

Del negro al gris: Howard Hawks en la adaptación de *The Big Sleep*

Beltzetik grisera: Howard Hawks *The Big Sleep*-en moldaketan

From Black to Gray: Howard Hawks in the Adaptation of
The Big Sleep

*Marta Frago*¹

zer

Vol. 13 – Núm. 24

ISSN: 1137-1102

pp. 257-279

2008

Recibido el 13 de junio de 2007, aprobado el 25 de marzo de 2008

Resumen

Este artículo analiza la película *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) como adaptación cinematográfica. A través de un estudio comparativo con la novela de Raymond Chandler, se subrayan los aspectos narrativos que distancian la película de su fuente literaria. Estos cambios proceden principalmente de la decisión de Hawks de introducir una elaborada trama romántica en la historia. Este aspecto resulta tan sustancial que afecta al género al que la película pertenece, situándola más cerca de la filmografía vitalista de Hawks que del tono desesperanzado del cine negro.

Palabras clave: Adaptación cinematográfica · Raymond Chandler · Howard Hawks · Cine negro · Novela negra · *El sueño eterno*

¹ Universidad de Navarra, mfrago@unav.es

Laburpena

Artikulu honek *The Big Sleep* filma (Howard Hawks, 1946) moldaketa zinematografiko gisa du aztergai. Raymond Chandler-en nobelarekiko azterketa konparatiboaren bitartez, pelikula bere literatura-iturritik aldentzen duten narrazio-alderdiak azpimarratzen dira. Aldaketa hauek Hawks-ek istorioan bilbe erromantiko landua sartzeko erabakiak eragin zituen batik bat. Hain da funtsezkoa alderdi hau, non pelikularen generoari berari eragiten baitio, Hawks-en filmografia bizizaletik hurbilago jarritz, zinema beltzaren tonu etsitik baino.

Gako-hitzak: Moldaketa zinematografikoa · Raymond Chandler · Howard Hawks · Zinema beltza · Nobela beltza · *Betiareko ametsa*

Abstract

This article analyzes *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) as film adaptation. Through a comparative study with Raymond Chandler's novel, it focuses on the narrative aspects that distinguish the film from its literary source. Most of them are related to the director's decision of introducing a central romantic plot in the story, an issue so essential that dilutes the genre in which the film is usually classified. This fact places the film closer to Hawks' lively filmography than to the hopelessness tone of film noir.

Keywords: Film Adaptation · Raymond Chandler · Howard Hawks · Film Noir · Noir Novel · *The Big Sleep*

1. La novela de Chandler en Hollywood

Al igual que ocurrió con otras películas de los años treinta y cuarenta basadas en novelas *hard-boiled*², *The Big Sleep* (*El sueño eterno*) fue un proyecto ligado a las imposiciones habituales de los grandes estudios de Hollywood. La Warner Bros, propietaria desde 1944 de los derechos de autor de la novela (adquiridos a través de Howard Hawks), encargó a éste la película, dándole algunas pautas para su rodaje. En concreto, la Warner quería explotar en el filme la química de Humphrey Bogart y Lauren Bacall como pareja cinematográfica en boga tras su éxito en *Tener y no tener* (Hawks, 1944) y, a la vez, generar un nuevo título de género negro para el gran público (Lhur, 1982: 122-137; Lev 1988: 3-5; Phillips 2000: 54-56).

The Big Sleep era la primera novela que Raymond Chandler publicaría en vida, después de haber escrito en *pulp magazines* estadounidenses como *Black Mask* o *Dime*, verdadera escuela para muchos escritores del género negro. Contenía los rasgos típicos de las *hard-boiled*, con un detective privado como narrador y protagonista, un descenso a los infiernos, una mujer fatal que lo pone a prueba, y varios matones y gánsteres amenazándole en esquinas y callejones. Todo ello impregnado de un tono ácido, melancólico y existencialista. Teniendo en cuenta que el negro era un género querido y demandado por los espectadores del momento, se comprende que la Warner apostara por su conversión a la gran pantalla.

La personalidad del detective Phil Marlowe, protagonista de esta novela y de las sucesivas de Chandler, era un sólido punto de apoyo para la adaptación. Este personaje había subyugado a los lectores de *The Big Sleep* y tenía potencial para hacer lo propio con los futuros espectadores. Concebido como un caballero contemporáneo, Marlowe era un verdadero antihéroe. Un personaje de contrastes, con una apariencia mundana y de convicciones tan firmes como nobles. Convivían en él la formación universitaria de elite y el lenguaje duro y mundano de la calle; los buenos modales con el comportamiento violento, los grandes ideales con el sentido práctico. Precisamente estas dicotomías le permitían desenvolverse bien tanto en esferas de la alta sociedad como en el mundo del crimen y los negocios sucios, tal y como requería la trama.

Más problemático para su adaptación era el argumento de la novela, centrado en el caso en que se ve comprometido el detective. Marlowe, contratado por el general Sternwood –un anciano enfermo, adinerado

² Esta expresión anglosajona, referida al huevo “cocido duro”, se puso de moda en los años veinte para designar metonímicamente a personas de carácter severo. Dentro de la novela negra, se llamaban “hard-boiled” los personajes (generalmente detectives privados) que se enfrentaban al mundo de los gánsteres, utilizando métodos parecidos a los suyos.

gracias a los pozos de petróleo encontrados en terrenos de su propiedad-, ha de investigar el origen de unos chantajes que sufre su hija Carmen. Siguiendo al posible autor de los chantajes, un tal Geiger, Marlowe lo encuentra asesinado. Investiga a continuación la misteriosa desaparición de su cuerpo y la casual ausencia de uno de los chóferes de la familia Sternwood. Las pistas y asesinatos se suceden, la trama policiaca se complica y gira sorprendentemente a cada paso, hasta el punto de perder algunas de sus piezas lógicas. Pero sobre todo, Marlowe toma contacto con el círculo de los Sternwood, especialmente con las difíciles hijas del General: Vivian y Carmen, y con sus sospechosas amistades. La conducta de las dos hermanas conduce al detective hasta el núcleo del problema y el origen del caso. Bajo la protección que les ofrece el apellido de la familia y su dinero, las hermanas Sternwood han guardado el secreto de un crimen y Marlowe reproduce el escenario en que tuvo lugar para sacarlo a la luz.

Como se adivina, los mundos sórdidos están presentes en el entramado, si bien aligerados por el tono sobrio y distante del narrador. En concreto, la novela incluye referencias a la droga, la pornografía y la corrupción policial, constituyendo estas realidades los indicadores de un sistema social viciado. El final es violento; la crítica social, mordaz. Difícilmente una película con estos ingredientes sortearía los criterios del código de censura Hays. De ahí que la Warner lo advirtiera a Hawks y le pidiera suavizar el argumento.

El resultado fue el esperado por la productora. Pese a que Hawks era un director respetado y gozó de una autonomía envidiable para acometer el proyecto, siguió las directrices de la Warner y tomó claras decisiones al respecto. Por ejemplo, hizo reescribir el primer borrador del guión que elaboraron William Faulkner y Leigh Brackett porque no sorteaba debidamente los inconvenientes de la novela. Contrató para ello al experimentado guionista Jules Furthman y éste retocó el final –todavía violento– y sobre todo hizo crecer la relación entre el detective Marlowe, que interpretaría Humprey Bogart, y Vivian Sternwood, papel asignado a Lauren Bacall. En el nuevo guión, la trama romántica sobresalía del conjunto de la historia muy por encima de la trama protagonizada por Carmen Sternwood, mucho más seria y destacada en la novela. Una vez rodada la película, Hawks aún volvió al plató para filmar varias escenas de creación propia que perfilaban la relación Marlowe-Vivian (Phillips 2000: 58-68).

Se entiende así que la película acabara lejos de su origen literario, a mi juicio mucho más de lo que se ha señalado hasta el momento. La distancia con respecto a la novela no es sólo argumental y narrativa sino, como defenderé aquí, conlleva una separación temática que acaba incidiendo en aspectos esenciales al género negro. En términos generales,

la película *The Big Sleep* reduce el oscuro relato detectivesco de Chandler a un mero paisaje contextual que resulta, eso sí, bellamente perturbador.

Aunque es evidente que los criterios comerciales son la causa primera y más próxima de este resultado, no es la única. Hay que contar, por ejemplo, con el modo propio de hacer cine de Howard Hawks y con las pautas constantes que se encuentran en su filmografía. Desde ellas se aprecia que Hawks difícilmente podía asumir como propio el estilo y la filosofía de la novela de Chandler. En el transcurso de la adaptación se producen, de hecho, inevitables conversiones a su visión personal y su trayectoria cinematográfica.

Para llegar a este punto, partiré antes de un análisis comparativo entre novela y película. Con él pretendo identificar sobre qué elementos narrativos pivota la transformación cinematográfica y relacionarlos con esa posible disolución del género negro. Este trabajo facilitará la posterior referencia al *modus operandi* de Hawks y su influencia en el resultado final del filme.

2. Dos relatos, dos universos

Lejos de establecer aquí una comparación desde la novela con ánimo de acusar de infidelidad al cineasta³, parto de la base de que, siendo novela y película entidades distintas, las historias que desarrollan acaban conformando mundos poéticos distinguibles y nunca iguales (Mast, 1982b: 280-281; Bazin, 1990: 116). En este sentido, atenderé menos a los elementos enunciativos que inevitablemente han de perderse en la transposición de un sistema significativo a otro, como puedan ser voz narrativa, *mise-en-scène*, códigos cinematográficos, códigos culturales etc., y prestaré mayor atención a aquellos elementos del guión que son, de por sí, transferibles de la novela al cine. Es decir, aquellos aspectos que –como indica McFarlane– pueden permanecer inalterados tras el proceso de adaptación y tienen que ver con la estructura básica de la historia (la cadena lógico-causal de acontecimientos nucleares para la historia), las tramas y subtramas empleadas, las funciones de los personajes y sus rasgos definitorios, y los patrones mitológicos o psicológicos presentes en la historia (1996: 23-26). McFarlane entiende que, a través de estos elementos, se transmite buena parte de la esencia de la historia. Por el contrario, cuando éstos sufren alteraciones incluso pequeñas, pueden ser

³ Convenimos, con la crítica, en que la fidelidad exacta a la novela es *per se* un imposible pues, como indica Chatman, ninguna película se puede “leer como una novela”. (Chatman, 1990: 163)

síntoma de una desviación no sólo argumental sino también temática (1996: 194-197).

El análisis narrativo que ofrezco a continuación toma en cuenta tres de estos aspectos: el armazón estructural básico, la trama principal y subtramas que conforman la historia, y la función y caracterización básica de los personajes más relevantes.

2.1. *La estructura profunda o esencial*

Si se estudia el esqueleto básico de acciones de la novela y de la película se descubren diferencias de composición que saltan a la vista en un primer recorrido, y también diferencias en cuanto al efecto que, en niveles temáticos, producen una y otra estructura narrativa.

En la novela de Chandler, el entramado de acciones y acontecimientos se dispone cronológicamente. El detective Marlowe describe cuatro días de intensa actividad detectivesca a lo largo de los treinta y dos capítulos de que consta la novela. En la sucesión de acontecimientos se advierte un efecto puzzle. Sólo la última pieza de la narración completa la imagen final. Además, esa pieza revela una información clave para admirar el cuadro narrativo en su conjunto. El lector, desde ella, no sólo admira la disposición de la trama en orden a la resolución del caso; también descubre la verdadera personalidad del narrador, que en ese momento final se desenmascara. El detective abandona en esas líneas finales el estilo somero y cínico que le caracterizaba para mostrar al lector la marca subjetiva que ha dejado en él la experiencia con los Sternwood.

Como señala Monaco, en la sucesión de acontecimientos que narra Marlowe se advierten dos niveles distintos, uno superficial y otro más profundo, algo que es común en las novelas de género negro (1974: 36). El primer nivel viene marcado por el encargo que recibe Marlowe cuando el General Sternwood le contrata. El detective, tras la pista de las estafas a Carmen, toma contacto con el superficial y corrompido mundo del *glamour* que anida en la ciudad de Los Angeles. Tres asesinatos, un negocio de pornografía y un chantaje son el resultado de la investigación, que parece cerrarse con la muerte de Joe Brody (el estafador), a manos de un personaje vengativo (Carol Lundgreen), y con la obtención de unas fotos impúdicas de Carmen, que constituían la principal vía del chantaje.

Este primer nivel, que se cierra en los capítulos dieciséis y diecisiete de la novela, es *descendente* en el sentido de que la trama se complica y empeora (un encargo que parece rutinario y trivial acaba constituyendo una entramado serio), pero es todavía un nivel ligero, pues carece de

verdadera profundidad. Culmina con el esclarecimiento y freno de la conspiración chantajista contra Carmen. El detective Marlowe parece haber concluido un trabajo específico por el que cobrará honorarios. Pese a parecerlo, la historia no termina aquí. Aparece un segundo nivel de investigación, el nivel profundo. A partir de este momento el detective se propone responder a la única cuestión que ha quedado sin resolver: ¿Dónde está y qué relación ha tenido con los hechos Rusty Regan, el ex marido de Vivian Sternwood? La búsqueda de este personaje, que se halla en paradero desconocido, adentra a Marlowe en un terreno que excede lo profesional. La historia adquiere entonces matices políticos y finalmente metafísicos (Monaco, 1974: 38). Este segundo nivel, que se despliega a partir del capítulo dieciocho de la novela, es también descendente y exige que el detective renuncie al dinero. Ya no trabaja profesionalmente sino por una cuestión personal que pone en juego su honradez. A medida que el compromiso de Marlowe con la búsqueda de la justicia se afianza, la realidad que toca se vuelve más oscura. La corrupción alcanza ahora a los cuerpos de seguridad y al sistema en el que él mismo está inmerso. El crimen, en última instancia, gravita sobre quienes le habían pagado para resolverlo. Carmen, a quien la familia Sternwood quería proteger, resulta ser la artífice; y su hermana Vivian encubre la situación, a pesar de que su ex marido ha sido la víctima real. La resolución del caso empalma así con la frustración del protagonista ante la luz que arroja la verdad de los hechos. Una realidad que él mismo opta por seguir encubriendo. No en vano la reflexión final de Marlowe, de la que la novela extrae su título, termina pivotando sobre la realidad de la muerte. La sugerente imagen del cuerpo de Rusty Regan, descompuesto y oculto en los pozos de petróleo de los Sternwood, planea como metáfora de lo que una sociedad corrupta esconde. La mirada de Marlowe sobre la podredumbre social, arranca una reflexión de tono existencialista que pone fin al relato: ¿Qué importaba dónde uno yaciera una vez muerto? ¿En un sucio sumidero o en una torre de mármol en lo alto de una colina? Muerto, uno dormía el sueño eterno y esas cosas no importaban. Petróleo y agua eran lo mismo que aire y viento para uno. Sólo se dormía el sueño eterno, y no importaba la suciedad donde uno hubiera muerto o donde cayera. Ahora, yo era parte de esa suciedad. Mucho más que Rusty Regan. Pero el anciano no tenía que serlo. Podía yacer tranquilo en su cama con dosel, con sus manos cruzadas encima de la sábana, esperando. Su corazón era un breve e inseguro murmullo. Sus pensamientos eran tan grises como la ceniza. Y dentro de poco él también, como Rusty Regan, estaría durmiendo el sueño eterno. (Chandler, 1996: 203).

Esta digresión final del narrador actúa como una ventana abierta a la realidad de la muerte, al percibir éste que la experiencia vivida ha traspasado los límites de su moral. Con estas palabras, el narrador integra

el relato en una nueva dimensión, podríamos llamarla metafísica, que plantea tan profunda y oscura como la muerte misma.

Si se analiza ahora la película *The Big Sleep*, se observará que no contiene este efecto final ni tampoco el recorrido descendente de la trama. En realidad, los treinta y seis capítulos de la novela se han convertido aquí en treinta y cinco grandes escenas, conectadas entre sí y agrupadas en tres actos, creando un efecto lineal ascendente, según las exigencias dramáticas de la estructura clásica⁴. El conflicto principal de la película nace en el planteamiento (primer acto). La historia se inicia al contratar el general Sternwood los servicios del detective (episodio catalizador). Poco después, aquello que parecía un caso de resolución fácil se enreda notablemente con el descubrimiento, por parte de Marlowe, del cadáver de un tal Geiger, el principal sospechoso de estafar a Carmen. Con este suceso crecen las expectativas dramáticas y comienza el desarrollo de la historia. Es un nudo dramático que hace girar la historia en una nueva dirección y sitúa la acción de *The Big Sleep* en su segundo acto. A partir de este momento, la red de pistas y de sospechosos se amplía y la investigación se complica.

Dentro de este segundo acto, uno de los hechos más relevantes es el asesinato de Joe Brody (el estafador) y la resolución aparente del caso. Este episodio, que cerraba el primer nivel de acción en la novela, queda recogido en la película como *acontecimiento central*. Dentro del esquema de escritura dramática, el *acontecimiento central* o *nudo central* es aquél que divide la historia en dos grandes fases, en un “antes” y un “después”. Situado en la mitad del segundo acto, constituye un eslabón en la cadena de acción dramática que enlaza la primera parte del segundo acto con la segunda parte del mismo. No obstante, hay que decir que este hecho es simplemente una peripecia y no un nudo dramático que encamine la historia hacia nuevos derroteros. Afecta sobre todo al protagonista en el plano emocional, pues constituye un punto de no retorno para él, una confirmación de que nada volverá a ser como antes (Field, 1994: 14; Sánchez-Escalonilla, 2001: 222). Así pues, la muerte de Joe Brody, aun teniendo una especial relevancia por situarse en la mitad exacta de la película, no es llave de paso hacia un nivel más profundo. Únicamente complica más la historia y se utiliza sobre todo para dar impulso a la trama romántica que en ese momento de la película comienza a dominar el escenario.

⁴ Al igual que otras películas hollywoodienses de la época, sigue un diseño narrativo tripartito de origen aristotélico, con las pautas que explica Syd Field en 1995.

En este sentido, no es casualidad que en la escena de la muerte de Joe Brody esté presente Vivian Sternwood. No era así en la novela. Resuelto el caso, será Vivian (y no el general Sternwood) quien pedirá a Marlowe que lo abandone del todo a cambio de un dinero extra. El detective, convencido de que ese dinero proviene de Eddie Mars –un personaje tan ambiguo como involucrado en el caso–, decide proseguir la investigación. Pero lo que motiva su nuevo esfuerzo ya no es su afán por llegar a la verdad de lo ocurrido para hacer honor a la justicia, sino la curiosidad y su atracción hacia Vivian Sternwood. A Marlowe le interesa conocer el tipo de relación que existe entre Eddie y la hija mayor del General, pues ha empezado a interesarle como mujer y adivina que se encuentra en un aprieto.

Precisamente esta tensión romántica que se abre paso en la película provoca que la dirección dominante de la historia no sea ya de arriba a abajo (siguiendo un descenso), sino de izquierda a derecha ascendente (siguiendo una red de complicaciones). Este cambio de signo altera la trama durante la segunda mitad del segundo acto de la película, pues Marlowe se convierte en un enamorado detective que trata de salvar a su chica de los lazos de un asesino. Cuanto más se empeña Vivian en que abandone el caso, más interés cobra para el detective. Marlowe, en su búsqueda, llega a recibir una paliza amenazante por parte de unos matones al tiempo que recibe una información nueva (a través de Harry Jones y, tras la muerte de éste, a través de Agnes). La pista es definitiva, hace variar la dirección de la historia, haciéndola correr hacia su resolución en el tercer acto. Es precisamente en este último periodo de la historia donde se percibe con más claridad que la dirección de la película lleva una dinámica ascendente, encaminada a redimir al personaje de Vivian Sternwood. Culminará en el clímax de la película donde, además de desenredarse el caso detectivesco, Marlowe logrará recuperar a Vivian librándola de la trampa que ella misma se había tendido. En el nuevo final de la película, la esperanza que siempre acompaña al romance ahogará cualquier reflexión sobre el sentido en clave existencialista.

Es significativo que el gran descubrimiento final por parte de Marlowe en la novela (el asesinato de Rusty Regan a manos de Carmen) pase a un segundo plano durante el clímax y la resolución de la película. En la última escena del filme, Marlowe alude a este hecho únicamente a través del diálogo, restándole intensidad dramática. Desaparece el encuentro desafortunado de Marlowe con Carmen en los pozos de petróleo. A cambio, Marlowe se enfrenta con Eddie Mars, quien se ha convertido en el villano de la historia, además de en su adversario emocional. La fuerza del clímax está precisamente en el encuentro entre Marlowe y Mars, muriendo este último a manos del detective. Con su caída, el futuro de

Marlowe y Vivian queda abierto a la esperanza. El detective pasa a ser un encubridor. Estrena su faceta de criminal pero, a cambio, redime y se lleva a su chica.

2. 2. Trama y subtramas

Si, como se ha visto, el nuevo romance entre el detective Marlowe y Vivian Sternwood altera en gran medida la estructura de la película con respecto a la novela, las consecuencias de este cambio se aprecian incluso con mayor nitidez si se analizan la composición de tramas y el modo de relacionarse la trama principal y las subtramas (tramas secundarias) dentro de la novela y la película.

En el caso de la novela, la trama detectivesca domina en la historia. Prueba de ello es su extensión y recorrido de principio a fin del relato y su conexión con las acciones principales del protagonista, tal y como muestra el estudio de la estructura de la novela. Con esta trama principal aparecen entrelazadas una subtrama importante y otras tres más esquemáticas. Todas tienen en común el ser subtramas temáticas, en cuanto que cada una explora una vertiente distinta de la corrupción social y provoca un eco diferente dentro de la decepción del protagonista.

La más completa y seria es aquella que nace de los encuentros del detective con Carmen Sternwood. Conforme se despliega esta subtrama, y a medida que Carmen intensifica un juego de seducción hacia el detective, la actitud de Marlowe hacia Carmen varía en dirección descendente (benevolencia, lástima, enfado, rechazo, repulsión, patetismo) y corre paralela a su viaje interno hacia la decepción. Los comentarios que Marlowe se permite como narrador alrededor de estos episodios con Carmen son del todo expresivos:

- a. Tras conocerla la primera vez que visita la mansión de los Sternwood, comenta al mayordomo con ironía: “Deberían destetarla. Ya tiene edad suficiente” (Chandler, 1996: 8). La actitud todavía es de benevolencia.
- b. Esa misma noche, al encontrarla en casa de Geiger, drogada y sin ropa, la definirá como “la estampa de la estupidez” (1996: 35). De la benevolencia, Marlowe pasa aquí a la lástima.
- c. En un tercer encuentro con Carmen, de nuevo en casa de Geiger, Marlowe llega a abofetearla al presenciar su risa e indiferencia ante los hechos, y comenta como narrador: “las risitas cesaron, pero no le importó la bofetada más que la noche anterior. Probablemente todos sus amigos, tarde o temprano, terminaban abofeteándola. Y puedo

comprender que lo hicieran” (1996: 61). La actitud del detective ha variado aquí hacia el enfado.

- d. Más adelante, Carmen irrumpe de nuevo en el escenario donde se encuentra Marlowe. Esta vez en casa de Joe Brody, su principal chantajista. Marlowe en esta ocasión se ahorra comentarios. Los hechos son suficientemente significativos. Carmen no sólo amenaza con un revólver a Brody sino que le dispara, aunque yerra el objetivo. En la propia narración de los acontecimientos es fácil advertir la actitud de rechazo de Marlowe hacia Carmen.
- e. Posteriormente, cuando el detective la encuentra en su propio apartamento dispuesta a seducirle, comenta: “no podía aguantarla más tiempo en la habitación” (1996: 141). Y tras expulsarla, relata: “Dejé el vaso vacío y deshice la cama con furia salvaje” (1996: 142). Marlowe ha llegado a sentir repulsión hacia ella.
- f. Por último, durante el episodio en que Carmen conduce a Marlowe a los pozos de petróleo y trata de asesinarle, él la describe como “envejecida, estropeada, convertida en un animal, y no en un animal bonito precisamente” (1996: 194). La repulsión, finalmente, se ha convertido en una apreciación patética hacia su persona.

La subtrama Marlowe-Carmen esconde, después de todo, la imagen más extrema de la corrupción, aquella que alcanza a los más débiles y jóvenes, aquellos que metafóricamente son el futuro de una sociedad en decadencia.

El resto de subtramas, menos desarrolladas, apuntan hacia el deterioro y decadencia sociales en distintas direcciones. Son las que proceden del trato de Phil Marlowe con el general Sternwood, con su hija Vivian, y con los responsables del cuerpo de policía y seguridad.

En primer lugar, la relación de Marlowe con el general propicia una reflexión sobre el origen del declive. Se puede ver en el anciano un posible “alter ego” de Marlowe, pero vacío de integridad moral y sujeto a lo mundano. Ésta es, de todas, la relación más fúnebre, pues se percibe, a través de este personaje, una nostalgia del pasado y también una reflexión sobre cómo el declive se agudiza con el paso del tiempo y la llegada de nuevas generaciones. A través de sus conversaciones con Marlowe, queda patente que el anciano distingue todavía el código de la honorabilidad, aunque haya optado por no seguirlo. Hay cierta reflexión en este personaje sobre su contribución al deterioro posterior de su familia. Queda de manifiesto, por ejemplo, en la descripción inicial que éste da a Marlowe sobre sus hijas. “Ninguna de las dos tiene más sentido moral que un gato. Yo tampoco lo tengo. Ningún Sternwood lo ha tenido nunca” (Chandler,

1996: 14). Precisamente ese reconocer la ausencia de moral ubica al anciano en un tiempo pasado en el que la decencia social aún cubría las carencias personales y en el se precisaba esfuerzo y tenacidad para llegar a un determinado estatus social. Sobre estas cualidades descansa la simpatía de Marlowe hacia el general y su deseo de protegerle. No obstante, a medida que transcurre la trama principal y los errores de la familia Sternwood van quedando al descubierto, se agudiza la sensación de decadencia pivotando sobre al anciano, que adquiere los tonos más negros en la reflexión final antes destacada.

La subtrama que nace de la relación entre Marlowe y la hija mayor del general está en estrecha relación con la anterior, puesto que viene a ejemplificar los efectos de la decadencia dos generaciones más abajo. En este sentido, la relación entre ambos personajes contiene un propósito fundamentalmente temático y, a diferencia de lo que ocurre en la película, es una relación que no contiene *eros* y la posibilidad romántica no está realmente establecida. Vivian Sternwood (o Sra. Regan) no sólo actúa sin moral sino que carece de los principios éticos que aún reconocía su padre. De aquí que, a raíz de las conversaciones de Marlowe con ella, crezca una reflexión implícita sobre el vacío ético en torno a la nueva generación de jóvenes americanos, nacidos a la sombra del esfuerzo de sus padres. Esto también puede predicarse de la subtrama Marlowe-Carmen arriba desarrollada. La de Carmen, sin embargo, es una generación posterior y en ella la corrupción tiene peores consecuencias. En cualquier caso, el perfil de Vivian como mujer inteligente y llena de sentido práctico es más atractivo para el detective. En la inteligencia de Vivian, Marlowe encuentra un contrincante real. Hay una fuerza opositora que actúa también como motor de la relación, puesto que cuanto más esfuerzo pone Marlowe por esclarecer la verdad, con más ahínco se propone Vivian ocultarla. Este combate no culmina hasta el capítulo final en el que Vivian se rinde ante la evidencia de que ha sido descubierto el crimen.

La última subtrama, la que nace de la relación de Marlowe con los personajes que encarnan a la ley y las fuerzas de seguridad, transmite en su conjunto la frustración que experimenta Marlowe al ver la corrupción extendida a quienes han asumido el compromiso de combatirla. Esta subtrama tiene como peculiaridad que se establece a través de varios personajes en régimen de jerarquía, lográndose un efecto más contundente. Están implicados en ella el fiscal del distrito, Taggart Wilde; su investigador principal, Bernie Ohls; el investigador Cronjager; y el policía encargado de la sección de personas desaparecidas, capitán Gregory. Todos tienen en común que aceptan sobornos internos y ocultan pruebas. Marlowe lo advierte cuando facilita al Fiscal información sobre el negocio pornográfico de Geiger y descubre que se ha dado carta blanca al

asunto. Más adelante, especialmente cuando el relato toca a su fin, queda de manifiesto que todos estos personajes conocían el crimen cometido en casa de los Sternwood, sin que ninguno se comprometiera a llevar el caso hasta sus últimas consecuencias. De nuevo, la vertiente descendente de esta subtrama, enlaza con la pesimista reflexión final de Marlowe, en la que confluyen todas las decepciones a las que se ha enfrentado el protagonista.

Este diseño de trama policial y subtramas temáticas desaparece como tal en la película. La historia cinematográfica contiene sólo una trama principal (la trama romántica) y una trama contextual interrelacionada (la trama detectivesca). Por otro lado, los encuentros de Marlowe con el general Sternwood y con el policía Bernie Ohls resultan demasiado esporádicos como para constituir subtramas propiamente dichas. Tampoco Carmen establece una relación suficiente con el detective, fuera de la de ser objeto de su encargo y pieza importante de la intriga detectivesca. Por lo tanto, con la disolución de estas tramas secundarias se pierde buena parte de la reflexión sobre la decadencia.

En cuanto a la trama de investigación, si bien abre la narración y nos presenta la película como clásica historia de detectives, a medida que se despliega pierde protagonismo y queda relegada a una trama de contexto que anima la principal y dominante: la trama romántica.

Lo interesante de esta última es que se ha construido con total independencia de la novela. Aparece y crece de forma paralela a la trama detectivesca tanto en extensión como en intensidad. Cubre prácticamente toda la historia y cabe encontrar su propio planteamiento, desarrollo y final. Interacciona no pocas veces con la trama de investigación, pero cuenta con escenas y episodios autónomos. Para su diseño se ha seguido el esquema de un triángulo emocional, compuesto por las relaciones entrecruzadas de Phil Marlowe, Vivian Sternwood y Eddie Mars. También se han modificado algunos rasgos clave de estos personajes y se les ha dado un mayor peso dentro del caso que investiga Marlowe.

El planteamiento de esta trama (acto primero) está dedicado a establecer la posibilidad romántica. Ocupa dos escenas de la película (número 3 -0h 09'- y número 8 -0h 24'). En ambas Marlowe contacta con Vivian por ser ésta hermana y protectora de Carmen y se produce un pulso entre los dos personajes, con diálogos inteligentes y rápidos que anuncian la posibilidad de una futura compenetración.

La fase del desarrollo coincide con el segundo acto de la película y en ella se produce la entrada de Vivian Sternwood en la trama detectivesca. En una visita de Vivian a Marlowe en su oficina (escena 12 -0h 31'-), ésta se involucra libremente en el caso, solicitando ayuda al detective para que

frene un nuevo chantaje que planea sobre Carmen. A través del diálogo, salpicado de ironía y buen humor, Marlowe advierte que existe relación entre Vivian y Eddie Mars. Es la primera ocasión en la que la atracción de Marlowe hacia Vivian se explicita: “Creo que empieza a gustarme otro miembro de la familia Sternwood” (0h 34’). La sospecha sobre esta relación y sobre la implicación de Vivian en el caso queda reafirmada en el acontecimiento central (escena 17 –0h 47’–), al encontrarse Vivian presente en el apartamento, escenario del crimen. A partir de este momento, Marlowe se sentirá en la obligación de investigarla como parte del entramado. Esta investigación, sin embargo, no será exclusivamente detectivesca, pues atañerá al ámbito personal de Vivian Sternwood. Así, en una escena posterior (escena 19 –0h 58’–), Marlowe da el primer paso hacia el cortejo amoroso. En un restaurante, Vivian ofrece a Marlowe una cantidad importante de dinero para que abandone definitivamente la búsqueda de más pistas. Pero la conversación que mantienen ambos contiene una doble lectura. A los intereses profesionales se unen los de cada uno por el otro sexo, como se hace evidente en las alusiones a la carrera de caballos que entrecruzan:

VIVIAN: Hablando de caballos, a mí también me gusta apostar, pero prefiero verlos correr un poco primero. Ver si arrancan de salida o desde atrás, descubrir particularidades, lo que les estimula a correr.

MARLOWE: ¿Descubrió las mías?

VIVIAN: Creo que sí.

MARLOWE: ¿Sí? ¡Adelante!

VIVIAN: Diría que no le gusta que le clasifiquen, le encanta arrancar fuerte, abrirse camino, tomarse un respiro en la segunda vuelta y volver relajado a casa.

MARLOWE: Tampoco a usted le gusta que la clasifiquen.

VIVIAN: No he conocido a nadie que lo lograra. ¿Alguna sugerencia?

MARLOWE: Bueno, no puedo hablar sin haber visto cómo corre usted, al menos un poco. Tiene clase, pero no sé hasta dónde puede llegar.

VIVIAN: depende mucho de quién sea el jinete.

Por otro lado, y a partir de esta escena, la figura de Eddie Mars y su influjo sobre Vivian crecen progresivamente para Marlowe. Cuando en la sala de juego de “Las Olindas” Marlowe descubre que la relación entre Eddie Mars y Vivian Sternwood es una relación de chantajista a víctima, el romance Marlowe-Vivian toma un nuevo impulso. La trama romántica se sitúa entonces en su tercera fase o tercer acto. Lo que caracteriza a esta etapa conclusiva del romance son los intentos tanto de Marlowe como de Vivian por liberar al contrario de las complicaciones que trae su posición en el caso. Marlowe defiende a Vivian de un atraco en “Las Olindas”, aunque resulta ser un atraco falso (escena 22 –1h 10’–); Vivian libera a

Marlowe de una muerte segura a manos de Canino, en Realito (escenas 31-33 -1h 33'-); y finalmente, Marlowe libera a Vivian de Eddie Mars y de toda futura implicación en los hechos (escena final -1h 43'-). El último gesto de Marlowe, además de poner fin a la trama de investigación, deja libre y abierta su relación personal con Vivian Sternwood.

En conclusión, y como indica Monaco, esta cuidada organización de la trama romántica supera a la de la trama policial, más incoherente e ilógica que en la novela (1974: 36). Tanto es así que los defectos de la trama detectivesca llegan a ser irrelevantes en el conjunto. El romance, al final, se convierte en la sustancia narrativa que sujeta la película (Mast, 1982: 275-277).

2.3. Personajes

Por la intrincada unión entre trama y personajes, no es posible diagnosticar la transformación que sufre la primera sin hacer referencia a cómo afectan los cambios en las figuras de la narración. En la adaptación de *The Big Sleep*, el vuelco que sufre la trama hacia el romance impacta sobre el conjunto de personajes. Aquí se señalarán los cambios más relevantes, concernientes sobre todo a la aparición del citado triángulo emocional. Conviene no olvidar, por otro lado, que el filme rompe los efectos del narrador en primera persona. Como recuerda Wood, en la película los personajes están objetivados y dejan de ser una extensión de la mente del detective, por lo que cabe un mayor margen de maniobra en la caracterización de los mismos (1982: 186-188).

En términos generales, tanto Vivian Sternwood como Eddie Mars amplían sus funciones y caracterización frente a la reducción de atribuciones que sufre el personaje de Carmen. Ya se ha comentado que, en la película, Carmen adquiere un papel secundario. Es un personaje bisagra en la relación profesional de Marlowe con el caso y en su cortejo hacia Vivian o incluso, como ha indicado Mast, se convierte tan sólo en uno de los obstáculos morales que el detective deberá remover para encontrarse espiritualmente unido a Vivian en el clímax final (1982: 274). A diferencia de la novela, Carmen da lástima, pero sus acciones dentro de la película no provocan el enfado de Marlowe, ni el rechazo, ni la repulsión y el patetismo final. La omisión de las escenas en las que Carmen dispara a Joe Brody, trata de seducir a Marlowe en el apartamento de éste y busca castigar a Marlowe por su rechazo, matándole en los pozos de petróleo, sitúan a Carmen Sternwood en una posición moral más diluida. Dentro del filme, se remarca su condición de enferma, de persona a quien se ha de procurar una curación y, por cuestiones de censura, su ninfomanía también aparece debilitada. Estos cambios en el personaje resultan

esenciales y afectan tanto al tono menos sombrío de la película como a los personajes de Marlowe y Vivian. El hecho de que Marlowe decida dar a Carmen una oportunidad final, acusando a Eddie Mars –ya cadáver– de la muerte del ex marido de Vivian, no se percibe sólo como una mancha en la integridad de Marlowe, sino que apunta hacia la humanización del detective, capaz de compasión ante una víctima del sistema. Como es lógico, también se reduce la culpabilidad de Vivian. El encubrimiento de su hermana no revela el estado de podredumbre del personaje sino, de nuevo, se convierte en un signo de compasión y proteccionismo. El romance final entre Marlowe y Vivian, para ser aceptado como posible según los cánones de la época, necesitaba de esta operación edulcorante y reductora sobre el personaje de Carmen que ofrece la película.

Frente a esta disminución resalta la amplificación del personaje de Vivian Sternwood. En primer lugar, se amplía su función dentro de la historia. Además de proporcionar información e impulsar el caso detectivesco, como hacía en la novela, se convierte aquí en el personaje llamado “interés romántico”, esto es, en aquel personaje principal del que el protagonista se enamora, provocando su transformación y haciéndole adquirir una mayor dimensión como personaje (Seger, 1994: 225). Para ello, también se le implica más en el mundo del crimen y la corrupción. Especialmente en la segunda mitad de la película, su presencia en los distintos escenarios de la búsqueda detectivesca la convierten en el “interés” de Marlowe. Conviene advertir que, a pesar de que sobre ella recaen sospechas mayores que en la novela, sus rasgos de mujer fatal se atenúan. De entrada, ya no es la mujer que en la novela cargaba con tres divorcios y un marido desaparecido. Ahora ha estado casada una sola vez y pesa sobre ella un único fracaso matrimonial. Esta situación la convierte en un personaje más ambiguo que en la novela y, desde luego, más aceptable para el espectador norteamericano de la época, de cara a su redención espiritual final (Mast, 1982: 270). Por otro lado, se modifican algunos de sus rasgos de carácter para acoplarla a la personalidad de Marlowe. Muy al estilo de los personajes mujeres de Hawks, se convierte en compañera del protagonista antes que en mujer enamoradiza y frágil (Monaco, 1974: 38). Resalta su inteligencia, pero también una apariencia de cinismo y una buena dosis de buen humor, que la sitúan junto a Marlowe en igualdad de condiciones. A este respecto, son especialmente gráficas dos escenas: aquélla en la que ambos “juegan” a llamar a la policía desde el despacho de Marlowe (escena 12 –0h 33’–); y la ya citada conversación sobre las carreras de caballos en el restaurante.

Hay otra dimensión del personaje de Vivian que se ha explotado en la película por encima de lo que está en la novela: su condición de víctima. Vivian necesita ser rescatada de una trampa y un chantaje y así lo percibe

el espectador cuando ve temblar al personaje ante la insistente pregunta de Marlowe durante la segunda mitad de la película: “¿Qué tiene que ver Eddie Mars con usted?”. Solo la secuencia final responde de forma terminante a la pregunta y relaja la tensión del rostro del personaje de Vivian Sternwood.

El personaje de Eddie Mars sufre asimismo transformaciones importantes. De mero encubridor y chantajista pasa a encarnar al prototípico villano de una película de gánsteres. Su función de antagonista llega a superar la atribuida a Carmen en la novela, no sólo por el papel de timador sucio que juega en la intriga, sino también porque constituye un impedimento para la regeneración del personaje de Vivian. De ahí que el enfrentamiento físico de Eddie Mars con Marlowe, en el clímax de la película, suplante al de Marlowe con Carmen en la novela.

De lo anterior se deduce que Phil Marlowe, manteniendo su estatus de protagonista, aparezca reconvertido en la película. El héroe solitario de Chandler, que mantenía un código de honor alto en un ambiente corrupto como el de la alta sociedad de Los Angeles, aquél que luchaba por no verse contaminado por mujeres fatales, se transforma en la película en un detective principesco y jugueteón (Mast, 1982: 270-271). Su trato hacia la mujer varía con respecto a la novela, como se aprecia en el divertido coqueteo con la librera de Acme Book Shop (0h 14’); en su trato con Agnes (0h 13’), en su conversación con una taxista a quien piropea (0h 37’), o en su caballerosa atención hacia las camareras de “Las Olindas” (1h 07’) (Castille, 1994: 56). Esta galantería que ostenta Marlowe en la película lo convierte en un personaje más proclive al romance. Además, y de cara a orquestar su relación con Vivian, aparece como un personaje más cordial que el frío narrador de la novela, ahora más irónico que cínico. Como sugiere Wood, siendo la película harto violenta en cuanto a acontecimientos, hay un incremento de relaciones positivas y cordiales, así como indudables síntomas de galantería por parte de Marlowe (1982: 189-190). Estas nuevas características lo alejan del aspecto taciturno que mostraba en la novela y, por lo tanto, quiebran su inclinación al fatalismo.

La cordialidad de Marlowe se extiende, además, a otros personajes ajenos al triángulo emocional. De entre ellos, quien presenta mayores divergencias con respecto a la novela es Bernie Ohls, el investigador principal del fiscal del distrito. Este personaje, en la película, también queda configurado por una nueva función: la de amigo y confidente del detective. Abandona para ello su aspecto de encubridor de la familia Sternwood (aunque lo sea) y, por extensión, se mitiga la vinculación de este personaje con la corrupción de los cuerpos de seguridad. En la novela, el propio Marlowe lo describe satíricamente: “yo sabía que había matado a nueve hombres; tres de ellos le estaban apuntando con una pistola, o se

supone que le apuntaban” (Chandler, 1996: 42). En la película, esta sospecha no tiene cabida. Como confidente, anima y sostiene al detective Marlowe en su búsqueda. Y como único representante de la ley en la ciudad (este personaje aglutina a cuatro personajes de la novela), ofrece una cara amable y afectuosa que palia la mordaz crítica que ofrecía al respecto la novela de Chandler.

3. Howard Hawks y la fusión de géneros

Pese a los cambios narrativos que contiene la adaptación y que se han ido desglosando hasta aquí, en el aspecto formal la película *The Big Sleep* contiene muchas de las características asociadas al cine negro. En el plano de la estética visual, y siguiendo a Hirsch, se pueden enumerar algunas: el hecho de tener como escenario una gran ciudad americana (en este caso Los Angeles), la recreación visual de ambientes nocturnos y oscuros (la casa de Geiger, la noche en Realito, el asesinato de Harry Jones, la velada en Las Olindas, entre otras); pocas escenas filmadas en exteriores y siempre con la presencia de coches circulando sobre calles y esquinas vacías; la presencia de la lluvia y las aceras mojadas como motivo recurrente; el rodaje en interiores claustrofóbicos, a veces extravagantes y excesivamente ornamentados (la casa de Geiger y el propio invernadero de los Sternwood); y el uso del claroscuro y la presencia de sombras marcadas (1981: 78-94).

También en cuanto a la tipología y la caracterización física y temperamental de los personajes, la película de Hawks puede enmarcarse dentro del género. La apariencia de Marlowe es prototípica: afeitado, vestido de oscuro y con gabardina, al igual que lo son su profesión de detective, su desprendimiento económico, sus hábitos de fumar y beber, su lenguaje lacónico y mundano, así como su actitud despegada e irónica (Hirsch, 1981: 169-172). *The Big Sleep* contiene además, como en tantas otras películas del género, la presencia de mujeres fatales (en este caso Vivian, Carmen, y Agnes), y de gánsteres (Eddie Mars, Canino).

Este conjunto de características hace muy difícil desligar a *The Big Sleep* del lugar que ocupa. Aun así, el análisis narrativo que se ha ofrecido previamente hace pensar que existen desviaciones de la película sobre la novela que son esenciales y rompen con aspectos de la novela negra en su nivel más profundo, esto es, en el nivel temático. La distorsión de algunas funciones de personajes básicos, la creación de una acentuada subtrama romántica y la reconversión del final de la historia se relacionan con esta ruptura temática y hacen pensar que la adaptación de *The Big Sleep* contiene, al final, un argumento original ciertamente autónomo respecto del chandleriano.

Hay que decir que el tono oscuro que siempre acompaña a la novela negra va más allá de un ambiente, una vestimenta y un tipo de personajes. El calificativo de “negro” proviene ante todo de un modo de ver la vida que linda con el fatalismo y el existencialismo en último término⁵. Las tramas de estas novelas se tejen desde la nostalgia de un mundo mejor y provocan en el lector una sensación de caos social y de sinsentido. En el caso de *The Big Sleep*, Chandler hace experimentar al propio detective Marlowe el vacío ético, a medida que profundiza en la investigación, de tal forma que, al final, ese vacío desmorona su propia virtud y cae en la desesperanza. Precisamente este pesimismo implícito en la novela de Chandler es el aspecto más incompatible con esa mutación hacia el romance que propone Hawks en su película. En este giro narrativo de la película se pierden dos de las características de la novela negra que contienen mayores ecos temáticos.

Primero, el hecho de que el detective privado sea un personaje solitario que, por preservar su virtud, actúa y se relaciona con despego para no verse contaminado de la ruina espiritual en que ha caído la ciudad. Esta característica, que efectivamente define al Marlowe de Chandler, desaparece en la película de Hawks, pues en ésta Marlowe “busca chica” y piensa en una felicidad personal tanto presente como futura.

Segundo, en la novela negra el detective privado suele verse tentado por alguna mujer fatal en cuanto que se acerca a él y pone a prueba su código de honor. Al final, el protagonista se aleja de ella y no sucumbe a sus encantos, rompiéndose las posibilidades del romance. De nuevo, el Marlowe de Chandler se ajusta a la definición. Es un personaje distante e incluso misógino (Mast, 1982: 270). Tanto Carmen como Vivian adoptan el papel de mujer fatal y Marlowe rechaza a ambas: Carmen es obligada a vestirse y a salir de su habitación y Vivian ve frustrado su acercamiento a Marlowe tras la conversación final con él. Por contraste, el Marlowe de Hawks está caracterizado como un galán enamorado, que se siente atraído en primera instancia por todo personaje femenino (Vivian, Carmen, Agnes, la librera) y se implica en la relación con las mujeres.

Estamos además ante un héroe cotidiano que puede redimir, a través del amor, la civilización perdida. Si algo contiene la escena final de la película es esperanza y apertura. Y precisamente esta puerta abierta al futuro de los personajes actúa como verdadero neutralizante del género. El

⁵ Robert G. Porfirio identifica algunas características de las novelas *hard-boiled* de la época y las películas *noir* con el existencialismo europeo. Entre ellas, la existencia de un héroe no heroico, la alienación y soledad habitual del protagonista, su toma de decisiones de índole existencial, la amenaza de muerte que obliga a reevaluar la vida, y el sinsentido. Cfr. PORFIRIO, 2000.

tono, en este sentido, se aclara inevitablemente del negro al gris. Estamos, en definitiva, ante un híbrido difícil de definir, en el que una estética negra protege una trama más *soft* que *hard* (boiled).

Al final, y aunque *The Big Sleep* siga considerándose uno de los ejemplos de cine negro norteamericano en su época de esplendor, resulta todavía más fácil definir la película en términos hawksianos. Pese a las limitaciones de producción ya comentadas y a la intervención de distintos guionistas y sus estilos correspondientes, Hawks –en último término– integra la historia de Chandler en su particular estilo visual y narrativo (Coma y Latorre, 1981: 86). Según Monaco, *The Big Sleep* puede considerarse un resumen de su cine (1974: 35). En realidad, ese giro hacia el sentido que se deriva de la trama romántica caracteriza el conjunto filmográfico del director. Ya sea en sus películas de gánsteres previas a *The Big Sleep*, en dramas aéreos o en comedias románticas de toque *screwball*, Hawks tiende a apostar por el espíritu humano, iluminando especialmente su capacidad para la relación y para encontrar complemento espiritual en una persona del sexo opuesto (Mast, 1982: 31).

En el caso de *The Big Sleep*, la relación Marlowe-Vivian se establece en tono casi lúdico, partiendo, creciendo y estableciéndose a través de ágiles e inteligentes diálogos que irónicamente enfrentan a la pareja al tiempo que nace la atracción. Este aspecto asocia la película a otro género trabajado por Hawks: la comedia alocada de enredo amoroso o *screwball*. Al igual que en *La comedia de la vida* (*Twentieth Century*, 1934), *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938), o *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), el director aprovecha este género para establecer la unión de la pareja a partir de contrastes y paradojas (Echart, 2005: 46). En los protagonistas se establece un juego entre “ser” y “parecer físicamente”, entre “decir” y “hacer”, que permite a Hawks subrayar la unión espiritual de la pareja por encima de la física. Por otro lado, y típico del género, el combate verbal que establece la pareja se apoya en cierta igualdad entre los sexos. La mujer está equiparada al varón en inteligencia y habilidad. No es extraño que el *ring* de combate sea el trabajo, y que éste se convierta en un foro más lúdico que el del juego (Mast, 1982: 64-69).

Estas características pueden apreciarse en la relación establecida entre los dos protagonistas de la película, puesto que, como expliqué anteriormente, Hawks lleva al personaje de Vivian Sternwood al escenario detectivesco y la involucra tanto como al propio Phil Marlowe. El cortejo se intensifica a medida que Vivian toma un papel más activo en el oscuro mundo que investiga el detective. Casi desde el principio, Marlowe comprende que tiene en Vivian al peor contrincante, siendo el único personaje que le iguala en inteligencia y agudeza verbal. La conversación que mantienen en el restaurante sobre las carreras de caballos es buena

prueba de la chispa inteligente que les une. El hilo de ésta y otras conversaciones salpicadas en la relación apuntan, sin duda, hacia la vertiente cómica de las *screwball* (Shatzkin, 1978: 92).

The Big Sleep, en definitiva, debe mucho a las comedias *screwball* de Hawks. Por otra parte, también toma influencias de las películas de gánsteres que figuran en su filmografía. Entre ellas, *Criminal Code* (Código criminal, 1931), *Scarface*, *Shame of a Nation* (*Scarface, el terror del hampa*, 1932) y *Barbary Coast* (*La ciudad sin ley*, 1935). La crónica del gangsterismo que incluyen estas películas se puede encontrar en *The Big Sleep* a través de los personajes implicados en el caso que investiga Marlowe. Tratantes de negocios sucios, estafadores, criminales y matones son prototípicos de ese cine que cuaja en Hollywood durante los 30 y al que Hawks contribuye con una mirada particular. A esos personajes violentos y oscuros, que protagonizan el cine de gánsteres, pertenecen Eddie Mars, Canino, Harry Jones y Agnes. Además, el tipo de violencia que contiene la película recuerda, por sus características, a la de *Scarface*. Más violenta esta última, pero siempre suavizada a través de elipsis, con recursos de sonido y sombras que “muestran sin mostrar”. En este sentido, el asesinato de Harry Jones en *The Big Sleep*, del que Marlowe es testigo en sombras, contiene referencias a la secuencia de apertura de *Scarface* en la que vemos el asesinato de un gánster mediante este procedimiento de elipsis. De igual modo, los episodios de la paliza a Marlowe y la huida de Marlowe y Vivian de Realito, evocan a escenas distintivas de este género que fue preludeo del cine negro.

En conclusión, *The Big Sleep* resulta una película inclasificable, a pesar de su vinculación habitual al cine negro. Si bien la estética y ciertos elementos narrativos la hacen pertenecer a este género, la distancia narrativa que toma con respecto a la novela de Chandler revela su alejamiento de los aspectos temáticos más característicos de la novela negra. En manos de Hawks, y a través de ese romance de nueva creación, el fatalismo se trueca en esperanza, y la decepción del detective en apertura optimista hacia la felicidad individual. El tono “negro” que da nombre al género, ya sólo pertenece a la carcasa, a la historia contextual, pero no al sentido último de la historia. Éste, como en tantas películas de Hawks, tiene que ver mucho más con un canto a la vida que con una cavilación sobre el sueño eterno. De ahí que el título de la película quede hueco y sea probablemente la nota menos integrada en el pentagrama del filme. Por lo demás, siempre habrá que alabar a Hawks su capacidad para dotar de cierta unidad artística a un material tan dependiente del sistema de estudios hollywoodiense. *The Big Sleep*, en este sentido, se convierte en una digna obra hawksiana sobre la que siempre merecerá la pena indagar.

Referencias

- BAZIN, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- CASTILLE, Philip Dubuisson (1994). Compson and Sternwood: William Faulkner's "Appendix" and the Big Sleep. En: *Post Script*, vol. 13 (Summer), p. 54-61.
- CHANDLER, Raymond (1996). *El sueño eterno*. Madrid: Debate.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- COMA, Javier y LATORRE, José María (1981). *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Dirigido Por.
- ECHART, Pablo (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- FIELD, Syd (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot.
- HAWKS, Howard (1956). *El sueño eterno*. USA: Warner Bros.
- HIRSCH, Foster (1981). *Film Noir: The Dark Side of the Screen*. New York: Da Capo.
- LEV, Peter (1988). The Big Sleep: Production History and Authorship. En: *Canadian Review of American Studies*, vol. 19 (Spring), p. 1-21.
- LHUR, William (1982). *Raymond Chandler and Film*. New York: Frederick Ungar.
- MAST, Gerald (1982a). *Howard Hawks, Storyteller*. New York: Oxford UP.
- (1982b). Literature and Film. En: BARRICELLI, Jean-Pierre y GIBALDI, Joseph (eds.). *Interrelation of Literature*, New York: MLA, p. 279-306.
- McFARLANE, Brian (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- MONACO, James (1974). Notes on the Big Sleep: Thirty Years Later. En: *Sight and Sound*, 44 (Winter), p. 34-38.
- PHILLIPS, Gene D. (2000). *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction and Film Noir*. Kentucky: Kentucky UP.
- PORFIRIO, Robert G. (2000). No way out: Existential Motifs in the Film Noir. En: SILVER, Alain & URSINI, James (eds.), *Film Noir Reader*. New York: Limelight.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- SEGER, Linda (1994). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Rialp.

SHATZKIN, Roger (1978). Who Cares Who Killed Owen Taylor? En: PEARY, Gerald; SHATZKIN, Roger (eds.). *The Modern American Novel and the Movies*. New York: Ungar.

WOOD, Robin (1982). *Howard Hawks*. Madrid: JC.