

Ellroy, Gifford, Leonard: los forenses del sueño norteamericano

Arturo E. García Niño

*Para Enrique Bravo Morales, Edgard Onofre
Serratos y Juan Carlos Plata, cofrades veinteañeros
y frontones de algunas ideas aquí expresadas*

Puritana e inteligente, la cultura estadounidense ha sido, históricamente, generadora de apuestas disímiles e incluso enfrentadas; ha sido, también, espacio en el cual se dirimen las contradicciones resultantes de un proyecto de nación incluyente (definido por su origen: los pioneros <padres fundadores> llegaron todos en calidad de inmigrantes), pero también provocador de marginalidad, injusticia, pobreza... (aporte de los propios fundadores, quienes luego de asesinar arrebataron el territorio y arrinconaron en reservaciones a las etnias originarias; y del capitalismo como esencia, pues). País donde existen los McCarthy, los Truman, los Johnson y los Nixon, pero también Emma Goldman, Lillian Hellman, Hammett y Mailer; donde el genio y el conservadurismo de Griffith encuentra su contraparte en Well, Fuller, Trumbo, Losey o Ray; donde el *american way of life* es esperanza de vida para unos y de muerte para otros; donde la corrupción es el puente entre las elites y los “bajos fondos”; donde hay cofradías en torno al rifle y rancheros matamojados, pero también un amplio movimiento pacifista y solidario con los movimientos sociales en el mundo; donde... el promovido lado bondadoso (la tierra de las oportunidades) no puede ocultar un lado oscuro que viene, de siempre, acompañándolo y sirviéndole de sostén, de basamento.

Si, como afirma un filósofo alemán (hoy vilipendiado por sus antiguos exégetas), todas las grandes fortunas del mundo son producto de la rapiña, del robo y de la usura, entonces podemos tener la seguridad de que todas las corporaciones, todas las empresas e industrias que existen en la cacareada nación de las oportunidades para todos, tienen su origen en esa cosa oscura que flota en la piscina de los WASP. Truculentos de

origen son los cimientos sobre los cuales se levantó y se sostiene un proyecto de nación que alberga en su seno tanto a panegiristas como a detractores, que es capaz de brindarles a aquéllos y a éstos un modo honesto de vivir, aunque éstos vivan siempre en situaciones límite que convocan la intolerancia: la caza de brujas en los cincuenta, el racismo que no acaba, la persecución a los movimientos civiles y pacifistas en los cincuenta y sesenta..., que consagra la libertad de expresión pero censura a D. H. Lawrence, encarcela a Angela Davis y Huey Newton, y provoca el autoexilio de Orson Welles, Chester Himes y Paul Robeson, que... a pesar de todo, mantiene vías de acceso por las cuales el periodismo, el cine y la literatura han hecho la crítica con talento y oficio.

La novela negra: semblanza suprarrotular y en tres patadas

Entre las expresiones literarias de ficción realista que han servido de instrumento para diseccionar a la sociedad gringa, la llamada novela negra (término acuñado en Francia por Jacques Prévert, creador de la *Série Noire* en Gallimard, para designar un tipo de narrativa oriundo de Estados Unidos, que difería de la clásica novela policial donde lo importante era el enigma por resolver y cuyos epígonos eran ya Poe, Conan Doyle y Stevenson) ocupa un lugar privilegiado. Sus autores se metieron de lleno en las fisuras del sistema para, desde ahí, ejercer de francotiradores y crear un género que se reveló como el idóneo (mas no el único) para el ejercicio crítico, para hacer la autopsia de los cadáveres que el sueño americano va dejando como saldos, y cuyos orígenes (del género) están en la revista *Black Mask* (*pulp* convertida hoy en objeto de culto),¹ donde se publicó, en 1922, *El Falso Burton Combs*, de Carroll John Daly, relato pionero contenedor ya de las peculiaridades que le darían el sello tanto a la revista como a la narrativa negra; ahí mismo publicarían sus primeros cuentos, y algunas de sus novelas por entregas, Raymond Chandler (sus doce/trece primeros cuentos) y Dashiell Hammett (quien, exceptuando *El hombre delgado*, publicó toda su obra en la revista), los clásicos, junto a quienes luego vendrían otros no menores como James M. Cain, Jim Thompson, Horace McCoy, David Goodis, Charles Williams, Ross McDonald...). El relato policial, como afirma Chandler refiriéndose a Hammett, sacaba el crimen de las cuatro paredes, del cuarto cerrado, del

¹ Hasta hoy no se conoce una colección completa de la revista, publicada mensualmente entre 1920 y 1951 (340 números en total); en la Biblioteca Pública de New York sólo existen dos ejemplares.

jarrón veneciano, y lo ponía en las calles, en la cotidianidad acelerada producida por la modernidad, con la cauda de corrupción propia de un sistema que manifestaba virtudes públicas sustentadas en innumerables vicios privados, donde los buenos y los malos no existen en sentido natural, sino como una consecuencia de su inserción y actuar en la arena pública, en el campo de batalla de la vida social; Chandler demostraría, asimismo, que la corrupción moral de la época inundaba a todas las clases sociales y que era fuente de riqueza.

Paul Schrader, crítico, guionista y director de cine, opina que lo *noir* no es un género ni un subgénero, sino una atmósfera: el cúmulo de elementos y situaciones que van creando y definiendo un espacio social, sensual, sexual, criminal (microcósmico, en ocasiones, como la falda de Kathleen Turner subiendo lentamente por sus muslos en tanto ella baja del auto en *Cuerpos Ardientes*, de Lawrence Kasdan, escena “negrísima” que define el control, vía lo sensual/sexual, que la mujer ejerce sobre William Hurt y que lo conduce al asesinato)², mismo que signa el actuar humano; a fin de cuentas: condiciones sociales específicas en las cuales se manifiesta la eterna lucha entre la marginalidad y el poder, entre un *ethos* justiciero (extralegal a veces pero válido por sus fines) y la injusticia de los hombres de la ley actuando fuera de ella, ilegalmente. Quizás por esto, la narrativa negra ha sido un vehículo a través del cual se ha venido haciendo la crítica social, generando lecturas de la realidad donde se manifiestan las contradicciones, las injusticias, las... pero claro, como afirma Manuel Vázquez Montalbán en la presentación del número uno de *Gimlet*,³ si uno quiere saber en torno al mal social mejor leer otras cosas. Como quiera que sea, y para fortuna de la literatura, los clásicos tienen continuadores originales que, hoy mismo, disecan el sueño americano. Autores como James Ellroy, Elmore Leonard y Barry Gifford, son los más recientes ejemplos de que

² La cinta, o mejor aún el personaje femenino, es un homenaje al James M. Cain de *El cartero llama dos veces* y *Pacto de sangre*. Otra escena cinematográfica “negrísima”, pero con el control del lado masculino: Orson Welles viendo morir a Rita Hayworth en la secuencia final (la de los espejos) de *Sombras del mal*.

³ El nombre de la revista es un homenaje al coctel que Chandler menciona en *El largo adiós*, durante un diálogo entre Marlowe y otro personaje (“Estábamos sentados en un rincón del Bar Victor bebiendo Gimlets. ‘El verdadero Gimlet —dijo—, está hecho mitad gin y mitad jugo de lima de Rose, y nada más. Deja chiquito al Martini’ ”), y se publicaron seis/siete números a principios de los ochenta del siglo pasado.

⁴ Vale mencionar a dos autores que merecen un comentario específico pero que no son objeto del presente: el neoyorquino Jerome Charyn y los angelinos Roger Siman y Gerald Petievich.

el género negro goza de cabal salud,⁴ con el lenguaje de las calles (rudo directo, imaginativo, ácido y juguetón) reproduciéndose, vivo, ese que, según Chandler, “puede llegar a decirlo casi todo”. Ellos son el pretexto de lo hasta aquí dicho y de lo que vendrá.

El caso Ellroy: la ficción vuelta guía para la autobiografía

Cincuentón oriundo de Los Ángeles que surge a la fama por la adaptación al cine de su novela *L.A. Confidential* (dirigida por Curtis Hanson), Ellroy es un moralista certero, que hizo de su ciudad natal el espacio urbano crisol y condensador de la historia estadounidense en el siglo XX: él mismo afirma que con su obra busca explicar la historia gringa del siglo mencionado a través del crimen, lo que cualquiera descubre y comprueba acercándose a sus textos. *L.A. Confidential* (traducida como *Los Ángeles al desnudo*) es prueba de ello. Ubicada en el medio siglo contiene todos los ingredientes que conforman el ambiente y contexto angelino: una prensa de chismes sensacionalista y chantajista, espejo del modo de vida que le da lugar (no es casual que el periodismo amarillista tenga su origen en Estados Unidos), que vive del escándalo producido por el encuentro de la política, la ley, las mafias, la empresa, el crimen y la industria del espectáculo, componentes centrales y generadores del desarrollo económico estadounidense. Integrante del “Cuarteto de L.A.” (junto a *La Dalia negra*, *Jazz blanco* y *El gran desierto*, que dan cuenta de los años cuarenta y cincuenta), la novela, que abarca de 1950 hasta abril del 58, es un portento de estructura y recursos narrativos (el uso de *flash back* y *flash front*, el propio formato que echa mano de actas e informes policiales y notas periodísticas...), así como de una minuciosa y detallista construcción de los personajes: todos ellos viviendo en la frontera de la legalidad, subiendo en la pirámide del poder mediante una moralidad elástica, convenenciera y a modo, muchos con un actuar chafa siempre, algunos llenos de virtudes y también de actores chafas, contradictorios como seres realmente existentes, como humanos nomás.

El “Cuarteto...” arranca con *La Dalia...*, basada en el asesinato real de una mujer el 15 de enero de 1947 (fue partida en dos luego de ser torturada); la novela, lo sabríamos años después, es el primer (¿o segundo?) intento de Ellroy por exorcisar el asesinato de su propia madre, de ahí lo atrayente del caso para el escritor (*Para Geneva Hilliker Ellroy 1915-1958*, reza la dedicatoria, a la cual acompaña un epígrafe del propio autor que dice *Madre: veintinueve años después, esta despedida de sangre*), independientemente de que gran parte de su trabajo parta de la simbio-

sis entre hechos reales y ficticios.⁵ El título es el sobrenombre con el cual un reportero de nota roja bautizó a la asesinada, basado en el atuendo de la muerta, y evoca a la mujer víctima de sí misma, de su belleza en un mundo plagado de testosterona y de mercantilización del cuerpo femenino. El crimen, agrandado por sus características y las de la víctima, lleva a dos policías *standard* (ex boxeadores ambos), y quienes buscan ascender en la pirámide social a cuenta de quien se deje, a indagar e insertarse en el submundo hollywoodense (el que sostiene al de oropel para la vitrina y la exportación), plagado de corrupción, de abuso del poder económico y político, de redes pornográficas y de prostitución con eslabones en la frontera mexicana. El aporte central del autor estriba en mostrar que todo lo que ocurre, y que sorprende y golpea al lector cómodamente instalado en el sillón de su casa, es una suerte de *modus operandi* cotidiano, mediante el cual se articula el cuerpo social en su país de origen. Las otras dos novelas del ciclo son *El gran desierto* y *Jazz blanco* (ésta lo cierra), en las cuales persiste el planteamiento nodal: en el siglo pasado el crimen se politizó y la política se criminalizó en Estados Unidos, la corrupción de las instituciones de justicia fue la nota clave y sobre tales condiciones se levantó el *american way of life*.⁶

La carrera de Ellroy se inició con la publicación de *Requiem por Brown* (ubicada en 1980 y llevada al cine en 1998, con guión del propio autor), en la cual aparecían todos los elementos y clichés creados por los clásicos de la novela negra, incluida la narración en primera persona del detective privado Fritz Brown, expolicía, *fan* de Beethoven y con un amigo que se revela, quizás, como el personaje más interesante de la obra: Walter; es también su primer trabajo ambientado en Los Ángeles y se vislumbran ya en él algunas de las constantes que más adelante conformarían su original estilo (por cierto, la presencia de La Dalia negra y la obsesión por ella ya están aquí presentes en varios diálogos Brown-Walter:

—¿Tú quién crees [dice Walter] que mató a la Dalia negra?

Emití un quejido ante la mención de la que ha sido nuestra mutua obsesión desde nuestros años de jóvenes borrachos.

⁵ El caso de La Dalia negra ha sido tema recurrente para muchos. John Gregory Dunne escribió una novela sobre el tema, que no he leído, y en la que se basó la película *Confesiones verdaderas*, de Ulu Grosbard, con guión del propio Dunne y Joan Didion.

⁶ *Jazz blanco* estuvo a punto de ser filmada a mediados de los noventa (el pago de los derechos está cubierto), con Nick Nolte en el papel del corrupto y arbitrario policía Dave Klein.

—No lo sé. Y, ¿sabes una cosa? Me da igual. Hazme un favor, cambia de tema, ¿quieres?

—De acuerdo, por ahora. Pásame otra botella, anda que tengo sed.

Dicho estilo se ve afianzado sólidamente a partir del “Cuarteto...” y manifiesto en la “Trilogía del Sargento Hopkins”, ubicada en L.A. durante los años ochenta, misma que inicia con *Sangre en la luna* (llevada también al cine con guión de Ellroy) y continúa con *La colina de los suicidas* y *A causa de la noche*; aquí percibimos de bulto que lo originado en los cuarenta/cincuenta se ha afinado a tal grado que los vínculos entre “los de arriba” y “los de abajo” producen hoy una industria criminal con ramificaciones donde caben las bandas que asaltan bancos, el narcotráfico, la prostitución en todas sus áreas... todo con la colaboración y la protección de las autoridades, cuya tarea es combatirla. Y sobre éstos, sobre la policía o los policías, hay una “novela suelta”: *Cop*,⁷ también llevada al cine con guión de su autor y con James Woods, en el estelar. Porque Ellroy ha trabajado constantemente como guionista y actor en cine y en series de televisión, ya sea interpretando a un personaje o haciéndolo consigo mismo; ejemplos son “Fallen Angels”, episodio escrito para el programa “Since I don’t have you” (1997) o su actuación en “Wonder boys” (2000) o “Shotgun Freeway Drives Thought Lost L.A.” (1995), donde es él mismo.

Actualmente trabaja en una trilogía que abarcará de 1958 (año en el que acaba el “Cuarteto...”) a 1973. La intención es analizar los mitos de esta época, durante la cual, según Ellroy, el crimen y la política se fusionaron como nunca antes lo habían hecho. La primera novela es *América*, que inicia en noviembre de 1958 y termina en el momento que es asesinado John F. Kennedy, quien junto a su padre, su hermano Robert, J. Edward Hoover, y la mafia, son personajes importantes, al lado de tres o cuatro personajes/perfiles de quienes han construido a Estados Unidos. “La segunda [novela de la trilogía] empezará 15 minutos después del fin de la primera (después del asesinato de Kennedy, en específico) y recorrerá el año 1968. La tercera empezará a continuación y llegará hasta 1973, afirma Ellroy. *América* es quizás su obra más ambiciosa y mantiene la solidez de las anteriores, donde una vez más personajes ficticios interactúan con personajes de “a de veras” y en situaciones posibles (en el mismo nivel portentoso que se ubica *Washington D. C.*, de Gore Vidal; también parte de una trilogía sobre la corrupción del sistema

⁷ Ésta es la única obra de Ellroy, de las mencionadas aquí, no traducida al español; casi todas están publicadas por Ediciones B.

político estadounidense, misma que arranca con *Burr*, sigue con *1876*, y culmina con la señalada inicialmente); va un botón de muestra en prenda: el jefe del clan Kennedy tiene, en la novela, una hija ilegítima y escondida con la actriz Gloria Swanson, algo no difícil de creer conociendo los gustos y el retorcimiento vivencial de los hombres de la familia;⁸ con este proyecto, Ellroy saldrá de Los Ángeles para ir al encuentro de todo su país, ese que, según él:

... nunca fue inocente: los norteamericanos [dice] perdimos la virginidad en el barco que nos traía y desde entonces hemos mirado atrás sin lamentaciones. Pero no se puede atribuir nuestra pérdida de la virtud a ningún suceso o serie de circunstancias en concreto. No se puede perder lo que no se ha tenido nunca.

En el terreno de la miscelánea (ficción y no ficción), Ellroy publicó *Ola de crímenes*, volumen que recopila los escritos (relatos y artículos) publicados en la revista *GQ*, algunos de los cuales pueden leerse como primeras versiones, apuntes o perfiles, de novelas como *Los Ángeles al desnudo* (la historia de un periodista nada honesto que no duda en llegar al crimen para conseguir lo que desea) o del esbozo autobiográfico (un hombre que busca en los archivos policiales crímenes que tengan vínculos con el asesinato de su propia madre), que ya prefigura y presagia el texto híbrido publicado como *Mis rincones oscuros*. Este excelente y cimero relato/ensayo/reportaje/crónica (en la mejor vertiente del *new journalism* o la *non fiction novel* nos da una serie de claves para entender la obra de Ellroy (él mismo un personaje caminando en el lado oscuro, en el *wild side*, y que toca fondo para emerger y dar cuenta de ese viaje a las entrañas del infierno de lo social cotidiano): huérfano a los diez años luego de que su madre es asesinada (y posiblemente violada) un fin de semana en la década de los cincuenta, alcohólico y drogadicto, mil chambas y, al final, escritor que ve en el caso de La Dalia negra un símil con el de su madre y que busca, cuarenta años después, al sheriff encargado del

⁸ Luego de publicada la novela, mucha gente creyó que en verdad existía esta hija, e incluso se hicieron especulaciones al respecto en los medios masivos de información. Ellroy *dixit*: “La auténtica trinidad de Camelot era ésta: Dar buena imagen, Patear culos y Cogerse a las mujeres. Jack Kennedy fue el testaferrero mitológico de una página particularmente jugosa de nuestra historia... Era Bill Clinton, salvo la penetrante mirada escrutadora de los medios de comunicación y unas cuantas llantas flácidas en la cintura.(...) fue asesinado en el momento óptimo para asegurarse la santidad y en torno a su llama eterna siguen girando las mentiras. Ya es tiempo de desalojar su urna y de exponer a la luz unos cuantos hombres que contribuyeron a su ascenso y que facilitaron su caída.” Y tal cosa hace con *América*.

caso por el condado de Los Ángeles (Bill Stoner, hoy su mejor y más frecuentado amigo), para iniciar juntos una pesquisa en retrospectiva buscando al o los culpables. ¿La conclusión?, una clara reconciliación con la figura materna, un acto de cura (sufridor, como se debe) para exorcisar a los demonios de la culpa y el recelo (“Tu muerte define mi vida. Quiero encontrar el amor que nunca tuvimos y explicarlo en tu nombre... Quiero darte aliento... mientras tus viejos secretos estallan revisaré mis juicios. Lo justificaré todo en nombre de la vida obsesiva que me diste... Te siento. Te rozas contra mí. Te has ido y quiero más de ti.”, confiesa el autor en las notas de entrada y salida), así como uno de los más sinceros, transparentes y éticos documentos existenciales que escritor alguno nos haya dado en el fin de siglo: el producto obvio y fiel de una de las mejores voces actuales, de un privilegiado y solvente cronista y anatomista de su tiempo y de su ámbito. Si alguien dijo que Chester Himes era “el Balzac de Harlem”, ni duda cabe que Ellroy es “el Balzac de L.A.” y uno de los centrales reveladores de la historia estadounidense.

El caso Gifford: un paisajista del sur profundo en tono de gran guiñol

Hay actores que son identificados y estereotipados a partir de algunos productos con los cuales tienen poco o nada que ver, Barry Gifford y su novela *Perdita Durango* son un ejemplo de esto para los hablantes del español. Por ello, en aras de matar equívocos y deslindar culpas, es obligado afirmar, de entrada, que el novelista gringo es mucho más que el churro, lleno de salsa catsup e ignorancia de lo cultural fronterizo, perpetrado por el cineasta Alex de la Iglesia, y que es, también, uno de los escritores nodales en nuestros días, respetado en su esencia (en sentido opuesto a lo que hizo de la Iglesia) por David Lynch, quien llevó a la pantalla *La desenfrenada vida de Sailor y Lula* (titulada *Salvaje de corazón*), trabajó a cuatro manos el guión *Carretera perdida* y basó *El lado oscuro del camino* en la novela/galería de personaje *Gente nocturna*. La imbricación con el realizador de *Twin Peaks* ha sido tal que el nombre de uno convoca al otro en el imaginario cinematográfico y literario finisecular.

Oriundo de Chicago, nacido en los cuarenta al igual que Ellroy, Barry Gifford vivió una parte de sus primeros años en hoteles del sur estadounidense, así como en New Orleans, Tampa, Miami y La Habana. Su padre era un gángster que recibía a sus amigos en casa, de tal manera que el niño Gifford convivió con ellos y de ahí extrajo los rasgos, perfiles, lenguaje y maneras de actuar que a la postre quedarían plasmados en el blanco y negro de su obra literaria. Así, la figura paterna se convirtió en una fuerte presencia tanto en su vida como en su narrativa; ejemplo de

ello es *El padre fantasma*, novela acerca de su infancia viviendo en hoteles, donde el fantasma deviene personaje central, tanto como lo son en casi la totalidad de su obra las carreteras, el norte mexicano y el sur gringo, la cultura fronteriza, los marginales, los jodidos, los ladrones, los traficantes, las prostitutas, los asesinos, los chantajistas, los ventajistas, los ricos malos y los pobres malos... los productos de un estado de cosas, de un tiempo y de un territorio, o una región si se quiere, que sólo pueden parir tales entes (según Gifford parece "... un país distinto, separado, contradictorio y violento, con sus propias reglas. Una locura."). En la misma línea transcurren *My last Martini* y *Bordertown*, no publicadas en español pero accesibles en librerías y supermercados del norte,⁹ *Baby-Cat Face* y *El asunto de Sinaloa*.¹⁰ En esta última, Ava Vargaz, dueña de un reconocido burdel en La Paz, Arizona, se hace amante de Indio Desacato, narcotraficante y cacique de Sinaloa, para, después, convencer a DelRay Mudo de matar a Desacato y quedarse con el dinero y sus negocios. Una vez más, la galería de *freaks* fronterizos aparecen y desaparecen en una hiperrealidad que exige esfuerzos de la ficción para describirla, de un espacio físico y simbólico que quizás le dé la razón a Mike Vargas, el policía interpretado por Charlton Heston en *Sombras del mal*, de Orson Welles: "Todas las ciudades fronterizas recogen lo peor de cada país."

Los últimos trabajos de Gifford son la novela *Wyoming* (no editada aún en español), la cual fue adaptada al teatro por el más importante de los desconocidos autores/actores estadounidenses: Sam Shepard (en cuyas *Crónicas de motel* basó Wenders *París Texas*) y el libro de ensayos *Out the past. Adventures in Film Noir* (el título es un homenaje a la cinta del mismo nombre, dirigida por Jacques Torneur en 1947, con guión de Geoffrey Homes —seudónimo del novelista Daniel Mairiwing— basado en su propia novela *Eleven mi horca*, con revisión literaria de James M. Cain y actuada por Robert Mitchum, Kirk Douglas y Jane Greer; esta es, en la opinión de Javier Coma: "La más poética de las obras maestras del cine negro."), en el cual pasa revista a sus filmes preferidos del género, textos que, según Elmore Leonard, trascienden a las propias películas, las cuales devienen pretextos para hablar de lo que ellas tratan. Por su lado, Edward Gorman y Dow Mossman, autores del prólogo, no dudan en afirmar que lo que en su momento hizo Andrew Sarris para el *main-*

⁹ Excepto éstas y el guión, las otras obras de Gifford mencionadas hasta aquí pueden encontrarse en español: *La vida desenfundada...*, en Alianza; *Perdita...*, en Anagrama; *Gente...* en Plaza & Janés; *El padre...*, en Destino.

¹⁰ Ambas en Destino.

stream film, Gifford lo hizo para el cine negro: una guía definitiva.¹¹ Esta labor de análisis y difusión viene a enlazarse con la de editor: Gifford fue fundador de la Blak Lizzard Press, editorial que publicó a los maestros del género de los años cuarenta y cincuenta. Hoy, trabaja para el cine y en otro proyecto de novela fronteriza, donde seguramente ampliará la galería de personajes exageradamente rebuscados, barrocos, *kitch*, propios de la frontera, de “la locura”, y portadores de nombres y apellidos que son, ya en sí, perfiles de sí mismos, credenciales y tarjetas de presentación. El microcosmos de Gifford es el mortero donde de la fusión y lucha racial se producen las Perditas, los Romeos, los Sailor, las Lulas, pero también una cultura social, sexual y criminal donde la política campea en forma de división territorial que es abatida por el libre tránsito de las ideas pegadas a los cuerpos, que no son malos de origen y sí resultado de su entorno, de su sociedad (“Bueno, yo soy parte de esa sociedad”, reconoce el autor). “Yo vivo mi vida y, al mismo tiempo, mis personajes tienen parte de personas que he conocido”, asume, y con ello deja en claro, que la ficción continúa tozuda bregando para no quedarse atrás de una realidad que la viene superando de tiempo atrás y que exige de autores como Gifford (una especie de Faulkner a ritmo de un mariachi posmoderno integrado por Bruce Springsteen, *Red Hot Chili Peppers*, *Los Lobos*, Rigo Tovar y *Los Tigres del Norte*) hoy sólo vueltos indispensables, lo que no es poco en tiempos que la basura y la simple mecanografía se anuncian como literatura.

El caso Leonard: la porosa frontera entre ser un perdedor y un cínico

Quentin Tarantino conoció a Elmore Leonard en un supermercado: se robó un libro del autor de *Pronto*, lo leyó y decidió que ambos tenían en común muchas cosas: la idea del mundo como un carrusel donde lo fortuito puede cambiar los destinos de personajes llenos de una moral producto de tal mundo; o sea: a la oportunidad la pintan calva y los malos y buenos no existen, son únicamente conceptos operativos que no se pueden aplicar a los compañeros de camino. Tiempo después, Tarantino llevaría al cine, bajo el título de *Jackie Brown*, la novela *Rum Punch*

¹¹ Andrew Sarris es el creador de la “teoría del auteur” (1962) en el cine y el autor del clásico e imprescindible *The American Cinema* (editado en español como *El cine norteamericano* por Diana, en 1970), donde revisa la historia del cine gringo de 1929 hasta 1968. En español tenemos un excelente trabajo escrito por Javier Coma: *Diccionario del cine negro*, editado por Plaza & Janés en 1991.

(*Cocktail explosivo* en la edición española)¹², y tiene ya los derechos para filmar otras cuatro novelas de Leonard. Con ello, el novelista de setenta y pocos años, de antaño escritor de *westerns* y guionista de cine, salió de la oscuridad para instalarse en el olimpo de los autores contemporáneos, con reediciones constantes de su obra anterior (más de 35 títulos), el permanente asedio de los productores para adquirir sus trabajos recientes (Danny de Vito ya llevó al cine *Cómo conquistar Hollywood* y tiene los derechos de *Tú ganas, Jack*, los hermanos Coen filmarán *Cuba libre*) y la publicación en la página web de la librería Contenville, a partir del 17 de enero del 2001, de su última novela: *Fire in the hole*.

Con un método y estrategias de trabajo anclados en la investigación exhaustiva de los temas pertinentes, Leonard ha logrado sustentar sus trabajos hasta el mínimo detalle: ambientes, paisajes, lugares, tiempos, objetos, trivia... Para ello cuenta con la ayuda de Greg Sutter, un investigador de tiempo completo que cumple las tareas indagatorias que el novelista le encarga y en cuyas pesquisas ha obtenido información paralela, que le ha servido a Leonard para explorar otros temas literarios. Lo anterior le ocurrió durante el proyecto inicial de *Cuba libre*, y terminó cambiando la historia de dos vaqueros gringos que, en 1898, venden legalmente caballos a los guerrilleros independentistas cubanos (paradojas del libre mercado) y, a la par, contrabandean armas para los mismos guerrilleros; Sutter, en su investigación, descubrió documentos que dejaban claro lo normal del negocio para suministrar caballos a los cubanos en la época, y Leonard aprovechó ésta y más información para su obra, en la cual aparece una crítica constante a la ambición expansionista de los intereses estadounidenses y españoles.

En todas las novelas de Leonard sus personajes se encuentran, de pronto, frente a situaciones límite, ante encrucijadas donde hay que tomar decisiones, ante un *sí* o un *no* que cambia sus vidas y les otorga la oportunidad de no ser más parte del gran mundo de esos perdedores generados por un pequeño grupo de ganadores que tienen el poder mediante la santificada productiva alianza del crimen, la política y los negocios. Tales cosas les suceden a Jackie Brown y a Max; a Jack Foley y a Karen Sisco; a Lucy Nichols, Jack Delaney y Roy Hicks; a Joe Labrava; a Harry Arno, Joyce y Raylan Givens; a Chili Palmer y Tommy Athens... todas ellas y ellos integrantes de una galería de perfiles humanos a quienes las casualidades (vueltas causalidades) le trastocan la vida.

¹² La obra de Leonard en español ha sido editada por Ediciones B. en diversas colecciones.

En *Chantaje*, el empresario que es extorsionado (por alguien que tiene un conjunto de videos donde aparece con su jovencísima novia en pleno acto sexual), revisa su caso, decide actuar ante el peligro de ver destruida su vida social y familiar y sale a cobrar las cuentas él mismo. De la misma manera en que Joe Labrava, fotógrafo de “los bajos fondos” (posiblemente el personaje esté inspirado en el neoyorquino *Wegee*), ex agente y ex guardaespaldas de Truman y de Ted Kennedy y admirador desde niño de la actriz Jean Shaw, encuentra a ésta vieja, alcoholizada y perseguida por delincuentes y decide actuar: la ayuda, se involucra con ella, y compra una bronca que no estaba en su agenda ni inmediata ni mediata.

Karen Sisco, policía veinteañera de West Palm, acude a la prisión de Glades porque un prisionero metió una demanda por violaciones a los derechos civiles en la prisión y llega, por casualidad, en el instante que Jack Foley (47 años y que inicia condena de treinta por robar un banco para cumplirle todos los caprichos a Adele, su ex mujer) se está escapando; aun más: se encuentra precisamente en el sitio por el cual pasa Foley y la ve con una escopeta en la mano, de ahí se deriva todo, de un cambio de miradas entre el prófugo y la agente judicial, de una pregunta, una respuesta y la casualidad que cambia los destinos de ambos personajes en *Tú ganas, Jack*.

La casualidad/causalidad genera las vicisitudes de Juvenal, el estigmatizado que cura y hace milagros (aparte de que se los cree y le creen) en *Touch*¹³ y al que se le cruzan en el andar dos predicadores charlatanes en Detroit para cambiarle su santa y mística vida. Al igual que le sucede a Chili Palmer en *Tómatelo con calma* (este personaje es la segunda vez que aparece en una novela de Leonard; la primera fue en *Cómo conquistar Hollywood*, llevada a la pantalla por De Vito y actuada por John Travolta), cuando luego de encontrarse después de muchos años con su viejo amigo Tommy Athens (hoy convertido en magnate de la industria rockera), y que éste le pida escriba un guión acerca de su vida, lo asesinan; Palmer decide entonces continuar con el guión y revisa la vida de Athens, convirtiendo la búsqueda en investigación sobre el crimen.

Pronto es la historia de Harry Arno, corredor de apuestas en Miami que durante años le ha venido robando al capo Jimmy Capotorto para cumplir su viejo sueño de vivir en Italia con todo lo “ahorrado”, pero su proyecto se complica a causa de una investigación policiaca inducida: los polis le hacen creer a Capotorto que Arno le roba, éste decide matarlo,

¹³ En esta novela basó Paul Scradler su película del mismo nombre.

aquél huye al país de sus sueños y sólo le avisa a su amante (Joyce), la cual es seguida por guaruras, polis y Gaylord Givens y... terminan en Italia metidos en líos con sicilianos y gringos, para regresar y terminar en el origen: en Miami. Salta aquí una de las constantes en la obra de Leonard: la unión entre policías y ladrones (los menos malos de los malos) mediante acuerdos en pos de intereses comunes frente a los asesinos y corruptos del sistema (los más malos de los malos); lo mismo sucede en *Bandidos*. En ésta, la niña bien y ex monja en un leprosario de Nicaragua, Lucy Nichols, planea robar un cargamento de dinero recaudado en Estados Unidos para apoyar a la contra nicaragüense, cuyos enviados y responsables de hacerlo llegar son el ex coronel somocista Dagoberto Godoy y su guarura Franklin de Dios; Lucy se encuentra, por casualidad, con Jack Delaney, un ex presidiario que la pone en contacto con Roy Hicks, expulsado de la policía por soborno, y los tres llevan a cabo el plan en una New Orleans pulcra y detalladamente descrita; son los años ochenta, los de Reagan en el poder, y Leonard asume una posición enfrentada al proyecto del ex actor mediocre que llegó a la Casa Blanca. Si los destinos de sus personajes son trastocados por las situaciones en que se ven inmersos, el novelista tiene claro el suyo: ser uno de los autores fundamentales del género en nuestros días, como resultado de su maestría y capacidad analítica y no por simple casualidad, por cierto.

Salida de emergencia: conclusión transitoria en grado de tentativa

La presencia de creadores como Ellroy, Gifford y Leonard ha revitalizado un género en permanente reproducción, el cual periódicamente acoge voces originales que lo trascienden para instalarse en la literatura a secas; mejor aún: han creado un estilo que bien pudiéramos llamar *neonegro*, el cual tiene sí un anclaje con sus antecesores de la primera mitad del siglo que apenas terminó, pero que responde al tiempo actual, que no se regodea en un romanticismo y una nostalgia que poco bien le hacen a la literatura, que utiliza las herramientas conceptuales y los recursos narrativos del hoy para dar cuenta del propio hoy, un género esponja que tamiza, refina y produce una narrativa específica. Distintos y a la vez coincidentes por fuerza de las circunstancias (el trabajar como guionistas cinematográficos), su trabajo mantiene permanentemente un diálogo con clásicos como Hammett y Chandler, a la vez que se nutre y está cerca de cineastas como David Lynch, Cimino (*Manhattan Sur*), Friedkin (*Vivir y morir en Los Ángeles*), Donen (*Morir mil veces*), Hill (*48 horas*), Eastwood (*El principiante*), Parker (*Corazón satánico*), Wenders (*El amigo americano*), Scorsese (*Taxi driver*), los hermanos Scott (*Blade*

runner y *La fuga*), John Woo (*Hard target*), Tarantino (*Perros de reserva* y *Pulp fiction*), Ferrara (casi toda su obra), Figgis (casi todo), Altman (*Loco amor*), Huston (*Chinatown*), los hermanos Coen (casi toda su obra)... pero sobre todo cerca del acontecimiento aparentemente aislado y sin importancia que, en su encadenamiento con otros iguales, da como resultado la comprensión de un estado de cosas que se revela trascendente para la historia de la sociedad estadounidense, la cual tiene en Ellroy, Gifford y Leonard a tres de sus mejores observadores y ácidos críticos; en tanto nosotros, sus lectores, tenemos la suerte de que nos lleven de la mano, mediante la ficción, por los variados círculos del infierno cotidiano llamado eufemísticamente mundo real o realidad. Blanche Dubois clamaba, en *Un tranvía llamado deseo*: “No quiero realismo. ¡Quiero magia!”, y los tres novelistas de marras, realmente tienen lo que ella quiere.