size" Pag. 38 traducido como *Bajarle los humos* Pag. 55; En la página 96 del original se lee: "The cops are getting the needle" traducido como: *los polizontes están enhebrando la aguja*. Pag. 139. Se traduce: "Mac's face hurt worse than ever now, and sounds set his teeth on edge." Pag. 104 como: *La cara le dolía ahora a Mac mucho más que antes, y le costaba trabajo cerrar la boca*. Pag. 152.

3 - El traductor a veces deja en el tintero elementos importantes. No aparece en la versión en español que *Port* ha estado detenido porque no se refleja que acaba de salir del

"cooler" Pag. 45 ("trena", "chirona"). Se deja de lado el mayor miedo de *Dalton*, que no es morir en prisión, sino: "If I go back it'll be like living forever-and now that's the worst" Pag. 45. Se elude la traducción de la cortante expresión de *Corday*: "I happened to Port" Pag. 38. Lo mismo sucede con el importante momento en el que *Port* intenta convencer a *Eve* para ayudar a *Dalton*, aludiendo a la redención de ambos personajes con frases como: "I'm glad you made it. And no one will take it away from you; You made it, Mrs. Simmon. Dalton didn't; Do you remember him well enough to know that he wouldn't take anything from you?" Pag. 77 o la perseverancia de *Eve* en no alterar su felicidad presente, en caso de que *Port* la forzara a ayudar a *Dalton* y eso amenazara su bienestar: "And I would try to fight back" Pag. 78. Se oculta a la versión en español una importante intuición de *Port*. Una vez que *Letty* ha llamado a la policía en contra de las instrucciones de *Port*, se refugia asustada en casa de una amiga prostituta suya, la cual al hablar con *Port*: *She was grinning at him when she said it, but she was not especially friendly... or helpful, thought Port*. Con *Eve* aparecen varios cortes, para el original: "'Did you play it that way on the phone?' I don't intend having you mess up anything for me. Or for my husband.' She held the door, waiting for Port to come in. She held it without welcome." Pag. 75 aparece la traducción: *Y le franqueó la entrada sin dedicarle ningún saludo*. Pag. 110. Cuando *Port* busca a *Letty* a través de la prostituta que la protege, hay dos reflexiones de *Port* que quedan sin traducir: "She was grinning at him when she said it, but she was not especially friendly-or helpful, thought Port" y "It was too much talk with no results. Port moved in his seat and coughed. When he looked up at the woman he sounded different". Pag. 108. Otra reflexión que no se traduce es: "It was hard to tell what the intonation in the voice meant. It was not relief and

it was not a question” en la página 120 del original. Otro ejemplo de cómo dejar de lado una buena explicación a través de la traducción es: “Port felt like screaming. The more he listened the more he knew, and the more they could tell him, the more *they* knew!” Pags. 115 y 116 *Port estaba nerviosísimo. Cuanto más escuchaba, menos lo entendía...* Pag. 168.

4 - En otros casos se opta por enriquecer el original al variar con otros sustantivos el uso continuado del nombre propio *Dalton*. Así, se habla de *el interrogado*, *el viejo*, Pags. 36 y 37 del original y 52 de la traducción. Es curioso también el uso del verbo *redargüir*, que si bien la RAE describe como *convertir el argumento contra quien lo hace*, en uno de los casos se utiliza como sinónimo de simplemente "preguntar" o incluso "cambiar de tema": *-Letty no importa. Oye, ¿no crees que la chica está muy bien? -¿Dónde está Dan Port? -redarguyó Dalton.* Pag. 52, como traducción de: "Letty's all right," said Dicky. "Don't you think Letty's all right?" Dalton said, "Where's Dan Port?" Pag. 36. Parece más acertado su empleo en: *Quédese ahí sentado todo el tiempo que quiera y cuando mi marido vuelva a casa... -Me iré ahora mismo si así lo desea, -redarguyó Port.* Pag. 105 de la traducción, para el original: "You sit right there all you want and when my husband comes home..." "I'll leave now, if you want me to," Port told her." Pag. 71. Para solventar la oración: "Where Loony's working. That's why he's called Loony. He works in a shop." Pag. 56 el traductor opta por: crear el apodo "el Tendero" en: *-Donde trabaja Loony. Por eso le llamamos "El Tendero".* Pag. 80. En vista de que no existe diferencia en castellano entre apellido de soltera y de casada, el caso: "Eve Tomlin was ner name. Eve Simmon now." Pag. 64 se traduce como: *Se llama Eve Tomlin, bueno así era entonces su nombre, pero su nombre actual, de casada es Eve Simmon.* Pag. 94. La contribución más larga del traductor

para dar una explicación adicional se produce en el capítulo 13, cuando *Port* trata de extraer información del camarero del restaurante y le miente, el traductor, en la página 98 escribe: *De todo este conjunto de frases sin sentido no había entendido una palabra el infeliz empleado del restaurante, pero miraba a Port con la boca abierta.* La oración: "His face was set, without movement" Pag. 121 pasa a ser: *Resultaba un efecto fantástico, acentuaba sus rasgos y producía unas sombras extrañas* en la página 177 de la traducción.

5 - A su vez, se dan casos en que interpreta a su modo ciertas ideas. Es extraño traducir que una voz sonó "almost uninterested" Pag. 94 como *chillona*, Pag. 137. En la página 46 del original: "Then he nodded again because it made him feel as if his head were clearing" se traduce como: *Y lo hizo varias veces [asintió], porque era como si no le fuese posible mantener quieta la cabeza.* Pag. 66. O pone en la mente de *Dicky* ideas asesinas relacionadas con *Letty* que no salen en el original: *de haber podido habría matado a la joven.* Pag. 69. También cambia los comportamientos: "Except for the slow, rotating motion she did not move" Pag. 75 se traduce como: *La mujer experimentó un leve estremecimiento.* Pag. 111. Cuando *Port* dice a *Letty* que lo que ha pasado no es culpa suya y se queda con ella, ella contesta que lo sabe. En el original esas palabras quieren decir más que en la traducción: "He understood that she meant something other than not having helped enough with the information she had gotten at the pool room" Pag. 87 (el lector sabe que *Letty* ha sido violada, no así *Port*); mientras que en la traducción se puede leer un simple: *Comprendió que ella lamentaba no haber conseguido más informes cuando estuvo en la sala de billares.* Pag. 127. En la traducción de la oración: "Port gave a twist to the arm

he was holding and Tim's sudden scream stopped Corday". Pag. 32 se cambia el último nombre: *Éste retorció el brazo que sujetaba y el grito de Tim obligó a Port a detenerse.*

Pag. 42. En la página 42 del original *Dick* exclama a *Dalton*: "What in hell is the difference!", lo cual se traduce como *-No me vengas con argucias gramaticales!* en la página 59 en castellano. *Port* es capaz de morderse el labio y mantener una expresión fría: "Port came closer to Dicky and Dicky saw how Port was biting his lower lip, and how still Port's face looked" Pag. 46 pero esto se traduce como: *Port se le acercó más, y Dicky vio que estaba mordiéndose el labio inferior y que en su cara volvía a surgir la ferocidad de antes.* Pag. 66. *Dicky* no quiere compartir al botín, sino al viejo: "We can share the old man!" Pag. 51, pero la traducción dice: *¡Compartiremos el botín los tres!* Pag. 72. Cuando los amigos de *Dicky* asustan a *Letty Mac* afirma que sólo estaba bromeando, a lo que *Letty* contesta en la página 55 del original: "I'm not", lo cual se traduce como *-No, no lo sabía.*

Pag. 79. La enfermera pregunta a *Port*: "You want me to call the fllow now?" Pag. 61, lo cual se traduce como: *-¿Quiere hacerme ahora el favor de telefonar al piso?* Pag. 90. La oración: "She put more coffee powder in both of the cups and then poured water over it. Port was still clinking his fingernail against the rim of his cup and as the water ran into the cup the sound changed, getting flatter and harder". Pag. 87 se traduce como: *Llenó las dos tazas y Port, que seguía entretenido con la suya, se sobresaltó cuando el líquido cayó en ella.* Pag. 126. Otro ejemplo de oración traducida al contrario y de forma bastante confusa es: "If I don't calll you back within fifteen minutes -fifteen minutes- you phone the police and tell them where they can find the loot from the Schneider robbery. Pag. 98 traducida como: *Si yo le telefono dentro de quince minutos... quince minutos... comuníquese con la*

*policía y explíquele donde puede encontrar el botín del robo en casa de Schneider.* Pag. 142. En la misma tónica, el sentido de la oración: "How else do you think the cops are going to stop looking for it?" Pag. 100, cambia sustancialmente al traducirse por: -¿*Supones que la policía me lo va a impedir?* Pag. 148.

6 - Como se ha visto, según Resina: "Sexualidad y política eran los dos tabúes fundamentales del nacionalcatolicismo" (Resina, 1997, 61) siendo la novela criminal el género idóneo para transgredir estos tabúes. En lo que respecta a la censura, las páginas 17, 18, 19 y 20 se encuentran marcadas con rotulador rojo por ambos lados y de arriba hacia abajo, además de ser mencionadas en el expediente de censura como se verá más adelante, siendo su contenido el siguiente, original y traducción:

Dicky Corday lived in a hotel on the south side of town. The plaster was peeling in great strips and the wallpaper in all the rooms had large, faded flowers. None of this bothered Corday because he wasn't going to stay there much longer. First came a small burg called Newton, then Palm Springs or Hot Springs or some place like that. He whistled at himself in the mirror and pulled up his tie so that his silk collar would drape like two leaves on each side.

'You still in that shower?' he yelled suddenly, but the girl in the shower couldn't hear him because of the water.

'Letty!'

She heard him that time. She turned off the water and in her haste got a cold spray down her back that made her gasp.

‘What now?’

‘Nothing,’ she said. ‘Nothing, Dicky.’

‘Don't gimme that nothing! I just heard you say something in there and I wanna know what it was!’

‘Dicky, please. All it was I got cold water down over my back and all I did was make a sound.’

He started cursing her for being a lamebrain and more stupid than anyone ought to be. His voice frightened her and she wrapped a towel around her and then rubbed her head so she couldn't hear what he said. But she heard him yelling again.

‘-coming outa there pretty soon?’ Pags. 13 y 14.

*Dicky Corday vivía en un hotel situado en la parte sur de la ciudad. El yeso se desprendía de la fachada y en el empapelado de los cuartos se veían grandes flores borrosas. Nada de esto molestaba al individuo porque no pensaba permanecer mucho tiempo allí. Primero se iría a un pueblecito llamado Newton, después a Palma Springs o Hot Springs o algún lugar semejante. Soltó un silbido al contemplarse en el espejo y se arregló la corbata de manera que las dos puntas de su cuello de seda diesen la impresión de hojas de lirio.*

*-¿ Todavía estás en la ducha? –gritó, de repente.*

*Pero la muchacha no le oyó por el ruido del agua.*

*-¡Letty!*

*Ahora sí le oyó. Cerró la salida del agua y, en su apresuramiento, le cayó por la espalda un chorro de agua fría que la hizo estremecer.*

*-¿Qué pasa, ahora?*

*-Nada. –respondió-. Nada, Dicky.*

*-¡No me digas que nada! ¡Acabo de oír que has dicho algo ahí dentro y quiero saber lo que fue!*

*-¡Dicky, por favor! Es que me cayó agua fría en la espalda y solté una exclamación.*

*Se puso a insultarla por ser una cobarde y la mujer más estúpida del mundo. Su voz la atemorizó, de modo que se envolvió en una toalla grande y empezó a frotarse la cabeza para no poder escuchar las barbaridades que decía. Pero sí le oyó que volvía a gritar.*

*-... quieres ya salir de una vez? Pag. 17.*

*‘I’m drying myself, Dicky. Please, don’t be yelling at me all the time.’*

*‘Drying yourself? Come outa there and dry yourself in here.’*

*She sighed, held the towel so it wouldn’t drag on the floor, and came out of the bathroom.*

*Dicky sat in the green chair with the doilies and one leg was dipping up and*

down over the arm rest. The girl watched his leg dipping and worried about his mood.

‘Let's go,’ he said. ‘Let's see you dry yourself.’

She started on her head again, holding the towel so that it wouldn't slip.

‘The body, for Chrissakes! Who cares about the head!’

‘But my hair...’

‘Just drop it,’ he said. ‘Drop the towel.’

She dropped the towel and stood there while he looked. She lowered her head to see her feet, trying to keep herself from feeling embarrassed, but then she saw her breasts.

‘You are blushing,’ said Dicky and he roared with laughter. ‘An old pro like you, and blushing.’

She wasn't old and she was no pro, and the situation she found herself in now wasn't anything new. It was his look, she thought, his look would make her blush even with clothes on.

‘Okay,’ he said. ‘Start drying.’

She dried herself and Dicky watched. He sat sprawled in the chair and he laughed when she looked awkward.

She was shaped beautifully. Her skin was very white and her slight plumpness gave her soft shadows. She looked all soft. The same quality, in her face, gave her a look of something unfinished. She seemed to have just awakened.

'Come here,' he said. 'Drop that damn towel and come here.' Pags. 14 y 15.

*-Me estoy secando, Dicky. ¡Por favor no me grites todo el tiempo!*

*-¿Secándote? Sal inmediatamente y sécate aquí.*

*La mujer suspiró, levantó la toalla para que no se arrastrase por el suelo, y salió del cuarto de baño.*

*Dicky se sentó en el sillón verde, y montó una pierna por encima del brazo. Ella le vio lo que estaba haciendo y se sintió fastidiada por lo grosero de su actitud.*

*Veamos, veamos cómo te secas.*

*Volvió la joven a secarse la cabeza, sujetando la toalla para que no pudiera caerse.*

*-¡Primero el cuerpo, idiota! ¿Quién se va a preocupar de la cabeza?*

*-Pero mi pelo...*

*-Déjalo suelto, -ordenó-. ¡Suelta esa toalla!*

*La dejó caer y quedó quieta mientras él la miraba.*

*Bajó la cabeza para contemplarse los pies, procurando no sentirse en una actitud embarazosa.*

*-Te estás ruborizando, -comentó el hombre y dejó escapar una carcajada estridente-. Una vieja prostituta como tú y ruborizarte...*

*Ni ella era vieja, ni había sido prostituta, y la situación en que se encontraba ahora no era nada nuevo. Era su mirada, pensó la joven, su*

*mirada la que le hacía ruborizarse al hallarse enteramente desnuda.*

*-Okay. –exclamó él-. Empieza a secarte.*

*Ella lo hizo, sintiendo fija la mirada de Dicky. Se sentó espatarrado en el sillón y no cesaba de reír al verla confusa.*

*La joven estaba maravillosamente formada. Tenía la piel muy blanca y, por estar algo rolliza, se advertían en su cuerpo sombras atenuadas. Daba la impresión de acabar de despertarse.*

*-Ven acá, -apremió él-. Suelta esa maldita toalla y acércate. Pag. 18*

‘But I’m not dry yet, Dicky. I got to...’

‘Why don’t you shut up that mouth?’ he said and started cursing again. He yanked her down by one arm, and when she had fallen across the chair he grabbed her hard around her back, dug his face into her neck, and bit her. She struggled, afraid to struggle too much, and gasped, afraid to scream. When he let her go she sat up. She looked at him and made herself smile because he was grinning at her.

‘Like that, huh?’ He gave her a slap.

She got up and said, ‘I want to get dressed now, Dicky, so we can...’

‘You liked that, huh?’

‘Yes, Dicky.’

‘What are you lying for, you stupid dame! Huh? Answer me!’

‘Dicky, please-‘

‘Answer me!’

‘I-I don't know what to say, honest, Dicky-‘

‘Did you like it?’

‘I don't know- It hurt-‘

‘So why don't you say so?’ He went to the mirror and retied his tie. ‘Get dressed,’ he said over his shoulder. ‘He ought to get her just about now.’

Letty started to dress in the corner by the bed and Dicky watched her in the mirror.

‘You didn't answer me when I asked you.’

She stopped what she was doing and said, ‘Asked me what, Dicky? I don't remember.’

‘Why you didn't say so. Why you didn't say it hurt?’ She finished hooking her bra and didn't know what to answer.

‘Well?’ He sounded mean.

‘Because-because I was afraid-‘

He laughed loudly, but he said nothing else. Pags. 15 y 16.

*-Si todavía no estoy seca, Dicky... Tengo que...*

*-¿Por qué no te callas ya? –exclamó, volviendo a insultarla. Tiró de ella, cogiéndola por un brazo, y hundió su cara en el cuello de Letty. La muchacha se defendió, pero sin atreverse a hacerlo con mucha obstinación, ni queriendo gritar tampoco. Sin embargo, fue a dar en el suelo. Él la*

*levantó y le dio un mordisco, de pasada. Esto la hizo sonreír.*

*-¿Te gustó, verdad? –y le dio también un azote.*

*-Ahora quiero vestirme. –Exclamó, incorporándose-. Así, Dicky, podemos ir a...*

*-¿Te gustó, verdad?*

*-Sí, Dicky.*

*-¿Por qué mientes, zorra estúpida? ¿Eh? ¡Contéstame!*

*-Dicky, por favor...*

*-¡Contéstame!*

*-No... no sé qué decirte, sinceramente, Dicky...*

*-¿Te gustó?*

*-Pues no sé... me hiciste daño...*

*-¿Entonces por qué decías que te había gustado? –Fue al espejo y volvió a arreglarse la corbata-. Vístete. Ese tiene que llegar de un momento a otro.*

*Letty empezó a vestirse en el rincón junto a la cama, en tanto que él la observaba en el espejo.*

*-No me contestaste cuando te pregunté.*

*Dejó un instante lo que estaba haciendo e inquirió:*

*-¿Qué me preguntaste, Dicky? No recuerdo.*

*-¿Por qué no me dijiste la verdad? ¿Por qué no dijiste que te había hecho daño?*

*Acabó ella de ajustarse el portabustos y no supo qué contestar.*

*-Estoy esperando... -Habló en tono amenazador.*

*-Porque... porque tuve miedo...*

*Rio estruendosamente, pero no dijo nada más. Al Pag. 19.*

Then he saw her put her arms into the slip and lift it up over her head.

‘Hey, Letty.’

She stopped and looked at him.

‘I got this idea. Leave it off.’

She looked at him without understanding. ‘But your friend is coming, this old man.’

‘That's why,’ said Dicky. ‘Make him all fidgety and embarrassed.’

‘No,’ said Letty.

‘What did you say?’

She put on her slip. ‘No,’ she said again.

Dicky stared at her for a moment, watched her put on her dress, and then he started to laugh again. He got a bottle out of the closet and put it and a glass on the table. He poured himself a drink and then lit a cigarette. He said nothing else to the girl. Sometimes, when a certain tone came into her voice, he left her alone.

He drank for a while and watched Letty make up the bed and then he went to the window and looked out into the street. He couldn't see much, because of the fire escape in front, and because it was night and there were few lights on

the street. He watched the hotel sign below his window. It had a border of blinking bulbs and Dicky held his breath to see how many blinks he could last.

‘Is he going to the dance with us?’ said Letty. ‘The old man is coming?’

He let out his breath, making Letty start.

‘Hell, no,’ he said. He went back to the table and when he passed Letty he slapped her behind. ‘Dalton won't stay long,’ he said. ‘One way or the other, there's just going to be one or two words spoken between us.’

‘About the job?’

‘His job,’ said Dicky and suddenly he looked very cheerful. ‘How come you're wearing that deadbeat rag? Put on something with color, something that shines, Letty.’ Pags. 16 y 17

*momento, vio que alzaba los brazos para meterse el vestido por la cabeza.*

*-¡Eh, Letty!*

*Se quedó inmóvil y volvió la vista.*

*-Tengo una idea. Quítatelo.*

*Se le quedó mirando sin comprender.*

*-Pero va a venir tu amigo, el viejo ese...*

*-Por eso precisamente. Quiero que se sienta inquieto y confuso.*

*-No, -dijo Letty.*

*-¿Qué has dicho?*

*-Que no, -repitió ajustándose el vestido.*

*Dicky la miró fijamente un instante, observando cómo se colocaba la prenda, y volvió a reír con todas sus ganas. Sacó una botella del armario y la dejó sobre la mesa. Se sirvió un vaso lleno, y encendió un cigarrillo. No dijo nada más a la muchacha. A veces, solía hacerlo, pero solo cuando la veía firme en su actitud. Entonces la dejaba, sin hacerla caso.*

*Estuvo un rato bebiendo y observando cómo Letty hacía la cama e iba hasta la ventana para asomarse a mirar la calle. No podía ver gran cosa debido a la escalera para caso de incendio que tenía delante. Vio el letrero del hotel por debajo de esa ventana. Era de noche y había pocas luces en la calle.*

*-¿Va a ir al baile con nosotros? –quiso saber Letty-. Me refiero al viejo ese que estás esperando.*

*Respiró con fuerza, haciendo sobresaltar a la chica.*

*-¡Un diantre! –contestó. Regresó a la mesa y, al pasar junto a ella, volvió a darle un azote-. Dalton no estará mucho tiempo. Solamente cruzaremos unas cuantas palabras.*

*-¿Sobre el trabajo?*

*-Su trabajo. –redarguyó Dicky y, de repente pareció muy alegre-. ¿Cómo vas a ponerte ese traje tan fúnebre? Ponte algo de colores brillantes, Letty. ¡Algo Pag. 20.*

Como se puede apreciar, en dichas páginas comienza el capítulo 3, en el que se

presenta a *Dicky* en su relación con *Letty*. Insultos, gritos, menosprecio, maltrato y abuso se extienden a lo largo de las mismas, así como las mencionadas marcas de rotulador del censor. Y eso teniendo en cuenta que el traductor elude el desnudo de *Letty* al no traducir *but then she saw her breasts*. Lo mismo sucede con las páginas 117 (donde incluso está subrayada en rojo la expresión *¡Zorra!*) y 118, en la que hay elementos de autocensura que se explican en el párrafo siguiente, y que en esta página se simbolizan con puntos suspensivos en las expresiones: *poniéndome los c...* (cuernos) y la tan manida *hijo de p...* que también se verá a continuación, así como *¡Te vas a ir, pero a la m...!* en la página 119. El contenido de las páginas 117 (marcada y mencionada en el expediente de censura), 118 (marcada) y 119 (sin marcar pero también mencionada en el expediente de censura) (capítulo XV), es el siguiente, junto con el texto original:

Letty was a sound sleeper, but when the bright light hit her face she woke up almost immediately. She sat up, more to get the glare from the ceiling out of her eyes than for any other reason. Then she saw Dicky standing in the door and came awake all the way.

‘Dicky! You're back!’ she said and smiled with her whole face. Then she threw back the covers and watched him come over to the bed. ‘You're back so soon,’ she said, smiling again.

She didn't see it coming but she heard him say, ‘Bitch!’ and then the pain stung into her face and she fell sideways.

When she tried to get up out of the bed he hit her again, harder.

She could not think at all. She stayed curled on the bed at first, and then, when nothing else happened, she let the weakness come over her. She stayed there with the sheets rumped around her and felt the burning on her face and a pain like a sharp singing inside her ear.

‘Get some clothes on,’ she heard him say. ‘We got company.’ When she did not move immediately he snapped, ‘Get decent, you bitch!’

She sat up quickly, afraid he would hit her again. Dicky threw the bathrobe at her. It hit her in the face and wrapped itself halfway around her neck.

‘Come on, come on-‘

She put the robe on as fast as she could and when Págs. 79 y 80.

*Letty tenía un sueño muy profundo, pero, cuando la luz fuerte le dio en plena cara, se despertó inmediatamente. Se sentó en la cama, más para huir de la luz que le daba en los ojos que por cualquier otra razón. Luego, vio a Dicky en pie junto a la puerta y se despertó por completo.*

*-¡Dicky! ¡Ya de vuelta! –exclamó, muy sonriente. Echó a un lado las sábanas que la cubrían y le vio acercarse a la cama-. ¡Qué pronto has vuelto! –dijo, sin dejar de sonreírle.*

*-¡Zorra! –exclamó él, a manera de saludo y, dándole una soberbia bofetada, la hizo caer de espaldas.*

*Al intentar ella incorporarse volvió a golpearla con más fuerza.*

*No supo a qué obedecía su actitud. Se quedó acurrucada en la cama, al*

*principio, y después, como no sucediera nada más, empezó a dejarse invadir por una debilidad creciente. Permaneció con las sábanas enrolladas debajo de su cuerpo, sintiendo dolor en el rostro y un zumbido de oídos bastante molesto.*

*-Ponte un vestido, -oyó que decía él-. Tenemos visita. -Al observar que no le obedecía inmediatamente, barbotó-. ¡Ponte decente, zorra inmunda!*

*Apresuróse a incorporarse, temiendo que volviera a pegarla. Dicky le tiró una bata de baño. Le dio con ella en la cara y se le arrolló al cuello.*

*-¡Vamos... vamos...!*

*Se puso la bata todo lo aprisa que pudo y cuando Pag. 117.*

she had it tied securely Dicky went to the door and said, 'It's all right now. You can come in.'

Mac came in. He nodded at her but he didn't really look at her. He let his eyes wander along the walls and the floor.

'Get something going on that hotplate,' said Dicky. 'I been driving all night.'

'Coffee?'

'What else, lamebrain?'

The two men sat down at the table while Letty started the coffee. They lit cigarettes and Mac said they really made time coming in and Dicky said yes, and wait till I put in that new carburator but what he'd like to do best of all was to get one of those special transmissions, like the kind they had been

talking about. Then he turned in his chair and watched Letty. She could feel his stare on her back.

‘Come here, bitch,’ he said.

Letty turned around. She did not look sleepy and her eyes were much smaller than usual.

‘Dicky, I don't want-‘

‘Shut up!’ he said very loudly. ‘I'm talking, and you listen. Didn't think I'd be back this soon, did you? And as soon as I turn my back you think you can play the field?’ His voice rose on a moral note. ‘I dress you up! I feed you to keep you in shape! I put a roof over your head and a bed under your rear and all you ever give back is what you give out for free anyway! I don't buy that, lamebrain! I don't go for that one little bit-‘ He gasped, almost choking himself. ‘And on top of that with a son of a bitch like Port! The first day I'm out of town shacking up with that-‘

‘Dicky!’

‘I'm talking!’

‘Dicky! You're wrong. I didn't do any such thing. What I was doing-‘. Pags. 80 y 81.

*tuvo atado el cinturón, Dicky fue a la puerta y dijo:*

*-Ahora ya puedes pasar.*

*Y entró Mac. La saludó con un movimiento de cabeza, pero sin mirarla*

*siquiera. Con la mirada recorrió las paredes y el suelo.*

*-Prepárame un poco de café, -ordenó Dicky-. He estado toda la noche conduciendo el automóvil.*

*-¿Café?*

*-¿Pues qué otra cosa, imbécil?*

*Los dos hombres se sentaron a la mesa en tanto que Letty preparaba el café. Encendieron cigarrillos y se pusieron a comentar diversos tópicos relacionados con el viaje que acababan de realizar. Unos momentos más tarde, Dicky se volvía en su silla para quedarse observando a la muchacha. Ésta pudo sentir la vista del hombre clavada en su espalda.*

*-¡Ven aquí, zorra! –gritó aquél.*

*Letty dio media vuelta. Ya no era la mujer somnolienta de antes, pero sus ojos eran más pequeños que de costumbre.*

*-Dicky, no quiero que...*

*-¡Silencio! Cuando yo hable, tú a escuchar y nada más. ¿No pensabas que viniese tan pronto, verdad? Pero en cuanto me fui de aquí te faltó tiempo para engañarme con el primero que te salió al paso, ¿no es eso? ¡Yo te he visto! ¡Te doy de comer y todos tus caprichos! ¡Por mí tienes un techo que te cobija y una cama en la que acostar tus nalgas y me correspondes poniéndome los c...! ¡Pues eso no lo soporto, imbécil, zorra! ¡Era lo que faltaba...! ¡Y además con un hijo de p... como Port! ¡El primer día que estoy fuera de la ciudad y dándote gusto con ese...!*

-¡Dicky!

-¡Estoy hablando yo!

-¡Dicky! *Estás equivocado. No hice nada de eso. Lo que pasó fue que...* Pag. 118.

‘You calling my friend here a liar?’ Dicky was out of his chair.

Letty stared at Mac. She didn't know what to say. Mac looked back at her, his face hurt yet mild, and Letty could think of nothing to say.

‘The water's boiling. Let's have that coffee,’ Dicky grunted.

‘Dicky. Will you listen to me, please?’

He got off his chair again and stepped very close to her.

‘You want me to mark you up? For real?’

Her face got very still. ‘I'm leaving,’ she said.

‘The hell you're leaving.’

‘Let go my arm, Dicky.’

‘Mac,’ Dicky said over his shoulder. ‘Shall I mark her up?’

‘Naw. Don't mark her up.’ Mac looked at his cigarette.

‘You still leaving?’ Dicky asked her.

She did not answer.

‘You wanna go join that Port bastard somewheres?’

She looked stubborn.

‘You wanna tell me where he went?’

His grip on her arm became more and more painful.

‘He's coming back,’ said Mac. ‘She said so the first time.’

‘Shut up, Mac.’ Dicky put his face close to Letty's. ‘He coming back after you?’

‘You're wasting time, Dicky,’ said Mac. ‘We got things to do. If he comes back.’

‘Yeah.’ Dicky let go of her arm. ‘Get that coffee going.’

‘I'm leaving,’ she said.

‘You stay till I tell you different,’ said Dicky. He gave her a violent shove that sent her flying back and over the bed. The shock showed in her face

Pag. 81.

*-¿Llamas embustero a este amigo mío? –Dicky estaba sentado solamente en el borde de su silla.*

*Letty miró fijamente a Mac. No supo que replicar. Mac le devolvió la mirada con rostro altanero, y ella pensó que lo mejor sería no decir nada.*

*-El agua está hirviendo. Tráenos ese café –gruñó Dicky.*

*-Dicky, ¿quieres escucharme, por favor?*

*Indignado, se levantó del asiento y avanzó hasta hallarse muy cerca de ella.*

*-¿Quieres que te deje señalada para siempre?*

*-¡Me voy! –exclamó Letty con el rostro crispado.*

*-¡Te vas a ir, pero a la m...!*

*-¡Suelta mi brazo, Dicky!*

*-Oye, Mac, ¿le corto la cara?*

*-No, no la señales, -respondió su amigote contemplando el cigarrillo que se estaba fumando.*

*-¿Quieres irte?*

*Ella no contestó.*

*-¿Quieres ir a juntarte con ese bastardo de Port?*

*Letty parecía estar empeñada en marcharse.*

*-¿Quieres decirme adónde se fue?*

*La zarpa con que sujetaba el brazo de la joven era más fuerte cada vez.*

*-Va a volver, -terció Mac-. Eso me dijo ella.*

*-¡Calla, Mac...! -Y Dicky acercó más todavía su cara a la de ella-. ¿Va a venir a buscarte?*

*-Estás perdiendo el tiempo, Dicky, -observó el otro-. Tenemos cosas que hacer. Si este tiempo vuelve...*

*-Sííí. Tráenos ya ese café.*

*-Me voy, -insistió Letty.*

*-Estarás aquí hasta que yo te lo mande, -gritó Dicky. Y le dio un empujón tan violento que la hizo tambalearse y caer encima de la cama. En su rostro se*

Pag. 119

a *Port* "crap" en dos ocasiones en la página 33, el traductor opta por intensificar el insulto, pero aligerándolo al mismo tiempo con el uso de puntos suspensivos. En vez de un más lógico "mierda", o "basura" se traduce como *¡Hijo de p...!* Pag. 45. El mismo personaje insulta también a *Dalton* con un sonoro "old son of a bitch" Pag. 42, que esta vez es traducido literalmente, sin faltar los signos de admiración, aunque en el original no aparezcan, como antes, pero con el mismo recurso de los puntos suspensivos: *¡viejo hijo de p...!* Pag. 60. En otros puntos del libro se volverá a ver el mismo insulto, con alguna variante mal traducida, pero siempre con el mismo recurso autocensor. Así, "you stinking son of a bitch" en la pag. 95 del original pasa a ser: *hijo de una p... apestosa*. Pag. 138. o curiosamente "damn you" – *maldito hijo de p...* en la oración: "Kill that light, damn you!" Pag. 122 -*¡Apaga esa luz, maldito hijo de p...!* Pag. 180. Casos similares son: "The son of a bitch that didn't get shot" Pag. 110 –*El hijo de p... que no pudimos matar*. Pag. 160 o "The filthy old son of a bitch learning the double-cross this late in life". Pag. 111 *¡El asqueroso hijo de p... que acaba engañándome cuando ya le falta poco para morirse!* Pag. 161.

Resulta curioso que no se traduzca la frase que contiene la palabra "damn": "He said that it was damn white of Jay to make the offer and that he'd think it over" Pag. 74. En el siguiente ejemplo si traduce la frase que contiene dicha palabra, pero elude un posible juego de palabras obsceno. Quizá en un principio no parezca importante que traduzca "screw" como *taladro*, pero sí que simplifica el juego de palabras de la frase: "Loony, please! I don't give a damn if you turned a screw or screwed a tern." Pag. 93 como: - *¡Loony, por favor! A nosotros nos tiene sin cuidado lo que tú puedas hacer con tus taladros y tus discos...* Pag. 135.

**Expediente de censura:**

La solicitud de autorización de la obra, cuya controvertida portada se expone más arriba, va dirigida al Ilustrísimo Señor Director General de Información y es exigida por las disposiciones vigentes para la circulación, distribución y venta del libro. Dicha solicitud la presenta, el 10 de junio de 1959, D. Ventura Márquez Sicilia, con domicilio en calle Castilla, 43, Sevilla. Las características de la novela se exponen en el mismo documento timbrado. Editada por Latino Americana, S.A. Guatemala, 10-220 Méjico, e importada por Distribuidora General de Libros y Revistas D.I.G.E. sita en Ximénez de Enciso, 33, Sevilla, con un volumen de 185 páginas, un formato de 170 x 110 mm. y una tirada de 130 ejemplares. El precio de venta en caso de ser autorizada sería de 12 pesetas, y formaría parte de la colección *Crimen*. Recibe el número de expediente 2809-59 en la Sección de Inspección de Libros del Ministerio de Información y Turismo, presentada con fecha 19/06/1959 para solicitar su autorización para imprimirla. Pasa a manos del lector Don “7 (*Valdenebro*)” tres días más tarde para obtener un veredicto por parte de la censura.

Si bien en el capítulo anterior ya se adelanta el dictamen del censor, el informe completo comienza con las seis siguientes preguntas, exigiendo, para las cinco primeras, marcar las páginas concretas en caso de resultado positivo. Todas están en blanco:

*¿Ataca al Dogma?*

*¿A la moral?*

*¿A la Iglesia o a sus Ministros?*

*¿Al Régimen y sus instituciones?*

*¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?*

*Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?*

Esta parte del informe está en blanco. El censor sólo rellenará la parte *de Informe y otras observaciones* a máquina dos días después de recibido el libro, y con el siguiente texto:

*Novela policíaca. Historia de un ex-presidiario viejo y enfermo que solamente ansía retirarse al pueblo de su naturaleza para morir. Sus anteriores habilidades de ladrón especialista en cajas de caudales y antiguas amistades se lo impiden. Un ex gangster humanitario pretende ayudarlo, pero la muerte le sobreviene antes de lograr su deseo.*

*Novela de tonos muy crudos (véanse pags. 17, 18, 19, 20, 117 y 119 como muestra) que unido a lo inmoral de la portada, motiva que se estime que NO DEBE AUTORIZARSE LA IMPORTACIÓN.*

El resultado del Jefe de Lectorado con fecha 25 de junio de 1959 es que se propone la *DENEGACIÓN DE SU IMPORTACIÓN*. La resolución firmada el mismo día por el Jefe de la Sección decreta que *VISTOS el informe del Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, esta Sección estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser DENEGADA*. La conformidad con la Sección es firmada más

abajo por el Director General.

Este es el único que caso de entre todas las novelas de Peter Rabe censuradas en el que se exponen, en el dictamen del censor, no sólo las razones sino también las páginas conflictivas (sin olvidar la portada) marcadas con rotulador rojo como ya se ha visto, por las que se prohíbe en España la publicación de esta obra.

**Conclusiones:**

Se presentan las siguientes conclusiones en base al autor protagonista de esta tesis doctoral, Peter Rabe y el análisis de sus novelas: *Benny Muscles In* (1955) y *The Out is Death* (1957) cuyas traducciones al castellano como *Traficantes en drogas* (1958) y *Al salir está la muerte* (1957) no consiguen pasar el filtro de la censura de la España del momento, en 1959.

Las ideas de corte puritano que perviven en Estados Unidos se centran en la redención, primer paso básico para purgar los males y alcanzar la iluminación a través de la aflicción y el castigo. La vida es una prueba constante a superar para prevalecer sobre el Mal y contribuir al éxito del Bien.

Dichas ideas dejan una clara impronta en las obras de Peter Rabe, convirtiéndose en una constante en las mismas. Es esencial el concepto de justicia, por el que el sufrimiento seguido de la redención, pieza clave en el comportamiento de sus personajes, lleva a la recompensa, mientras que el anquilosamiento no es bienvenido. Lo peor es con diferencia la traición, que conduce indefectiblemente a la muerte.

De las dos novelas analizadas, *Benny Muscles In* (1955) expone un claro ejemplo de que el crimen no compensa. Ni siquiera se redime el personaje principal en su muerte, en absoluto digna, ya que se aporta una idea de abandono constante, desde su infancia y tras ser encontrado muerto y confundido con un drogadicto. La búsqueda del camino fácil y la confusión que le acompaña es un error que finaliza con consecuencias funestas, por lo que

sí que se potencia la idea de renovación y evolución, también propia del Puritanismo, como objetivo a seguir en la vida.

En *The Out is Death* (1957) sí aparece clara la idea de redención. El protagonista se erige en redimido y redentor. Ambos personajes principales comparten la idea común de un pasado oscuro, pero *Benjamin Tapkow* (*Benny Muscles In*) no quiere enderezar su vida, no quiere regenerarse, a diferencia de *Daniel Port* (*The Out is Death*), que abraza la idea de aflicción y castigo y ayuda a su amigo y antiguo delincuente, *Abraham Dalton*, en su propio camino hacia la deseada redención.

Se considera el concepto de redención como medio de control social para evitar que el pueblo se rebele ante la dominación de las clases más pudientes, aceptando su destino y los sinsabores cotidianos como pruebas divinas. Por ello, ambas novelas podrían servir como medio de control social, pues la enseñanza es clara: sigue el camino del bien y obtendrás un resultado positivo, sigue el del mal y perderás tu libertad, en el mejor de los casos, o tu vida en el peor.

Se asocia al líder a su vez con el individualismo y la exclusividad, comparable en su misión con atributos y virtudes propios de los santos. Lo mismo sucede con el asentamiento puritano, pueblo único elegido por Dios. En ambas novelas hay individualidad y aislamiento, así como una lucha constante contra todos y contra uno mismo, pero por motivos opuestos. En un caso para hacerse con el poder (*Benny Muscles In*), en el otro, para evitar que el poder oprima a una víctima que ya ha pagado su deuda con la sociedad y desea encauzar sus pasos (*The Out is Death*). Si bien no se hace en ningún caso referencia

explícita a Dios, sí que se alecciona, especialmente en *Benny Muscles In*, sobre la inconveniencia de considerarse a uno mismo como el centro del mundo, a favor de un alejamiento de la soberbia, como signo distintivo del mal, en un guiño a las teorías contra el antropocentrismo y la huida de la responsabilidad personal.

El contexto histórico de los Estados Unidos de principios del siglo XX nutre la narrativa de este escritor. Asistimos a un importante desarrollo y crecimiento de las ciudades, propiciado por la aceleración en el siglo XX de un fenómeno, el de la industrialización, que comienza en el siglo XIX. Es obvio que la ficción de Rabe se centra en un entorno eminentemente urbano (aunque en *The Out is Death*, el protagonista pasa un tiempo con el personaje de *Eve Simmons* en un pueblo, Otter Bend), e industrializado (el robo en tentativa al final de esta misma novela tiene lugar en la fábrica principal de otro pueblo pequeño, Newton). Estados Unidos pasa por una época de expansión internacional tras una primera tendencia aislacionista modificada por una transformación de la agricultura y de la industria que comienzan en la segunda mitad del siglo XIX y que convertirán al país en una de las principales potencias del planeta, junto a un rápido crecimiento del potencial económico y de su poderío militar y político. Sobre la política exterior y la inmigración, si bien en otra novela, *A Shroud for Jesso* (1955), se desarrolla parte de la acción en Alemania, el país de referencia siempre es Estados Unidos, sin la aparición de inmigrantes entre sus personajes ni nada que tenga que ver con la expansión a nivel internacional.

Si bien la delincuencia organizada en Estados Unidos se remonta a mucho antes de los gánsters de finales de comienzos del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se produce una escalada en la actividad criminal en Estados Unidos a comienzos de los años veinte. En relación con el crimen organizado Peter Rabe es un autor original, ya que por una parte, en *The Out is Death* se toca este aspecto de modo tangencial (el protagonista ha dejado de ser un gánster, pero lo fue en su día, y ayuda a su amigo a librarse de la extorsión del villano que sí que forma parte de un grupo organizado). Por otra parte, *Benny Muscles In* representa la típica historia del gánster que intenta ascender, no en una organización, sino en dos, y con malas artes, con resultado trágico, reflejando el materialismo, el mercado de consumo y el “sueño americano” distorsionado.

El autor se documenta a la hora de escribir sus obras, mostrando así sus conocimientos sobre el crimen organizado y aportando más realismo a sus obras. Incorpora características reales de la delincuencia organizada, con gánsters como delincuentes profesionales y especializados (el personaje de *Abraham Dalton* es experto en reventar cajas fuertes), que son parte de una organización criminal y con Chicago como centro geográfico del crimen organizado (se menciona Chicago en ambas novelas, de hecho es la ciudad en la que nace *Daniel Port*). Se equipara al gánster con el hombre de negocios y a los grupos organizados con las grandes corporaciones legales, con jerarquía, reparto de tareas, especialización del personal y expansión de sus actividades, incluso enfrentándose a la competencia (se produce un choque entre dos organizaciones en *Benny Muscles In*, la de los jefes *Pendleton* y *Alverato*).

Los delitos en la ficción de Rabe no son los típicos del crimen organizado real, como el contrabando de alcohol en la época de la Ley Seca, el juego y la prostitución. Sí aparecen la extorsión (*The Out is Death*) y el secuestro (*Benny Muscles In*) pero curiosamente entre malhechores, en ningún caso con víctimas externas ajenas al mundo del crimen. Sí es tónica común con la realidad la alusión a la corrupción de ciertas instituciones que dejan así mucho que desear respecto a su eficacia, como es la policía y la justicia. Por otra parte, en general se refleja la no injerencia en los asuntos de las bandas criminales por parte de dichas entidades, a las que nunca se mezcla, en una suerte de pacto que se podría vincular con la ley del silencio siciliana u *omertà*, por la que los delincuentes no recurren a agencias externas para resolver sus problemas. Esta regla general también tiene su excepción en el caso de *The Out is Death*, cuando cerca del final la chica, *Letty*, avisa a la policía, lo que conlleva el merecido final del villano *Dicky* y su arresto.

La corriente más generalizada, antigua y simple a la que se adscribe la literatura popular tiene que ver con la teoría del impacto o efecto, según la cual se debe controlar la lectura para que no se convierta en un problema de índole política y/o moral. La conclusión extraída sobre este apartado y sobre el interrogante de si se aplica dicha teoría de impacto o efecto en el lector en la obra de Peter Rabe encuentra su respuesta en el último epígrafe en el que se expone el intento de entrada de las traducciones al castellano *Traficantes en drogas* (1958) y *Al salir está la muerte* (1957) de las dos novelas analizadas, en la España de posguerra. En dicho contexto cultural represor es más que evidente que la literatura ha de controlarse a través de una censura que se opone a la violencia. Como se verá, la hegemonía cultural de Estados Unidos y su influencia en la narrativa española es tajante,

pero la protección del lector ingenuo que no distingue lo real de lo imaginario es primordial.

Peter Rabe sí es autor de literatura popular teniendo en cuenta los criterios de Burillo mencionados en las hipótesis: “la detección de la culpa, el necesario sacrificio de un inocente, la toma de conciencia y la restauración del orden” Burillo (2010: 3), ya que sí existe un sentimiento de culpa y toma de conciencia en el personaje de *Benjamin Tapkow*, aunque no se acompañe de redención. El triste e injusto sacrificio de un inocente se aplica a *Abraham Dalton*, y en todos los casos se restaura el orden para todos los personajes involucrados, con la catarsis del triunfo del bueno y el castigo del villano, encarnado en *Dick Corday*, arrestado al final de *The Out is Death* . Se establece así un paralelismo con las técnicas de control religiosas, con la ficción popular como aparato moralizador. La ficción popular incluye elementos utópicos al reflejar un mundo sin contradicciones consiguiendo de ese modo que toda obra de ficción, vehículo indiscutible de comunicación social, contenga un poso de ideología dominante.

Su narrativa puede catalogarse considerando las categorizaciones de arquetipo (romance), supergénero (literatura de misterio propia del siglo XVIII), género (narrativa criminal del siglo XIX) y la específica fórmula cultural y temporal (novela de crimen organizado). El concepto lúdico de estas novelas viene dado por unas reglas de juego, un patrón fijo, según el cual el mal nunca triunfa, pero el suspense se mantiene y se refuerza en los diversos giros de la trama. Así, es previsible que *Benjamin Tapkow* escuche sus sentimientos y deje de lado su ambición para vivir una vida feliz con *Patricia Pendleton*, lo cual dista de ser el resultado final con la muerte del mismo. Lo mismo sucede al aventurar

que *Dick Corday* tendrá éxito en su plan y huirá con un sustancioso botín tras extorsionar con éxito a *Abraham Dalton* y configurarse como claro vencedor, siendo derrotados así el redentor *Daniel Port* y la maltratada *Letty*. Nada más lejos de la realidad de la trama, puesto que *Dick* acaba entre rejas.

El género de narrativa criminal tiene como lector tipo al varón machista, frustrado e inconformista, que desprecia a poderosos y mujeres, con una mezcla de escapismo e ingredientes épicos. Las novelas analizadas tienen un claro tinte pedagógico y moralista, por lo que, a diferencia de otras del mismo género, no van necesariamente dirigidas al lector expuesto. Se establece un acercamiento entre ficción y realidad social, al alejarse del ideal de éxito a toda costa y de un “sueño americano” fácilmente realizable al margen de la ley. Se promueve el escapismo con sueños de evasión hacia una situación de justicia. Definitivamente sí se pueden relacionar las novelas de Rabe con la épica norteamericana, y la búsqueda de una mitología con un héroe individual y excepcional, con sus virtudes y sus defectos pero que debe aprender y evolucionar, y ser responsable de sus actos y considerado con los demás.

En relación con los componentes de la fórmula se prioriza el crimen como pieza fundamental, el gángster protagonista, la figura femenina, la organización criminal y el contexto urbano, todo ello en un estilo de escritura directo, intenso y con una considerable carga de violencia.

El crimen es esencial en la narrativa de este autor con variedad de infracciones penales, Se recogen delitos propios de las organizaciones criminales y no tiene escrúpulos a

la hora de incluir crímenes violentos, como puede ser el asesinato, pero cuidando las descripciones y evitando los detalles gráficos desagradables.

Respecto a su tratamiento, la ficción de Rabe se inclina por una parte hacia la literatura popular de los siglos XVII y XVIII en que se vinculan crimen, religión y moral. El delito no es sólo un ataque a la ley que ha de castigarse con fuerza. El delincuente es un pecador individual que debe alcanzar la redención, en línea con los santos y los mártires, a través del sufrimiento y la salvación, para que el mal se extinga, tras la condena y el arrepentimiento. También incorpora un tinte de la narrativa criminal actual más moderna de los siglos XIX y XX con un criminal justificado en una aventura heroica contra la injusticia. Así, no hay redención para quien hace las cosas mal, pero sí se contempla el sufrimiento, castigo o arrepentimiento como pasos previos y fundamentales hacia la redención para quien las hace bien. *Benjamin Tapkow* duda respecto al camino a tomar pero no abandona su ambición y acaba muerto. *Daniel Port* opta por el camino de la humildad y alcanza su propia redención con una actitud firme y digna, de renovación y ayuda al débil. Por otra parte, este mismo personaje encarna al criminal héroe y justiciero que se rebela contra la delincuencia, encarnada en el villano *Dick Corday*.

El gángster protagonista es personaje esencial junto con la mujer con la que se relaciona. Si bien Peter Rabe niega la influencia de su formación en psicología en sus obras, el énfasis en sus novelas recae sobre todo en los personajes, en especial los principales, que son los más cambiantes y complejos, siendo sencillo diferenciarlos de los secundarios (el villano, el amigo del protagonista, el líder de la organización criminal), cuya personalidad y comportamiento son totalmente lineales.

*Benjamin Tapkow* y *Daniel Port* son personajes con características en común. No son los más adecuados para que el lector pueda identificarse con ellos. Humildes pero orgullosos y con carácter, cambiante (como buenos personajes principales), solitarios y fríos, aunque no especialmente introvertidos, pueden actuar en caliente en caso necesario (adaptables) comunes en apariencia pero extraordinarios a la hora de luchar y con un código propio. De cualquier modo las diferencias son sustanciales: al contrario que *Port*, leal a *Abe* hasta las últimas consecuencias, *Benny* no es leal (es un traidor por partida triple, traiciona a su primer jefe, *Pendleton*, a su chica *Patty*, y a él mismo); la implicación emocional que podría salvarle de sí mismo y salvar su vida se ve obstaculizada por su ambición. Su caída conlleva su muerte sin redención, con lo que, de nuevo a diferencia de *Port*, su violencia jamás está justificada. Los códigos de ambos no tienen nada que ver, siendo uno un redentor y el otro un traidor. *Benny* es el prototipo de ambición desmedida de búsqueda del éxito y el ascenso, la consecución por vías inaceptables del mito del sueño americano con la previsible caída, jamás víctima de ninguna injusticia. *Port* se cuestiona su vida y abandona la delincuencia, justiciero y redentor al margen de la ley. Por tanto, aunque ambos son rebeldes, su lucha es diferente, ya que *Benny* no está a favor del bien.

En las obras de Rabe el mal no tiene como origen una opresión externa, ya que el mal es inherente a la delincuencia y el mundo del crimen. Por otra parte, el protagonista no se ve inmerso en un choque de fuerzas bien-mal, pues tiene libertad para decidir su destino, lo cual no es óbice para que estos personajes no se vean envueltos en dificultades como consecuencia de sus decisiones personales y la responsabilidad que las mismas acarrear, poniendo a prueba su habilidad y destreza en el mundo del hampa.

Lo obvio es pensar que se trata de un personaje incomprendido desde el momento en que es un delincuente, pero no existe exclusión social en sí misma, ni rechazo de la sociedad ni lucha contra la misma, ya que las tramas de Rabe se cierran en el contexto de la organización criminal, siendo lo demás (lugares como Sutton Place en *Benny Muscles In* o Otter Bend en *The Out is Death*; personajes secundarios como *Maximilian Kloos*, el amigo del villano *Dick Corday* en *The Out is Death*) elementos del escenario de un gran teatro o actores de reparto. Por tanto, tanto *Benny* como *Port* son unos incomprendidos y rechazados, pero dentro del inframundo del crimen organizado, en el primer caso por ambicioso y traidor, en el segundo caso por abrazar la reforma espiritual y moral y ayudar a *Abe* a alcanzar la suya, lo cual le hace merecedor de la simpatía del lector, encarnando los valores propios del siglo XIX, sobre todo la rectitud, mientras que en *Benny* cambian en consonancia con los tiempos modernos de sociedad de consumo, abundancia y superficialidad contra la autenticidad. En definitiva, en las obras de Peter Rabe está claro que el crimen no compensa.

Respecto a las mujeres en sus novelas, *Patty* (*Benny Muscles In*) y *Letty* (*The Out is Death*), nada tienen que ver con el prototipo de superficialidad, independientemente de su estrato social. En un principio sí transmiten miedo, inocencia, sumisión, inmadurez y abandono, pero no son partidarias de una vida fuera de la ley, y según avanza el argumento se adivina su frialdad, valor, inteligencia y espíritu de lucha, en un proceso claro de evolución tan importante para Rabe. Leales y unidas a sus parejas, no son tan influyentes como para reformar al gángster ni les seducen con malas intenciones, pero tampoco se pasan a su bando ni adoptan sus valores. Representan un paso de la mujer sometida e

incluso maltratada y sobreprotegida hacia la mujer moderna e independiente del siglo XX. No suponen para el lector una amenaza de la masculinidad ni feminización del hombre, pues aunque *Benny* se enamora, no da su brazo a torcer, y respecto a la relación entre *Port* y *Letty*, es cercana pero fraternal.

Las portadas de las novelas muestran, curiosamente, a una mujer maltratada con un gángster dominante detrás (*Benny Muscles In*) y a un hombre y una mujer a la misma altura, con expresión arrogante los dos (*The Out is Death*). Cabe la posibilidad de que dichas portadas, del mismo modo que sucede con los títulos de las novelas, tengan que ver con la política de la editorial, orientada a llamar la atención y favorecer la venta del producto.

Se producen claros casos de maltrato a mujeres, sobre todo en *The Out is Death* con violencia física, verbal y sexual así como en *Benny Muscles In*, con la administración de drogas tóxicas y manipulación de la víctima femenina. De cualquier modo, en ambos casos dicha violencia adquiere un tinte de denuncia social, convirtiendo a Peter Rabe en un autor tremendamente original e innovador en el contexto del género literario del crimen organizado, proclamando ideas modernas y feministas. El cruel maltrato al que se ve sometida *Letty* por parte de *Dick Corday* sirve para que el lector repudie a dicho villano, el cual se retrata a sí mismo, haciendo que se celebre por una parte su detención, y por otra la entereza e iniciativa de la mujer, caracterizada por una fortísima evolución a medida que avanza la novela. Ya se ha expuesto la triple traición de *Benjamin Tapkow* hacia el jefe, su hija (personaje femenino principal, *Patty*), y hacia él mismo. Es degradante que la engañe y

la drogue constantemente, y no es por lo tanto descabellado que sea ella la triste artífice de su caída y muerte, sin por ello convertirse ella en una asesina.

Las interacciones son muy intensas. Como se ha visto, la evolución, renovación y regeneración son positivas, al contrario que la confusión y la renuncia, por no decir la traición, castigada con la muerte. En las obras de Rabe sólo un hombre despreciable maltrata a una mujer. El carácter, la dignidad e incluso frialdad de un verdadero protagonista en las novelas de Rabe conlleva caballerosidad y está lejos de tratar a una mujer de otro modo que no sea con respeto.

Como ya se ha dicho respecto del crimen, siendo las novelas de Peter Rabe sobre gánsters, es obvia la presencia de bandas de crimen organizado en mayor o menor medida. Si bien en *The Out is Death* aparecen de modo más secundario, en *Benny Muscles In* hay jefes de las mismas entre los personajes relevantes y competencia entre ellas. De cualquier modo, no se contempla su influencia sobre la sociedad, pues la organización criminal es, en el mejor de los casos, una especie de contexto relacional para los personajes sin influencia del mundo exterior a la misma. No se da importancia a la tecnología en cuanto al armamento o las herramientas, sí a la estructura jerarquizada con especialización de los delincuentes y reparto de tareas, sobre todo en *Benny Muscles In*, con la lucha por el poder del protagonista y la comparación entre los diferentes jefes de las dos bandas rivales. Rabe no denuncia a través del crimen organizado la frialdad e impersonalidad corporativas a través de jefes implicados emocionalmente. De hecho, los líderes de las organizaciones criminales son fríos, salvo que se trate de parodias de líderes como es *Alverato*. Los

mandos ganan en accesibilidad a medida que se desciende en el escalafón, con unos lugartenientes más cercanos al gángster.

Ya se ha señalado que el contexto espacial es la ciudad, con un gángster urbano propio de los años veinte. Volviendo a la idea de originalidad de este escritor, que gusta de variar los detalles de sus obras, en *The Out is Death* sólo se menciona Nueva York y Chicago, (destino y origen del personaje principal), mientras que en *Benny Muscles In* se citan lugares de Italia. Ya se ha visto que las pocas veces que aparecen las instituciones legales, no salen bien paradas, y sí se puede decir que el gángster simboliza la búsqueda de soluciones a los nuevos problemas, de modo equivocado en el caso de *Benjamin Tapkow* o con acierto por parte de *Daniel Port*.

El estilo es el propio de la narrativa criminal americana, con mucho diálogo y acción, intensidad y realismo. Si bien la violencia es justificada cuando la ejerce el personaje adecuado e injustificada cuando la lleva a cabo, por ejemplo, el villano, sí que aporta realismo a la novela y un toque de crudeza.

Considerando los cinco “myths of violence” de Cawelty, habría que llevar a cabo una distinción dependiendo de cada una de las novelas analizadas: en primer lugar, para *Benny Muscles In* sería aplicable “Crime Does Not Pay”, la clásica ley del Talión, el “ojo por ojo”, el modo de justicia humana más elemental y primitivo. Muy propio de películas de gángsters o incluso de superhéroes que deben enfrentarse a su némesis. Lo curioso de estas tramas es que se predice con facilidad el triunfo final del protagonista, con lo cual surgen con facilidad en el lector / espectador sentimientos de simpatía hacia el villano. En

el caso particular que nos ocupa, no se produce el predecible triunfo del protagonista sobre su némesis, ya que el protagonista es también el villano y se produce su propia caída. Sí se puede incluir “Equality through Violence” con la búsqueda de equiparación a través de la violencia del personaje principal con los miembros ricos y poderosos.

En *The Out is Death* se establece una clara relación con “Crime Does Not Pay”, pues la idea de justicia es, como se ha visto, una constante en este escritor. Por poco no entra en juego “The Vigilant Avenger” ya que no se da el caso del héroe reacio a la violencia que ha de tomarse la justicia por su mano ante la ineficacia de las instituciones. Aquí el protagonista no contempla la eficacia o ineficacia de las instituciones, pues como ex miembro de una organización criminal es consciente de que los asuntos de delincuentes se arreglan entre delincuentes. Propios también de *Daniel Port* son “The Hard-Boiled Hero and his Code”, violento por honor e integridad con un código propio apartado de ley o moral convencional y “Regeneration through Violence” con un uso de la violencia purificador y redentor.

El protagonista de las novelas de Rabe es violento por causas externas, no nace siéndolo como afirman las teorías de corte determinista. Tanto *Benjamin Tapkow* como *Daniel Port* tienen un pasado duro que les aboca a su vida criminal. También en ambos casos son responsables y conscientes de sus actos, como postula la corriente moralista, con la diferencia de que la muerte del hermano de *Port* le abre los ojos a la hora de buscar su propia redención, mientras que el amor de *Patricia* no consigue hacer cambiar el destino funesto de *Benny*.

Rabe es original desde el momento en que comienza a escribir por diversión, sin influencias directas de otros autores representativos del género, improvisando con una situación inicial a la que da forma en el transcurso de la novela, sobre la marcha, y sin volver atrás a revisar lo escrito. Es por esto que, existe tensión, suspense e incertidumbre en el argumento de forma constante, con un equilibrio a reinstaurar pero sin estrategias o planes complejos y sin facilidad para presuponer el desarrollo de la trama o su final. No hay fascinación por el crimen, ni justificación por un entorno corrupto. El crimen es algo propio del género, pero deleznable, que siempre conlleva consecuencias en absoluto deseables.

En España, después de los años cuarenta se produce una relajación del aparato censor tras una apertura a Estados Unidos propia de la década de los cincuenta, con la supremacía de dicho país, su lengua y cultura, y el auge específico de la narrativa estadounidense sobre la inglesa. Como ejemplo concreto está la visita en 1959 del presidente Eisenhower. Se pretende dotar a la censura de rigor frente a una sospechosa arbitrariedad y con el firme propósito justificado de protección y salvación más que de adoctrinamiento siempre con el propósito de protección de conceptos esenciales como son patria, familia, religión o jefe de Estado.

El caso de Peter Rabe en la España franquista es un caso claramente esclarecedor desde el momento en que ninguna de las novelas traducidas en Méjico pasa el filtro censor. Coincide así a la perfección la situación de este autor con la teoría de la problemática de las novelas importadas traducidas de Latinoamérica. El traductor, José Villalba Pinyana, traduce del inglés al castellano para los lectores mejicanos, incorporando claros casos de autocensura en insultos y expresiones soeces, pero sin que dichas traducciones sean

revisadas antes de presentarlas a los censores españoles con la consecuente suspensión de las mismas.

La mencionada y teórica relajación del aparato censor después de los años cuarenta no permite concesiones a la entrada de las traducciones al castellano de las novelas analizadas *Benny Muscles In* (1955) y *The Out is Death* (1957) y tituladas respectivamente *Traficantes en drogas* (1958) y *Al salir está la muerte* (1957). Dicha maquinaria censora no parece tener muy en cuenta la también mencionada apertura a Estados Unidos de la década de los cincuenta. En 1959 y coincidiendo con dicha visita del presidente Eisenhower se produce la suspensión de entrada de las traducciones que nos ocupan en el mercado literario español. Por lo tanto, la censura sigue en plena forma, sin un atisbo de liberalización ni una ideología determinada. En vista de los dictámenes de los censores, es especialmente delicado el apartado sexual y delincuencial. Sus decisiones se basan, por tanto, en algo más simple que los mencionados conceptos de patria, familia, religión o jefe de Estado. Es obvio que el censor no percibe las ideas más profundas que subyacen a las novelas de Peter Rabe en relación con los conceptos de justicia, favorecimiento del aprendizaje, evolución, regeneración, renovación, redención y castigo del crimen, que jamás compensa. Al igual que el rechazo a las conductas reprobables de violencia, maltrato hacia los más débiles y traición. En cambio, se queda en lo superficial y lo convierte en base para una tajante prohibición. Es paradójico que al pretender delimitar el bien y el mal el censor ignore que, en sus obras, Peter Rabe también deja clara dicha distinción, pero expresándola de forma cruda, con lo que la censura actúa a ciegas y a medio camino, quedándose en las formas y sin analizar el fondo. Se produce así la conjunción con la teoría de impacto o efecto que se

ha mencionado anteriormente y que es perfectamente aplicable en este caso. Es necesario controlar la literatura para evitar que perjudique a un lector considerado como receptor pasivo y claramente influenciado.

**Bibliografía:**

Abbot, Lyman. "Sunday Afternoon – Which, Babylon or New Jerusalem?" *The Outlook*, 1893.

Adler, Tim. *Hollywood and the Mob: Movies, Mafia, Sex and Death*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2007.

Ahlstrom, Sydney E. *A Religious History of the American People*. New Haven; London: Yale University Press. 2004.

Allen, Frederick Lewis. *Only Yesterday: An Informal History of the 1920's*. New York: Harper and Row, 1964.

Álvarez, M<sup>a</sup> J. *La evolución de la fórmula de detectives: La aportación de Dashiell Hammett*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1992.

Ashley, Bob. *The Study of Popular Fiction: a Source Book*. London: Pinter, 1989.

-----, *Reading Popular Narrative: a Source Book*. London; New York: Leicester University Press, 1997.

Bakhtin Mikhail "Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel". En Hoffman, M. & Murphy, P. (eds). *Essentials of the Theory of Fiction*. London: Leicester University Press, 1996.

Barnes, Harry Elmer. "The Scientific Treatment of Crime", *Current History*, Vol. 27. New York: C-H Publishing Corporation, 1927.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. London: Pimlico, 1999.

Bercovitch, Sacvan. *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven; London: Yale University Press, 1975.

-----, *The American Jeremiad*. Madison, Wisconsin: The Wisconsin University Press, 1978.

----- & Jehlen, Myra eds. *Ideology and Classic American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Bloom, Harold. *Classic Crime and Suspense Writers (Writers of English: Lives and Works)*. New York: Chelsea House, 1995.

Bowles, Chester. *A View from New Delhi: Selected Speeches and Writings, 1963-1969*. London: Yale University Press, Ltd., 1969.

Brinkley, Alan. *The Unfinished Nation: From 1865*. Michigan: McGraw-Hill, 1993.

-----; Current, Richard N.; Freidel, Frank y Williams, T. Harry. *American History: A Survey*. New York: McGraw-Hill, Inc., 1991.

Brooks, David. "Reagan's Promised Land". New York Times. 08/06/2004. Web. <http://www.nytimes.com/2004/06/08/opinion/reagan-s-promised-land.html>

Burillo Gadea, M<sup>a</sup>. Rosa. "El ritual de culpa en las historias de Raymond Chandler". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol.2. núm. 1, 2010. En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/volumen02-1/varia07.htm>. ISSN: 1989-4015

Burns, Walter N. *The One Way Ride: The Red Trail of Chicago Gangland from Prohibition to Jake Lingle*. Garden City: Doubleday, Doran, 1931.

------. *Los "gangsters" de Chicago: La senda roja de Chicago desde la prohibición alcohólica hasta Jake Lingle*. Trad. de Lino Novás Calvo. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Carah, Nicholas. *Pop Brands: Branding, Popular Music, and Young People*. NY: Peter Lang Publishing, Inc., 2010.

Carrabine, Eamonn. *Crime, Culture and the Media*. Cambridge: Polity Press, 2008.

Castelló, J. E. *España: siglo XX 1939-1978*. Madrid: Anaya, 1988.

Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.

------. *The Six-Gun Mystique Sequel*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1999.

------. *Mystery, Violence, and Popular Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004.

Cisquella, Georgina; Erviti, José Luis y Sorolla, José A. *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa, 1966-1976*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Cortada, James W. *Two Nations Over Time. Spain and the United States, 1776-1977 (Contributions in American history; no. 74)*. Connecticut: Greenwood Press, Inc., 1978.

Couvares, Francis G.; Saxton, Martha; Grob, Gerald N. & Athan Billias, George (eds). *Interpretations of American History: Patterns and Perspectives*. New York: Free Press, 1967.

Cuesta Bustillo, Josefina. *La odisea de la memoria: Historia de la memoria en España, siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Chandler, Raymond. "The Simple Art of Murder". *The Atlantic Monthly*, 12/1944.  
----- . *Pearls are a Nuisance*. London: Penguin Books, 1964.

Crothers, George D. *American History*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1964.  
Degler, Carl N. *Historia de Estados Unidos: El desarrollo de una nación (1860-1985)*, Volumen 2. Barcelona: Ariel, 1986.

Docherty, Brian, ed. *American Crime Fiction: Studies in The Genre*. Basingstoke: Macmillan, 1988.

Eisenach, Eldon J. *Sacred Discourse and American Nationality*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2012.

Eisenstadt, Abraham S., ed. *American History: Recent Interpretations. Book II: Since 1865*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1964.

Ely, Richard T. *Social Aspects of Christianity, and other essays*. New York: Thomas Y. Crowell & Company, 1889.

Faulstich, Werner & Korte, Helmut. *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen 2: 1925-1944. El cine como fuerza social*. Madrid: Siglo veintiuno de España, 1995.

Fogel, Robert William. *The Fourth Great Awakening and the Future of Egalitarianism*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Funderburg, J. Anne. *Bootleggers and Beer Barons of the Prohibition Era*. North Carolina: Mc Farland, 2014.

Gallego, Jose Andrés. *España en el siglo XX (1900-1978)*. Madrid: Anaya, 1988.

Giles, Paul. *Virtual Americas: Transnational Fictions and the Transatlantic Imaginary*. Durham, N:C: and London: Duke University Press, 2002.

Goldsmith, Henry & McAlister, Elizabeth (eds). *Race, Nation and Religion in the Americas*. New York: Oxford University Press, 2004.

Gorman, Ed & Crider, Bill. "Introduction". En Rabe, Peter. *Murder me for Nickels/Benny Muscles In*. California: Stark House Press, 2004.

Graham, Amy. *A Look at the 18<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Amendments: The Prohibition and Sale of Intoxicating Liquors*. New Jersey: Enslow Publishers, Inc, 2008.

Guttman, Allen. *The Wound in the Heart: America and the Spanish Civil War*. New York: Free Press of Glencoe, 1962.

Hall, Stuart; Hobson, Dorothy; Lowe, Andrew & Willis, Paul. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-1979 (Cultural Studies Birmingham)*. London: Routledge, 1980.

Haycraft, Howard (ed). *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. New York: Carroll & Graf Pub, 1992

Hinds, Harold E. Jr.; Motz, Marilyn F. & Nelson, Angela M.S. (eds) *Popular Culture Theory and Methodology: A Basic Introduction*. Wisconsin: Wisconsin University Press, 2006.

Hofstadter, Richard. *The United States: Conquering a Continent*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

Index Librorum Prohibitorum. "Índice de Libros Prohibidos". SS. MI. D. N. Pii. PP. XII, iussu editus. -- [S.1.] : [s.n.], (Typis Polyglottis Vaticanis), 1948.

Instituto Nacional del Libro Español. *Resumen de actividades durante el año 1958*. Madrid: INLE, 1959.

Jenkins, Philip. *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2002.

Knight, Stephen. *Crime Fiction since 1800. Detection, Death, Diversity*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Kurz, Charney Hanna. *The Detective Novel of Manners: Hedonism, Morality, and the Life of Reason*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1981.

Landy, Marcia. *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*. Oxford: Princeton University Press, 1991.

Landrum, Larry. *American Mystery and Detective Novels: A Reference Guide*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.

London, Jack. *The Iron Heel*. SMK Books, 2012.

López Pina, Antonio y López Aranguren, Eduardo María. *La cultura política de la España de Franco*. Madrid: Taurus, 1976.

Malmgren, Carl D. *Anatomy of a Murder: Mystery, Detection and Crime Fiction*. Bowling

Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 2001.

Marshall, Peter & Manuel, David. *The Light and the Glory 1492-1793 "God's Plan for America"*. Grand Rapids, MI: Revell (Division of Baker Publishing Group), 1977.

Mathisen, Robert R. *Critical Issues in American Religious History. A Reader*. Texas: Baylor University Press, 2006.

McCann, Sean. *Gumshoe America. Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

McCracken, Scott. *Pulp: Reading Popular Fiction*. Manchester University Press: Manchester, 1998.

McKenna, George. *The Puritan Origins of American Patriotism*. New Haven; London: Yale University Press, 2007.

Mead, Sidney E. *The Lively Experiment: The Shaping of Christianity in America*. New York: Harper & Row, 2007.

Melville, Herman. *White Jacket: or, The World in a Man-of-War*. New York: Grove Press, 1965.

Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. *Bibliografía Española 1962*. Madrid: Servicio Nacional de Información Bibliográfica, 1966.

------. *Bibliografía Española 1961*. Madrid: Servicio Nacional de Información Bibliográfica, 1963.

------. *Bibliografía Española 1960*. Madrid: Servicio Nacional de Información Bibliográfica, 1962.

------. *Bibliografía Española 1959*. Madrid: Servicio Nacional de Información Bibliográfica, 1961.

------. *Bibliografía Española 1958*. Madrid: Servicio Nacional de Información Bibliográfica, 1959.

Morley, Catherine. *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*. New York; London: Routledge, 2009.

Most Glenn W. & Stowe, William W. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. California: Harcourt, 1983.

Muñoz, Pedro. *RTVE: La sombra del escándalo*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990.

O'Dea, Thomas F. & Janet K. *Readings on the Sociology of Religion*. New Jersey: Prentice-Hall, 1973.

Ousby, Ian. *Bloodhounds of Heaven: The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.

Ovejero Bernal, Anastasio. *Psicología Social. Algunas claves para entender la conducta humana*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.

Pappas, Gregory F. (ed.) *Pragmatism in the Americas*. New York: Fordham University Press, 2011.

Pratt, Julius W. *America's Colonial Experiment: How the United States Gained, Governed, and in Part Gave Away a Colonial Empire*. Massachusetts, Peter Smith Publisher, 1964.

Puzo, Mario. *The Godfather*. New York: Fawcett, 1970.

Rabe, Peter. *Benny Muscles In*. New York: Gold Medal, 1955.

Rabe, Peter. *Dig my Grave Deep*. Connecticut: Fawcett Publications, Inc., 1956.

----- *The Out is Death*. California: Black Lizard Books, 1988.

----- *Murder Me for Nickels/Benny Muscles In*. California: Stark House Press, 2004.

----- *My Lovely Executioner/Agreement to Kill*. California: Stark House Press, 2006.

----- *Anatomy of a Killer/A Shroud for Jesso*. California: Stark House Press, 2008.

----- *Stop This Man!* New York: Dorchester Publishing Co., Inc., 2009.

----- *Al salir está la muerte*. México: Editora Latino Americana, S.A., 1957.

----- *Traficantes en drogas*. México: Editora Latino Americana, S.A., 1958.

----- Expediente 2805-59. *Una película escandalosa*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, 1959.

----- Expediente 2809-59. *The Out is Death (Al salir está la muerte)*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, 1959.

----- Expediente 2810-59. *Agreement to Kill (La muerte no espera)*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, 1959.

----- . Expediente 2825-59. *Benny Muscles In (Traficante en drogas)*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, 1959.

----- . Expediente 2832-59. *Dig My Grave Deep (Dos metros bajo tierra)*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, 1959.

----- . Expediente 2857-59. *Stop This Man! (Alto a ese hombre)*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, 1959.

----- . Expediente 2861-59. *A Shroud for Jesso (Una mortaja para Jesso)*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, 1959.

----- . Expediente 1559-67. *Tobruk*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, 1967.

----- . Expediente 4502-68. *Mission for Vengeance (Misión de venganza)*. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración, 1968.

Rebollo Sánchez, Félix. *Análisis de Textos Literarios y Periodísticos*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.

Redondo Goicoechea, Alicia. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 1995.

Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.

Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea 1939-1975*. Barcelona: Grijalbo, 1999.

Rojas Claros, Francisco. *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2013.

Ruth, David E. *Inventing the Public Enemy: The Gangster in American Culture, 1918-1934*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Rzepka, Charles & Horsley, Lee. *A Companion to Crime Fiction*. West Sussex: Blackwell Publishing, Ltd. 2010.

Schlesinger, Arthur M. "The City in American History" in *The Mississippi Valley Historical Review*, Organization of American Historians. Vol. 27, N. 1, 1940.

Secretaría de Estado de Cultura - Movimientos Migratorios Iberoamericanos. *Ficha de Villalba Pinyana, José*.

<http://pares.mcu.es/MovimientosMigratorios/detalle.form?nid=19941>

Server, Lee; Gorman, Ed & Greenberg, Martin H. (eds.). *The Big Book of Noir*. New York: Carroll & Graf Publishers, 1998.

Tamames, Ramón. *Estructura económica de España*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1963.

Taylor, Ian & Taylor, Laurie (eds). *Politics and Deviance*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

Terrón Montero, Javier. *La prensa en España durante el régimen de Franco: un intento de análisis político*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.

Tuttle, George. "Noir and Gestalt: The Life of Peter Rabe". En Rabe, Peter. *Anatomy of a Killer/A Shroud for Jesso*. California: Stark House Press, 2008.

Tyler, Gus (ed.) *Organized Crime in America: A Book of Readings*. Michigan: The University of Michigan Press, 1967.

Valmont, Andre. *La verdadera historia del bandidaje: América contra los gánsters*. Trad. Jaime Jerez de *L'histoire vraie du banditisme: L'Amérique face aux gangs*. Madrid: Amigos de la historia, 1970.

Vann Woodward, C. *The Strange Career of Jim Crow*. New York: Oxford University Press, 2002.

Waites, Bernard; Bennett, Tony & Martin, Graham (eds). *Popular Culture: Past and Present*. New York: Routledge, 2013.

Westlake, Donald E. "Peter Rabe". En Rabe, Peter. *Anatomy of a Killer/A Shroud for Jesso*. California: Stark House Press, 2008.

Worpole, Ken. *Reading by Numbers: Contemporary Publishing & Popular Fiction*. London: Comedia Pub. Group in association with M. Boyars, London and New York, 1984.

**Resumen en inglés.**

To begin with, this doctoral dissertation joins the study of the literary genre of crime fiction from the point of view of the American original context and the Spanish target context. The original novels written by Peter Rabe, *Benny Muscles In* (1955) and *The Out is Death* (1957) are translated to Spanish in Mexico as *Traficantes en drogas* (1958) and *Al salir está la muerte* (1957). There is an attempt to import them towards Spain in a particularly problematic age such as Franco's dictatorship and facing the filter of censorship of that period. The idea is to develop the contextual frameworks linked to the above mentioned source and target contexts as well as the literary framework, in order to contrast the ideas in them with the detailed analysis of both original novels and their translations. This way, the hypothesis are put to text and verified or not in the conclusions.

To this effect, and always from the general to the specific view, the source context is the first one to be shown, the United States of America, beginning with a cultural framework and focusing on the puritan impact in the American ideology and culture, with key concepts such as individuality, personal responsibility, regeneration and redemption, as well as the possibility that these concepts are part of the conception of art as a means of social control. Then, the American historical context at the beginning of the 20th century as the framework of the plot of the analyzed novels, in the age of urbanization, industrialization and flourishing of organized crime linked to the changes in society, as well as the real situation of this organized crime and the criminals' way to proceed in that specific period that is its breeding ground.

After the cultural, historical and criminal contexts, we move to the literary scope, beginning with the popular literature, again from the general to the specific, in order to focus on crime fiction and particularly on organized crime novel. It is important to highlight certain relevant characteristics such as: first of all, crime; also the main characters (criminal protagonist and his woman); the criminal organization itself with its hierarchy, specialization, use of technology and the relative importance of its head member; location and writing style. There is also a violence categorization, plot and the way to proceed of the main character, as well as the general message delivered by this type of novels including the potential reader to whom they are addressed and their possible relationship with the American epic.

The last context is the target context, Spain after the Civil War in Franco's dictatorship but in a specific period, the end of the 50s, when some changes are perceived after a failed attempt of self-sufficiency, with the opening-up to the United States of America and the symbolic visit of President Eisenhower to Spain in 1959, the shift from French to English as second language and the first time in Spanish history of literature that British fiction is beaten by American fiction. Anyway, Spanish censorship is strong and takes advantage of the winds of change to justify itself. It does not surrender considering its mission of protection and defense of certain concepts such as fatherland, family, religion and Head of State against subjects such as sex, violence, revenge, abortion, drug addiction and other potentially harmful effects for the Spanish population.

Taking into account the particular features of the writer, Peter Rabe and the analysis of the two novels in this doctoral dissertation, the following conclusions are drawn:

The novels of this writer are particularly original, which is foreseen in features such as his vocational link to literature, or the fact that he denies the influence of relevant criminal fiction writers as well as his tendency to improvisation. So, it is easy to see in his novels that, even though they match certain patterns related to their genre, the writer does not have any problem to play with them and add his particular vision and variation elements.

For instance, although his novels are linked to the above mentioned Puritan ideology concerning certain concepts such as individuality and personal responsibility, the key in his characters is not redemption but regeneration and evolution. Both of them are unfailingly joined to an inexorable and everlasting justice, no matter how important the character is. His novels are based on a specific cultural context, the United States of America of the roaring 20s and its particular criminal situation, which shows the fact that this author gathers information before writing his novels concerning on the one hand, criminal organizations' operations and on the other hand, the different modus operandi in order to commit crimes, leaving apart in this case the improvisation in favor of technical writing.

His novels belong to the popular genre of crime fiction, organized crime or gangster novels in fact. His writing style is straight, intense and clear, with much dialogue and action to the detriment of descriptions or digressions. Even though he rejects the involvement of his psychological knowledge in his novels, for Rabe both characters and their distinctive features are essential, such as vocabulary, behavior, interaction with other characters. He focuses on the main ones, the criminal protagonists of the two analysed novels: *Benjamin*

*Tapkow* and *Daniel Port* and their respective women, *Patricia Pendleton* and *Letty*, all of them complex and moody. They seal their destiny in the development of the facts depending on the acceptance of regeneration. Criminal organization becomes the plot scenery, with generally cold and heartless leaders such as *Mr. Pendleton* in *Benny Muscles In*, in urban contexts mentioned, for instance Chicago. There is a psychological management of violence, justified or not depending on the executor, highlighting this way again the psychological training of the author as well as an instructive feature that fosters values such as moral righteousness and evolution against wickedness and stagnation.

It is not the same message perceived by the Spanish censors as they face the versions translated to Spanish from the English original novels. In both cases publishing is banned by censorship due mainly to sex, violence and criminal activities. This way it is verified that the attempt of editors to take advantage from the winds of change preached by the general opening-up of Spain to the United States of America and the cultural approach that it involves faces the defeat caused by the unstoppable functioning of the relentless censorship of that period.

Finally, this doctoral dissertation establishes a relationship between two different cultural contexts, showing how important can be the role of the political institutions in relation to the cultural transmission.

**Resumen en castellano.**

Para empezar, esta tesis doctoral combina el estudio del género literario de narrativa criminal desde el punto de vista del contexto origen estadounidense y del contexto meta español. Las novelas originales escritas por Peter Rabe *Benny Muscles In* (1955) y *The Out is Death* (1957) se traducen al castellano en Méjico como *Traficantes en drogas* (1958) y *Al salir está la muerte* (1957). Se intenta importarlas a España en una época especialmente problemática como fue la dictadura franquista y, enfrentándose al filtro de la censura propio del momento. La idea es desarrollar los marcos contextuales relacionados con los mencionados contexto origen, contexto meta y marco literario, con el objetivo de contrastar las ideas en ellos reflejadas con el análisis en detalle de dos novelas originales y sus traducciones. De este modo, se configuran las hipótesis, las cuales se verán corroboradas en mayor o menor medida con las conclusiones.

Para ello, y siempre en una trayectoria de lo más general a lo más específico, se analiza en primer lugar el contexto origen, Estados Unidos, partiendo de un marco cultural fijado por la influencia puritana en la ideología y cultura norteamericanas con conceptos clave como la individualidad, la responsabilidad personal, la regeneración y la redención y la posibilidad de que estos conceptos puedan formar parte de la concepción del arte como medio de control social. A continuación se pasa más en detalle a exponer el contexto histórico de los Estados Unidos de principios del siglo XX que marcan el argumento de las novelas analizadas, en una época de urbanización, industrialización y florecimiento del crimen organizado vinculado a los cambios en la sociedad del momento, así como la

situación real de la delincuencia organizada y su forma de proceder en el contexto temporal específico que se configura como su caldo de cultivo.

Con el contexto cultural, histórico y delictivo ya vistos, se pasa al literario, comenzando con la literatura popular, de nuevo de lo más general a lo más concreto, para enfocarse en la narrativa criminal y más concretamente en la novela de crimen organizado. Dentro de la misma, la atención se centra ciertas características de especial relevancia, como son: en primer lugar el crimen; los personajes principales (el delincuente protagonista y su mujer); la organización criminal en sí misma con su jerarquía, especialización, uso de tecnología y mayor o menor importancia del líder de dicha organización; el contexto espacial; el estilo de escritura. También se analiza la categorización de la violencia, la trama y el modo de proceder del personaje principal, así como el mensaje general que arrojan este tipo de novelas incluyendo al potencial lector al que van dirigidas y su posible relación con la épica norteamericana.

A continuación se expone el contexto receptor, la España de posguerra inmersa en plena dictadura franquista pero en una época, finales de la década de los cincuenta, en que comienza a haber cambios tras un intento fallido de autarquía, con la apertura a Estados Unidos y la visita simbólica del presidente Eisenhower a España en 1959, el inglés que desplaza al francés como segunda lengua y la entrada de la narrativa estadounidense en nuestro país, superando a la británica, pero a pesar de todo esto, con una censura en plena forma que, aprovechando estos aires de renovación, se justifica pero no cesa en su actividad de protección y defensa de conceptos de patria, familia, religión y jefe de Estado contra

temas como el sexo, la violencia, la venganza, el aborto, las toxicomanías y otros efectos potencialmente perniciosos para el pueblo español.

Contando con las características generales de Peter Rabe como autor y con el análisis de las dos novelas objeto de la presente tesis doctoral, se llega a las siguientes conclusiones.

Este autor es especialmente original, lo cual se anticipa en características como su vinculación a la literatura por pura vocación, su negación respecto a la influencia de importantes autores de narrativa criminal y su tendencia a la improvisación. Así, es fácil ver en su obra que si bien se ajusta a ciertos patrones, no tiene problema en jugar con ellos y aportar su particular visión y variación de los mismos.

Por ejemplo, si bien sus obras se adhieren a la mencionada ideología puritana en los conceptos de individualidad y responsabilidad personal, la clave en sus personajes no es tanto la redención como la regeneración y la evolución. Ambas van indefectiblemente unidas a una inexorable y sempiterna justicia, sin importar la relevancia del personaje. Sus novelas son el producto de un contexto cultural determinado, los Estados Unidos de los años veinte, y particularmente la situación delincencial del momento, la cual muestra hasta qué punto el autor se documenta para escribir sus novelas, dejando en este caso de lado la improvisación en pro de un relato técnico respecto al funcionamiento de las organizaciones criminales y los diversos *modus operandi* empleados por los delincuentes para cometer sus delitos.

Sus novelas se adscriben claramente al género popular de narrativa criminal, concretamente a la novela de gánsters o de crimen organizado. Sus obras son de estilo directo, intenso y claro, con mucho diálogo y acción en detrimento de descripciones o divagaciones. Aunque niega la implicación de su formación en psicología en sus novelas, Rabe da una importancia capital a los personajes, sus rasgos distintivos, su forma de hablar y de comportarse y el modo de relacionarse con los demás, centrándose en los principales, el protagonista de la trama y la mujer que está a su lado, que son complejos y cambiantes. Para todos los personajes funciona la misma regla, dependiendo de su opción de abrazar una posible evolución y regeneración, sellan su destino en el devenir de los hechos. La organización criminal es el escenario de la historia, con líderes en general fríos y despiadados, en un contexto urbano y con el tratamiento psicológico de la violencia y su justificación según quién la ejerza, lo cual vuelve a mostrar los conocimientos en psicología del autor y conforma el carácter aleccionador de sus novelas, que promueven la rectitud y la evolución, contra la maldad y el estancamiento.

No es éste el mensaje que perciben los censores españoles al enfrentarse a las versiones traducidas al castellano de las novelas del autor, suspendidas sobre todo por el sexo, la violencia y la delincuencia. Se confirma así que el intento de las editoriales de aprovechar los vientos de cambio de la situación de apertura de España a Estados Unidos con el acercamiento cultural que la misma conlleva, se da de bruces con la derrota que supone el funcionamiento de la implacable censura del momento.

Por lo tanto, esta tesis doctoral relaciona dos contextos espaciales y culturales diferentes y refleja hasta qué punto dos situaciones políticas diferentes llegan a jugar un papel fundamental en la transmisión de la cultura.