

## ENTRE EL REALISMO Y LA ESTÉTICA *CAMP*: LOS ESPACIOS HOLLYWOODENSES EN LA NARRATIVA NEGRA NORTEAMERICANA

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

*joseismael.gutierrez@ulpgc.es*

*ORCID: 0000-0003-1709-0068*

### RESUMEN

La narrativa negra norteamericana surgida a mediados de los años veinte del siglo pasado, a la vez que se deleita en el crudo realismo y la violencia de las urbes, se pliega a algunos aspectos de la estética *camp* posmoderna por cuanto incorpora repetidamente elementos que, provenientes de la cultura popular, han adquirido con el tiempo cierto grado de prestigio y reconocimiento. Como el presente artículo intenta demostrar, esa amalgama de ingredientes dicotómicos armoniza en aquellas novelas y relatos policíacos que eligen los espacios hollywoodenses para contextualizar con ironía sus intrigas.

*PALABRAS CLAVE:* realismo, *camp*, narrativa negra, espacio, Hollywood.

### BETWEEN REALISM AND CAMP AESTHETIC: THE HOLLYWOOD SPACES IN THE AMERICAN NOIR NARRATIVE

#### ABSTRACT

While delighting in the crude realism and urban violence, the American noir narrative that emerged in the mid-20's of the last century folds into some aspects of the postmodern camp aesthetic in that it repeatedly incorporates elements that, coming from popular culture, have acquired a certain degree of prestige and recognition over time. As this article attempts to demonstrate, this amalgam of dichotomous ingredients harmonizes in those police novels and stories that choose Hollywood spaces to ironically contextualize its intrigues.

*KEYWORDS:* realism, camp, noir narrative, space, Hollywood.

### A VUELTAS CON LA NOVELA NEGRA

No es una cuestión baladí ver en el espacio una de las plataformas que confiere identidad a la narrativa negra norteamericana, entendiendo por «narrativa negra» un vasto repertorio de textos que se adscriben a una modalidad escritural que, nacida en los Estados Unidos en el marco de las revistas *pulp* que tanto sedujeron a las clases trabajadoras tras el batacazo de la Gran Depresión, alcanzará notable popularidad desde la segunda década del siglo XX en adelante. Encadenando una acción tras otra, estos relatos y novelas llenos de suspense, de pasión y crímenes, dados a conocer inicialmente en *Black Mask*, *Dime Detective Magazine* y en un enjambre de publicaciones de semejante índole, las cuales

Data de recepció: 15/X/2019

Data d'acceptació: 15/XII/2019

invitan al lector a sumergirse en turbias realidades hegemonizadas por escenas sangrientas, por la ley del hampa o la delincuencia, supeditan sus historias de *outsiders* a un tiempo y un lugar bien concretos. Como es sabido, la literatura de este género, sin ansias de trascender a la posteridad, bosqueja universos moralmente fronterizos en los que, tanto los ricos escamoteados bajo un embozo de decencia como gente de a pie o mafiosos de medio pelo, tratan de escabullirse de policías profesionales, de detectives con licencia o de simples investigadores *amateurs*, héroes abocados a la inquietante ciénaga de las geografías modernas e industrializadas, seres «ex-céntricos» que merodean por unas crónicas sensacionalistas con implícitas ramificaciones sociológicas o psicológicas, siempre con el ojo puesto en el culpable, al que deben desenmascarar para que el orden perturbado se restituya de nuevo. Escépticos y de vuelta de todo, a la vez que adoptan una actitud cínica ante lo que observan, se penetran de una filosofía estoica, a veces nihilista, de la vida.

Claro que no siempre el personaje central que husmea en las pestilentes cloacas de la sociedad es un detective; también puede ser una víctima, un sospechoso o alguien siniestro. Incluso en ocasiones puede tratarse de un sujeto con tendencias autodestructivas. En este sentido, uno de los protagonistas típico de la ficción negra es el que se enfrenta al sistema legal, político o de otro tipo establecido, que no es menos corrupto que el que representa el maleante, por lo que resulta victimizado y/o tiene que victimizar a otros provocando así una situación de pérdida. Conforme a esto, los límites entre buenos y malos, entre lo legal y lo ilegal se desvanecen, pues, si por algo se destaca el sistema de valores éticos que estas ficciones problematizan es por la ambigüedad.

En cuanto al misterio, cuya resolución es una de las claves de la escuela policiaca de signo deductivo, se desatiende a favor de la denuncia social, el conductismo psicológico y la amarga ironía. Forjada en época de prohibiciones y estrecheces materiales, la ficción criminal estadounidense, desde Carroll John Daly hasta Michael Connelly, rehúye el metódico intelectualismo acuñado por la novela-enigma británica, centrada más en hacer encajar las piezas de un sofisticado puzzle en el que el razonamiento lógico del sabueso juega un papel decisivo antes que en el dinamismo callejero, el frío desvelamiento de lacras sociales o el manejo de un léxico coloquial y sin eufemismos, que será el acervo del que saca partido el modelo *hard-boiled*.<sup>1</sup>

Sánchez Soler, periodista y autor de ficciones policiacas en España, observa lo siguiente:

---

<sup>1</sup> *Hard-boiled* es un adjetivo que surge en el corazón de Broadway y que significa «duro y en ebullición». En la academia de billar de Jack Doyle empieza a emplearse para denominar a una cierta clase de jugadores firmes en sus jugadas y buenos en las finanzas y en todo lo demás; «huevos duros hervidos» se les llama. A Damon Runyon le atraería de tal modo esta expresión que la utiliza en sus narraciones, mientras que el dibujante Tad Dorgan haría lo propio en sus viñetas cómicas (*cfr.* Tamony 1937: 258).

[e]n una sociedad como la nuestra, globalizada en un capitalismo sin barreras, la literatura negra, criminal, puede ser un buen modo de no sucumbir y hacer un exorcismo con el miedo, mientras apostamos por un género literario que debe ser preciso, verosímil, realista, como si se tratara de un mecanismo de relojería; un artefacto conectado a las zonas oscuras de la mente humana y a la violencia como fenómeno social: puro virtuosismo siniestro y de consecuencias imprevisibles. (Sánchez Soler 2011: 13)

El tipo de transgresiones que estallan como fogonazos instantáneos en la planicie serena de la noche, así como el tono crudo y ácido del punto de vista adoptado para llamar la atención sobre las disfunciones sociales que retrata, impelen al género hacia la ciudad en detrimento de lo rural, que, si bien no queda excluido, tiene menos protagonismo. En su lugar, son los paisajes sombríos, sórdidos, perversos de la urbe, infectados de personajes de dudosa moral y que viven al borde del abismo, sin importarles las repercusiones de sus actos, los que se sitúan en primera línea de fuego.<sup>2</sup>

Pero esta supremacía topográfica de las áreas metropolitanas frente a las campestres o las ciudades de provincias no conlleva una homogeneización en el tratamiento de la casuística de los ambientes que aborda: una misma obra puede transitar por las ostentosas mansiones de los poderosos y por los centros de poder, al mismo tiempo que por los mugrientos tugurios en los que conspiran diferentes elementos marginales (rateros, truhanes, alcohólicos, prostitutas, bandas gansteriles...). Gente acaudalada y pobres de solemnidad son susceptibles de envilecerse por igual en la forja de la novela policiaca «dura». La principal desavenencia con respecto a los modelos narrativos preestablecidos estriba en que, si la novela policiaca clásica —la de Poe, Doyle, Chesterton, Christie y otros—, «relato de índole más bien psicológica y que pretende reducir el elenco de personajes sospechosos» (Cerqueiro 2010: párr. 47), prefiere los lugares cerrados y privados (como la casa, e incluso aislados, en el campo), «el realismo de la novela negra demanda, sin embargo, sitios públicos que retratar: la calle, y más ampliamente la ciudad, pues es aquí donde se encuentran la mayor parte de las contradicciones sociales del mundo actual» (Cerqueiro 2010: párr. 47).

Una de las razones que condiciona el apego a estas atmósferas malsanas, con algunas excepciones como *Red Harvest* (1929) de Dashiell Hammett o *Pop. 1280* (1964) de Jim Thomson, que transcurren en poblaciones mineras y en discretos municipios de algún estado sureño, respectivamente, se halla en el

---

<sup>2</sup> Casi todas estas coordenadas se trasladan al cine. Como comentan Heredero y Santamarina, «[l]a creación de atmósferas inquietantes y plomizas, el tono febril del relato, la estructura laberíntica, los diálogos restallantes y afilados, el enfoque realista de la narración y la conducción de esta por un personaje prototípico (casi siempre un detective, pero también un abogado o un periodista), que funda sus investigaciones más en la acción que en la reflexión y cuya mirada crítica, y a veces escéptica, sobre el mundo que lo rodea marca el tono moral del relato son algunas de las características de esta corriente literaria que alimenta mayoritariamente al cine negro de los años cuarenta» (1996: 49).

momento histórico de su emergencia. Tras la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que se saldó con varios millones de bajas, entre civiles y militares, se produce una grave recesión económica que culminará en el *crack* de la Bolsa de 1929, coincidiendo además con la entrada en vigor de la Ley Seca (1920-1933) y el subsiguiente apogeo del gansterismo y del crimen organizado en núcleos ciudadanos de Nueva York, Chicago o San Francisco, sin olvidarnos de la corruptela que embarga a una parte importante de las instituciones estatales del país, instaurando un clima preocupante de incertidumbre y alerta. En tales escenarios de crisis y bandidaje se entiende que, más que los aislados espacios de la América rural, cuya economía descansa mayoritariamente en la secular productividad del sector primario, sean las urbes, con su expansión industrial, sus innovaciones tecnológicas, su febril especulación inmobiliaria y la irracional oleada de consumismo que empujó a la adquisición de artículos cotidianos sin necesidad de dinero en efectivo, los entornos donde el descalabro bursátil se viviese con mayor intensidad y donde el quebrantamiento de las conductas ciudadanas modélicas incentivase un estado de anarquía. En el ulceroso tejido de la urbe posterior a los años de la Gran Depresión no hay zona que se libre del pillaje, del envilecimiento, de la promiscuidad o de la epidemia de asesinatos en la que se involucran todas las capas de la población estadounidense, desde los bajos fondos, esos reductos clandestinos en los que se refugia la mafia, hasta las altas esferas de la política, del ejército o del ámbito empresarial.

El mundillo del cine no se mantiene al margen de este panorama. Es verdad que, para alguien extraño a esa comunidad, Hollywood, por su asociación con el quehacer artístico fílmico, pudiera parecer tal vez menos permeable al contagio del caos delictivo y a la descomposición ominosa que otros territorios; sin embargo, como se puede colegir al leer los textos de los que trataremos, no todo lo que reluce ahí es oro. Lo reconoce así el narrador de *I Hate Actors!* (1944), de Ben Hecht:

En la capital del cinema hay siempre motivos suficientes para determinar cualquier instante una verdadera matanza. En una ciudad donde de cada tres maridos uno es un Casanova mecanizado y las mujeres le rinden tributo como a un rey; donde quien hoy es un Galahad será mañana Yago, es sorprendente que las calles no estén constantemente empapadas en sangre. (Hecht 1946: 20)

De ahí que algunas novelas contextualizadas en este microcosmos que no se libra de intrigas y sobresaltos se empapen de crímenes y asuntos policiales. En *Lazarus # 7* (1942) de Richard Sale, en *I Hate Actors!* de Hecht y en *I Wake Up Screaming* (1941) de Steve Fisher, los famosos aniquilados en misteriosas circunstancias, o que son chantajeados o acusados de la posible autoría de algún hecho punible se amontonan a docenas, cuando no se embarcan en faenas reconocidamente ilegales (atracos, sobornos, homicidios...). En *Good Night and Good-Bye* (1979), de Timothy Harris, la muerte de un guionista, cuyo cuerpo aparece sobre el capó de un coche, completamente desnudo y con los brazos

abiertos, sugiere, en cierto modo, la posición subalterna y vejatoria de los escritores a sueldo en la meca del cine —nunca suficientemente valorados—, aunque finalmente sean motivos más personales los causantes de esa muerte. En *In a Lonely Place* (1947), una novela de Dorothy B. Hughes con toques feministas, bastante inhabituales en esos años dominados aún por un atávico falocentrismo, la actriz Laurel Gray colabora con las fuerzas del orden, junto a la esposa de un detective, para apresar al estrangulador de mujeres que tenía aterrorizada a la ciudad de Los Ángeles durante el gris intervalo de la segunda posguerra.<sup>3</sup> En *The Case of the Haunted Husband* (1941), de Erle Stanley Gardner, por citar un último ejemplo, una aspirante a actriz que hace autostop para llegar a Hollywood acaba implicada en un accidente automovilístico al subirse en un coche supuestamente robado a un potentado del cine.<sup>4</sup>

Históricamente la mayoría de los proyectos que se cuecen en el hervidero de Hollywood, en este caso el de la era dorada del cine, que es el que más fascina a los creadores de los que nos ocupamos, se impregna de fantasía, de lujo y de romance. La vieja «fábrica de sueños» se consolida bien pronto como un mecanismo de control social conformado según un patrón diseñado para que las ingenuas masas populares sucumban ante el clamor, la lujuria y el embrujo que centellean las luminarias del celuloide. Pero, pese al ascendente mitificador y mistificante implementado por esta red simbólica de tenor comercial, Hollywood no tardará en promover una maraña de visiones literarias que, inspiradas en lo que sucede tras los muros de las fastuosas residencias que lo jalonan y bajo el esplendor de las alfombras rojas, es invocada por un sinfín de autores del género negro con un placer entre morboso y fetichista.

En *I Should Have Stayed Home* (1938), de Horace McCoy, el gigoló Sam Lally se dirige con desenvuelto cinismo a Ralph Carston, inexperto joven que se ruboriza ante la invitación de una ninfómana multimillonaria, anfitriona de una fiesta, de que se bañe desnudo en la piscina de su casa: «—Esto es Hollywood, amigo [...], y la moral nunca cruza los límites de la ciudad» (McCoy 1980: 25). Johnny Hill, otro muchacho que opera como publicista de la Universal y de Excelsior antes de convertirse en amante de la lasciva señora Smithers, una vez que se propone vivir a cuerpo de rey, planea redactar una novela sobre «[t]oda la tragedia y el dolor de esta maldita y asquerosa ciudad, toda la crueldad y el vicio...» (McCoy 1980: 66).

---

<sup>3</sup> En la versión cinematográfica de esta novela, realizada por Nicholas Ray en 1950, el personaje de Dixon Steele, principal sospechoso del asesinato de la empleada del guardarropa de un club, pasa de ser un soldado veterano a un guionista con fama de violento con el rostro de Humphrey Bogart.

<sup>4</sup> Sin embargo, la primera *Hollywood novel* de carácter policiaco no es una novela negra propiamente dicha, sino una novela de enigma (o *whodunit*, como la llama también la crítica anglosajona): *The Film Mystery* (1921), de Arthur B. Reeve, que trata de la investigación que lleva a cabo el profesor Craig Kennedy junto a su fiel compañero, el periodista Walter Jameson, para resolver la súbita muerte de la actriz Stella Lamar mientras actuaba ante las cámaras.

A resultas de este pesimismo existencial, Hollywood, en tanto que exponente de una distopía fantasmagórica que en el campo de la escritura se distingue por ofrecer «nuevas perspectivas sobre prácticas sociales y políticas problemáticas que de otro modo podrían darse por sentadas o ser consideradas naturales e inevitables» (Brooker 1994: 3-4),<sup>5</sup> se erige en personaje principal o secundario de múltiples relatos confeccionados con el basamento de hechos luctuosos. Sus barrios, calles, restaurantes, clubes o centros de trabajo y de ocio, unos verificables en la realidad objetiva de la ciudad y otros surgidos de la fantasía libérrima de los autores, contribuyen en no menor nivel a sentar las bases sobre las que habría de levantarse un controvertido imaginario de película poniendo en solfa, con su amalgama de renombre y descrédito, de recelo y prestigiosa seducción, de ambiciones y fracasos, las indispensables credenciales de simbolización cultural y sociológica que la mente hechizada del espectador *camp* encuentra en todo lo procedente de la meca del cine.

### ESPACIOS DE CELULOIDE

En la capital mundial del cinematógrafo, la frustración, el inventario de sueños incumplidos, las pretensiones erótico-laborales del personal del cine, la esclavitud de las apariencias, la tentación por aficiones reprobables y, por supuesto, el delito, que desembocará previsiblemente en finales calamitosos, se desbordan con generosidad, tal como corresponde a un hábitat heterogéneo de convivencia fundado en la década de 1910 en el que innumerables intereses están en juego. Entre los centros neurálgicos que la llamada literatura negra, sea o no de corte estrictamente policiaco, elige para exhibir las fisuras del mundo del cine sobresalen por derecho propio aquellos en los que los profesionales de ese medio, tanto los de primer nivel como los de segundo orden, socializan y se divierten a sus anchas; es decir, mansiones y restaurantes en los que se amañan contratos prometedores, se critican unos a otros y a los que acuden fielmente actores, periodistas de cotilleos, productores y demás miembros de la farándula, o sitios específicos en los que se labora a destajo bajo la severa presión de los directivos, temerosos de malgastar vanamente su dinero en producciones cinematográficas que no sean rentables. Muchos de los negocios que se propagan alrededor del cine se hallan en manos de malhechores, de los enemigos de la justicia, como observa el narrador autodiegético de *The Little Sister* (1949), la quinta novela de Raymond Chandler:

Esa gente es dueña de los restaurantes de moda, de los clubes nocturnos, de los hoteles y de las casas de apartamentos. Y en esas casas vive toda clase de timadores, bandidos y aventureras. Putas de superlujo, decoradores mariquitas, diseñadoras lesbianas, toda la

---

<sup>5</sup> La traducción del inglés es nuestra.

chusma de una ciudad grande y despiadada, con menos personalidad que un vaso de papel. (Chandler 2012: 848)

En uno de esos locales sin personalidad propia, el hermano de Mavis Weld compromete a la *starlette* con una foto en la que aparece junto a un exgánster de Cleveland sospechoso de haber asesinado a otro individuo de su misma calaña. En *The Long Goodbye* (1953), Philip Marlowe cena en el Musso's con el prófugo Terry Lennox, un hombre entonces de aspecto miserable, borracho, hambriento, al que la suerte se le muestra esquiva;<sup>6</sup> y más adelante, cuando el mismo Lennox retoma su relación con su millonaria esposa, Sylvia, este y el investigador privado toman reiteradas copas en el Victor's, otro establecimiento icónico del Hollywood clásico muy frecuentado durante décadas.

En las antípodas del despilfarro económico al que se habitúan las clases privilegiadas del cine callejea otra fauna compuesta de perdedores y resentidos, un colectivo de sujetos que se hacinan en bares de mala muerte o que a menudo van, durante los años treinta, a salones en los que se organizan interminables maratones de baile que se prolongan varias semanas, una modalidad deshumanizadora de concurso que alegoriza el lado más brutal del capitalismo, como el que se celebra en *They Shoot Horses, Don't They?* (1935), de Horace McCoy —base de la película homónima de Sydney Pollack, de 1969—, y en «Dead on Her Feet», de Cornell Woolrich,<sup>7</sup> donde ejércitos de cuerpos insomnes, sudorosos, exhaustos, se baten en un duelo encarnizado para conseguir acceder a la industria cinematográfica, o simplemente para obtener algo de dinero en metálico o la promesa de alimentos o de atención médica, tan necesaria tras la quiebra del veintinueve que trajo la ruina de muchas familias.

Los platós de cine y demás zonas colindantes, los estudios, con su imparable marejada de operarios, las oficinas de los magnates y guionistas y los *sets* de rodaje en los que se mastica la tensión constituyen escenarios propicios para que acaezcan extrañas desapariciones, para que aparezcan cadáveres en inusuales posturas y se verbalicen amenazas que terminarán por cumplirse. En los *sets* en los que se filman las películas, un actor, normalmente una estrella malvada, es eliminado (a menudo sustituyendo balas de fogueo por otras reales para dar en el blanco), como le ocurre a Myles Brent en *The Death Kiss* (1932), de Madelon St.

---

<sup>6</sup> En *The Way Some People Die* (1951), de Ross MacDonald, Lew Archer come en este mismo restaurante. Y en *The Barbarous Coast* (1956), del mismo autor, este detective divisa, a través de sus ventanas, un estudio de cine: «locales de sonido, en forma de hangares, y una serie de *sets* abiertos: las fachadas de piedra, el pueblo del medio oeste, el pueblecito marinero y la calle del oeste por donde habían ido hacia la muerte decenas de héroes del celuloide. El estudio parecía estar cerrado y los *sets* eran desiertos escenarios de sueño, abandonados por las mentes que los habían soñado» (1975: 68). El Musso & Frank Grill figura también en algunas novelas clásicas sobre Hollywood como *The Day of the Locust* (1939) de Nathanael West y *What Makes Sammy Run?* (1941) de Budd Schulberg, o, más recientemente, en *Hollywood* (1989), la satírica obra de Charles Bukowski.

<sup>7</sup> Relato publicado en *Dime Detective Magazine* (diciembre, 1935).

Dennis, y será el visionado del copión de las tomas hechas ese día lo que ayude a determinar la hora exacta del crimen o, con un poco de suerte, el método con que se cometió. En otras ocasiones se trata de una intérprete a la que se le pierde el rastro, y su inmediata búsqueda por parte de la policía o del detective contratado representa el punto de partida de la historia. Peliaguda tarea esta, tan laboriosa como buscar una aguja en un pajar, pues, en palabras del sabueso Dan Turner, «intentar encontrar a una chica desaparecida en Hollywood es una labor tan ardua como intentar encontrar una gota de mantequilla en una olla de grasa hirviendo» (Bellem 2011: 28).<sup>8</sup>

A fin de acreditar el papel estelar del investigador privado —individualista, marginal, socarrón— en la abyecta esfera de Hollywood, debe conocerse que los estudios recurrían a estos personajes con el objeto de que velaran por la seguridad de sus empleados. Los detectives hacían de guardaespaldas de alguna estrella taquillera cuya integridad física debía mantenerse a buen recaudo; e incluso se ocupaban, llegado el caso, de desenredar los embrollos en los que solían verse envueltos los astros de la gran pantalla.<sup>9</sup> Turner Meeks, alias Buzz, protagonista de «Since I Don't Have You», uno de los relatos de *Hollywood Nocturnes* (1994) de James Ellroy, había trabajado para la RKO durante la segunda posguerra: «era el ex poli que podía frustrar intentos de chantaje, hacer que recuperara el carné quien lo hubiera perdido por conducir borracho, procurar abortos y curas de desintoxicación» (2009: 195). Cuando, además de contar con buen olfato para la investigación, posee dotes de novelista, como en *The Devil to Pay* (1938), de Ellery Queen, el detective es reclamado para escribir el guion de una película basada en sus propias vivencias.

En los estudios se organizan también durante los años treinta, como reclamo publicitario, certámenes de belleza en los que participan muchachas que ambicionan con hacerse un hueco en el cine. En uno de esos eventos en el que el polifacético Turner es invitado como miembro del jurado sobreviene la tragedia:<sup>10</sup> la joven ganadora, después de un forcejeo con una rival, cae fulminada al suelo después de proferir un alarido. Su muerte la provoca una daga revestida de pedrería que, mediante un complejo artilugio, sale disparada desde el interior

---

<sup>8</sup> En «Death's Bright Halo», relato de Robert Leslie Bellem publicado en *Spicy Detective Stories* (octubre, 1935).

<sup>9</sup> En «Blackmailers Don't Shoot», de Chandler, publicado en *Black Mask* (diciembre, 1933), el detective Mallory comenta que está valorando una tentadora oferta de trabajo que le había hecho un importante estudio de cine. En «Monster's Malice», de Bellem, publicado en *Dan Turner-Hollywood Detective* (mayo, 1943), Igor Stravínoff, una estrella del cine de terror, utiliza los servicios de Turner, no para que lo proteja de posibles agresores, sino de sí mismo, ya que sospecha que está perdiendo la cordura. Y el Toby Peters creado por Stuart M. Kaminsky recuerda también varias veces que, antes de abrir su oficina en Hollywood, había ejercido durante unos meses de «gorila» para la Warner Brothers hasta que fue despedido por agredir a una estrella de películas del Oeste.

<sup>10</sup> En «Beyond Justice», cuento publicado *Spicy Detective Stories* (noviembre, 1935).



del trofeo y termina clavándose, como movida por hilos invisibles, en el pecho izquierdo de la víctima.

Testigos de actos sobrecogedores son, asimismo, las madrigueras en las que se ocultan actores, agentes artísticos o estresados productores, ubicadas en las playas de Santa Mónica o de Pacific Pallisades, donde pueden realizar toda suerte de felonías lejos de miradas indiscretas. Mientras corre asustada por la arena de uno de esos soleados enclaves una chica de rasgos orientales procedente de una villa que había pertenecido a Sammy Weissmann, un representante de actores, se origina una descarga eléctrica que parte de un insólito collarín plateado que llevaba al cuello, a resultas de lo cual la joven termina decapitada.<sup>11</sup>

No obstante, debe matizarse que no todos los autores operan con el mismo criterio a la hora de mimetizar las acciones: en los textos de Bellem, Herb Smith, Andrew Holt, Ricky Drayton y de otros escritores *pulp* la extroversión narrativa difumina el acercamiento naturalista que cabría esperarse en el género negro, alejando esas ficciones de una percepción auténticamente veridictiva, un enfoque que estas propuestas de corto aliento, tendentes al uso de colores vivos y de especias temáticas fuertes, con escasas pretensiones artísticas, visibilizan mejor que las entregas menos estrafalarias de autores como Hammett, Chandler o Cain, que, con el paso de los años, superarían el formato de la *pulp fiction* originaria instituida en las modestas revistillas de encuadernación rústica y de consumo popular que proliferaron durante las décadas de los veinte, treinta y cuarenta.

Una vez convertido en detective a fines de 1944 o principios de 1945, el Lew Archer de MacDonald abre su oficina precisamente en Hollywood, en concreto en el Sunset Strip, casi al lado del famoso club nocturno *Ciro's* y a un tiro de piedra de donde tienen sus despachos varios representantes de actores. Para no despertar suspicacias en el transcurso de sus investigaciones, se hace pasar sucesivamente por un representante artístico, por un agente literario o por un descubridor de talentos, como en *The Drowning Pool* (1950), en *The Galton Case* (1959) y en *The Chill* (1964), y, al igual que las divas y los galanes más cotizados de la época, acude al *Musso's* o a los clubes de la zona. Por añadidura, nos enteramos en *The Fare Side of the Dollar* (1965) que durante una temporada salió con una *script* llamada Susanna Drew adscrita al departamento de guiones de la Warner, a la que conociera en una fiesta de un agente de Beverly Hills, por lo que su presencia se constata más de una vez en algún enclave asociado al cine.

En *The Moving Target* (1949), la primera entrega de la serie de Archer, se intuye que «el mal que flotaba en el aire del estudio como un gas inodoro se concentraba en esa negra figura que caminaba por la vacía calle ficticia» (MacDonald 2010: 48). Se habla aquí de la actriz Fay Estabrook, apenas una sombra de la exitosa estrella que fue en el pasado, cuando el cine era aún mudo, y que ahora recorre solitarios decorados como un alma en pena. Reconcomida por la edad, el olvido del público y el vicio, esta mujer en el crepúsculo de su

---

<sup>11</sup> En «Death's Bright Halo» de Bellem.

carrera sobrelleva a duras penas su decadencia física, ética y profesional mediante la ingesta de alcohol y gracias al dinero que gana con la inmigración ilegal de mexicanos y con la interpretación de unos pocos papeles secundarios para los que la reclama un director amigo suyo.

A pesar del seco realismo (o falta de realismo) con que la literatura policiaca o algunos de los ejemplos más ortodoxos de la escuela *hard-boiled* abordan los espacios cinematográficos —en cualquier caso, estilizando esas atmósferas más de lo que pudiera parecer a simple vista, más allá de la imagen degradada que proyectan—, conviene visitar el Hollywood de la primera mitad del siglo pasado tal como lo imaginaron décadas atrás los maestros del panteón de la literatura negra a fin de captar críticamente tanto el equívoco aroma de perdición de sus rincones como su legendaria idiosincrasia fabuladora. Para ello nos basaremos en la noción, definida por Susan Sontag y desarrollada por otros, de lo *camp*. Lo *camp* entendido como un estilo inscrito en la cultura artística contemporánea (y posmoderna) que subraya la ganancia del desenfado y la propensión a dislocar situaciones plausibles con vistas a restarles seriedad, pero también con el velado propósito de deslizarse entre sus risueños pliegues una reflexión que nos inste a enfrentarnos a los males que aquejan a la sociedad de consumo, a lo destructivo del paso del tiempo y al modo absurdo en que nos ocultamos en una ficción dada para engañarnos a nosotros mismos en el caso de que nos resistamos a aceptar la realidad. Tal como veremos, ese componente estetizante o artificioso en las ficciones policíacas, parapetado en la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor, entre otros recursos, no colisiona con el estatuto realista, incluso crítico, de dichas obras, sino que lo complementa.

Ha de precisarse que lo *camp* no debe confundirse con el «mal gusto», que es consustancial de lo *kitsch*, aunque circunstancialmente lo *camp* y lo *kitsch* puedan enredarse en una misma madeja, como en el «Cuarteto de Los Ángeles» de Ellroy, dentro del terreno del *neonoir*.<sup>12</sup> Al contrario, lo que *a priori* se concibe como un estilema ya devaluado por la mayoría puede remozarse cíclicamente gracias a la vivificante acción del efecto *camp* del que el espectador competente se apropia para conferirle dicha condición a un objeto determinado, de modo que se vuelve «una estrategia de combate contra un estigma de carácter moral y estético» (Santos 2004: 134). Si existe el espectador *camp*, que «interioriza el objeto, [que] lo hace suyo, [que] lo canibaliza, transformándolo de acuerdo a sus necesidades libidinales» (Yarza 1999: 20), cómo no ha de haber también un lector *camp* que filtre lo que lee por el cedazo selectivo de su sensibilidad interesada para que se acomode a sus necesidades ocultas. ¿Y qué medio más receptivo a este despunte de excentricidad que el Hollywood del periodo clásico, donde, como se dice en *The Devil to Pay* de Queen, todo es de lo más singular?

---

<sup>12</sup> Tetralogía compuesta por *The Black Dahlia* (1987), *The Big Nowhere* (1988), *L. A. Confidential* (1990) y *White Jazz* (1992). Años después emprendería un nuevo «cuarteto» de novelas, del que aún solo han visto la luz *Perfidia* (2014) y *This Storm* (2019).

En torno a los faroles, bajo un sol radiante, surgen árboles de Navidad contruidos con hojas de cinc, restaurantes en forma de faro o de sombreros, elegantes damas vestidas con pantalones cortos y abrigos de nutria que, los sábados por la noche, pasean cachorros de leopardo sujetos al extremo de una cadenilla, papanatas que forman colas interminables durante largas horas para asistir al apretón de manos de dos celebridades. (Queen 1957: 7)

En este Hollywood pintoresco que rinde pleitesía a la máscara, al exceso, a la acumulación de imágenes chirriantes y de extravagancias, el comedimiento tiene la batalla perdida. Ya sea mediante el gesto de un actor que muestra una ridícula tendencia al histrionismo, ya en los paisajes derruidos de la vieja ciudad de las estrellas, lo *camp* se enseñorea en la cúspide de un universo literario que leemos con el mismo embeleso con que observamos las ilustraciones a blanco y negro de Aubrey Beardsley realizadas a finales del siglo XIX. Y es que la factoría californiana del cine, sin que incurra obligatoriamente en la disidencia ideológica, asume la naturalización de lo «anómalo» como una estrategia de expresión demandatoria que concita el amparo del susodicho centro de gravedad, paralelo al mundo real (la mítica «fábrica de sueños»), fuera del cual cualquier producto podría verse como ilógico, desfasado, irreverente, falso.

Si nos detenemos en la génesis de lo *camp*, coincidimos con George Melly en las connotaciones genuinamente homosexuales que poseía el término, el cual se ha relacionado con lo *queer* (1970: 160).<sup>13</sup> Sontag, que suscribe este origen, puntualiza que, pese a esas conexiones, no todos los homosexuales se reconocen como *camp*, aunque el *camp* sea uno de los vehículos más comunes por medio de los cuales estos se manifiestan (2007: 369). En la misma línea, Sedgwick, lo mismo que David Bergman, Esther Newton o Moe Meyer, entre otros, asevera que lo *camp* es una praxis reparadora que se emparenta con la identidad *queer*.<sup>14</sup> Meyer categoriza lo *camp* como un corpus integral de prácticas y mecanismos performativos usados para instaurar un comportamiento que se aleja del *establishment* y de lo convencional (Meyer 1994: 5). De hecho, según el editor de *The Politics and Poetics of Camp*, «*Camp* es únicamente un discurso *queer* (y/o a veces gay y lesbiano) [...]. Los no-*queer* no tienen acceso al discurso de lo *Camp*,

---

<sup>13</sup> Etimológicamente la palabra hace su debut en inglés en *Passing English of the Victorian Era*, de J. Redding Ware, un diccionario de 1909 que documentaba la jerga de la época victoriana y en el que se dice que *camp* sirve para calificar «acciones y gestos de exagerado énfasis». Según esta obra, el vocablo se establece probablemente en la lengua francesa, donde era usado sobre todo por personas con un excepcional deseo de carácter (Ware s. f.: 61; la traducción es nuestra). El término del que derivaría es *se camper* ('posar de una manera exagerada'). En el mismo año, el *Oxford English Dictionary* da la primera cita impresa de lo *camp* como «ostentoso, exagerado, afectado, teatral; afeminado u homosexual; perteneciente a, o característico de, los homosexuales» (cit. en Harry Eiss 2016: 25; la traducción es nuestra). De esta guisa el vocablo se introduce como un adjetivo cuyas referencias a una especie recientemente catalogada por la ciencia médica, la del homosexual, son difíciles de olvidar.

<sup>14</sup> «Ver lo *camp* como, entre otras cosas, la exploración comunal e históricamente densa de una variedad de prácticas reparadoras es hacer mejor justicia a muchos de los elementos que definen la realización de lo *camp* clásico» (2003: 150; la traducción es nuestra).

solo a los derivados construidos a través del acto de apropiación» (Meyer 1994: 1).<sup>15</sup>

Ahora bien, ¿no es esta idea identitaria un tanto reduccionista cuando tratamos de indagar en la recepción de la narrativa negra? Consideramos que sí. Si bien los valores iniciales de la palabra y sus históricos postulados reivindicativos son indiscutibles, desconfiamos de la imposibilidad que se le achaca a lo *camp* de ingresar en el discurso no-*queer*, pues, como otros muchos vocablos, este también se ha prestado a la tergiversación instrumental para ir ensanchando semánticamente e ir conquistando nuevos horizontes empíricos. Desde otro ángulo no se justificaría su aceptación en la estructura interna de la novela negra, en la que por lo general ha primado el punto de vista homofóbico, si exceptuamos algunos de los títulos publicados a partir de los años sesenta que lo ponen en entredicho. Como afirma otro estudioso, Will Brooker, una cosa son las aplicaciones incipientes de este concepto ajeno a la centralidad de la cultura dominante y otra muy distinta su devenir ulterior. El patriarcado, la cultura heterosexual, en principio reticentes a tolerar la otredad, la diferencia, han cedido ante la presión de los saberes forjados desde la retaguardia. En el caso de lo *camp*, es obvio que ha sabido digerir las instancias teóricas y pragmáticas de su formato hasta normalizarlas una vez las saquea:

Lo que está emergiendo aquí, por tanto, son dos niveles de un discurso con dos caras. Por un lado, tenemos el *camp* original, el *camp* homosexual; por otro, el *camp* «apropiado», el *camp* heterosexual. Fue este segundo uso del término el que se volvió casi sinónimo de «pop». (Brooker 2000: 223)<sup>16</sup>

Y es este nuevo sentido, promovido a partir de la década de los sesenta, el que oportunamente retomamos aquí para enmarcar el conjunto de novelas en el que nos centramos.

Nuestro artículo se propone analizar algunos condicionantes de rango espacial asociados a la comarca del cine, los cuales se entrevén como epítomes de una mirada afín a la expresión de lo popular, de lo *pop*, más en su vertiente heterosexual que homosexual, la cual, aun así, tampoco queda excluida del todo. Se trata de una unidad de significación democratizante, integradora, que se abastece, en un gesto pasatista, de recuerdos en blanco y negro que negocian con la revitalización de ese aura encantatoria que ribetea las amarillentas imágenes del Hollywood dorado, un *locus* cohesionador y surtido de unos presupuestos

---

<sup>15</sup> La traducción es nuestra. La intención de este teórico es, por un lado, hacer un empleo más amplio de lo *camp* como «una etiqueta *queer* [que] contiene una crítica del sistema más vasto y exhaustivo de prácticas basadas en la clase, de las que la identidad sexo/género es solo una parte» (Meyer 1994: 3; la traducción es nuestra); pero, por otra parte, intenta prevenir «una apropiación no-*queer* de las prácticas *queer* [a través de la cultura *pop*] cuyo propósito [...] es el enfurecimiento de los no-*queer* con el aura *queer*, actuando para estabilizar el desafío ontológico de lo *Camp* a través de un gesto dominante de reincorporación» (Meyer 1994: 5; la traducción es nuestra).

<sup>16</sup> La traducción es nuestra.

ideoestéticos estándar mitificados en los albores del siglo XX a partir de la fundación del cine americano *mainstream*, cuna de amoríos furtivos, crímenes horrendos y ascensos y caídas precipitadas, que, no sin cierto distanciamiento, se trasvasan a muchos ejemplos de escritura policiaca, así como a las obras del cine negro de la época, incluyendo no pocos *revivals*.

En su multicitado ensayo de 1964, Sontag afronta el estilo *camp* como una sensibilidad huidiza que encaja dentro de un orbe de «bucolismo urbano» [*urban pastoral*] (2007: 355)<sup>17</sup> y que se imanta de un sentido dicotómico del entendimiento y —lo que es más importante— que torna lo serio en frívolo (2007: 352). Aun en su versión más pura e ingenua, como la que se concreta en una lámpara que lleva una serpiente enroscada, en las representaciones artísticas de cuño orientalista o en la película *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston, lo *camp* fracasa en sus aspiraciones de institucionalizar una representación solemne de lo serio (Sontag 2007: 361). Parafraseando a la ensayista norteamericana, Umberto Eco insiste en que

más que transformar lo frívolo en serio (como la canonización del jazz, nacido como música de prostíbulo), [lo *camp*] transforma lo serio en frívolo. [...] no se mide por la belleza de algo, sino por su grado de artificio y de estilización, y más que como estilo se define como capacidad de mirar el estilo de otro. En el objeto *camp* ha de haber cierta exageración y cierta marginalidad (se dice “es demasiado bueno o demasiado importante para ser *camp*”), además de cierta vulgaridad, incluso cuando pretende ser refinado. [...] *Camp* es el amor por lo excéntrico, por las cosas-que-son-lo-que-no-son [...]. (Eco 2007: 408, 411)

Sin embargo, en oposición a lo *kitsch*, cuyos vectores epistemológicos se distancian de lo esquemático y lo unívoco, lo *camp* se niega a aferrarse a un único posicionamiento axiomático. Lo que sí es determinante e ineludible es que, en contra de la opinión de Eco, lo *camp* hace de la apariencia su piedra angular.<sup>18</sup> Así, la tendencia hiperbólica de la narrativa bellemiana, por ejemplo, discursivamente lacónica, maniquea, picante, ocupa un nivel distinto al de otros autores con mayores inclinaciones a la descodificación de lo grave y a la

---

<sup>17</sup> Esta expresión la toma de William Empson, que la utiliza en 1935 para nombrar una forma de entender la dinámica de clase en la cultura contemporánea. Frente al bucolismo clásico, que contempla la vida rural de una manera muy estética e idealizada y donde la diferencia entre el observador y el objeto descrito debe ser suficientemente grande, el bucolismo urbano se inclina hacia una relación más igualitaria y menos jerárquica entre objeto y observador. La población obrera, sencilla pero honesta, está como telón de fondo de la vida urbana «real» y «auténtica» de las clases medias. Esta imaginada vida urbana «real» y «auténtica» se idealiza de una manera similar al bucolismo clásico, ya que su «rudeza» está amortiguada por la riqueza y la separación social.

<sup>18</sup> Recuérdese que Christopher Isherwood en su novela *The World in the Evening* (1954) distingue entre *camp* bajo y *camp* alto. El primero se aplicaría, por ejemplo, «a esos muchachos cimbreantes con el pelo oxigenado, sombrero y boa de plumas que imitan a Marlene Dietrich», mientras que el segundo es «la base emocional del ballet [...] y [...] del arte barroco. [...] es un concepto muy serio. No te ríes de ello, sino contra ello. Expresas algo que a ti te resulta muy serio en términos de diversión, artificio y elegancia» (1988: 132).

expresión de la ruda sátira con altas dosis de parodia que no descartan la escenificación de lo erótico. Es lo que se percibe en la saga que Kaminsky dedicó al investigador privado Toby Peters, aun cuando en este caso, como profesor universitario de estudios cinematográficos que fue, la ilusión del sarcasmo se compensa con un trabajo de exhaustiva documentación que le permitirá al escritor una gran seguridad a la hora de reconstruir los ambientes reales seleccionados. No obstante, lo mismo que en las historias de Bellem, por las novelas de Kaminsky o por las de Andrew Bergman, otro baluarte de lo *camp* en su faceta más juguetona, sigue rondando el paradigma de la *pulp fiction*, pese a que estas obras no se publicaran en las llamadas *spicy pulps*, revistas de bajo coste destinadas a un público masculino «con ilustraciones en la portada de mujeres en lencería, como ropa interior o negligés transparentes, o con el vestido parcialmente arrancado» (Agnew 2018: 184),<sup>19</sup> sino en forma de libro. Adheridas a un género cuyos códigos se instauran dentro de la cultura popular, que se estandarizan pronto y se reescriben una y otra vez, las cristalizaciones ficticias de estas producciones relatan con humor acrítico cómo las balas vuelan sobre las cabezas de los investigadores o de los intérpretes en pleno rodaje, versan sobre el modo en que florecientes artistas de musicales ven peligrar sus carreras, tanto como sus vidas, por culpa de resentidas amistades más hermosas que ellas, sobre conocidos actores cómicos que se angustian ante el reclamo de una deuda que aseguran no haber contraído y que se niegan a pagar; o bien en torno a estrellas especializadas en roles de vampiros que reciben anónimas amenazas escritas con algo que simula sangre.<sup>20</sup>

El sesgo *pulp*, que se une indefectiblemente a lo *camp*, con un delirante Hollywood como trasfondo novelesco, se renueva exitosamente al viajar a otros países. En España, por ejemplo, Pgaría crea a mediados de los años setenta al detective homosexual Gay Flower, que trabaja en la jurisdicción de Los Ángeles. Los cuentos y las novelas de este narrador, cuyo verdadero nombre es José García Martínez-Calín, siguen apareciendo hasta la década del noventa y en ellas se retratan con burlescos trazos modelos inusuales de hombres y mujeres y actuaciones policiales que, por su inverosimilitud, desarman el brutal realismo de la escritura *hard-boiled* de los máximos artífices del género; algo comprensible considerando el subversivo programa que guía al autor español y el hecho de que no conociera de primera mano los referentes espaciales por los que se mueven sus personajes. Estos, desafiando los peligros que los rodean, se comportan como animados por dos fuerzas centrífugas: la búsqueda de la verdad y los impulsos sexuales. El objetivo de Pgaría, que desde su juventud se viene dedicando al periodismo satírico, no es elaborar una crónica fidedigna del Hollywood de los años cuarenta, sino ridiculizar los parámetros genuinos de la

<sup>19</sup> La traducción es nuestra.

<sup>20</sup> Véanse, por ejemplo, *Bullet for a Star* (1977), *Murder on the Yellow Brick Road* (1977), *You Bet your Life* (1978) o *Never Cross a Vampire* (1980), de Kaminsky, o *Hollywood and LeVine* (1975), de Bergman.

novela detectivesca en su vertiente más «dura», al igual que reírse de determinados estereotipos de género y de identidad sexual históricamente emparentados con esta modalidad narrativa embrionariamente condenada al rechazo del homosexual y a la misoginia.

Menos congruente con el divertimento descomprometido de estos autores, hay otro sector de la narrativa criminal formada en el país del dólar entre las décadas del veinte y del cuarenta que ve los espacios, de naturaleza diversa pero siempre imaginados en tonalidades grises o con matices expresionistas, de un modo ambiguo, ya bajo el mencionado paraguas del heterosexismo *camp* pero sin ánimo de credibilidad, ya con un fotogénico y seco impacto de cámara: lugares de recreo, de experiencia laboral colaborativa o enclaves domésticos (como las casonas en las que residen ociosos los profesionales del cine y donde a veces mueren violentamente), o escenarios que incorporan su denominación y características al mapa de una ciudad artificial o de una parte de la misma. La mayoría de las localizaciones que se mencionan en estas obras (Sunset Boulevard, Bel-Air, Malibu Beach, Beverly Hills...) es posible situarlas fácilmente en cualquier callejero de Los Ángeles o de sus proximidades, aunque algunos de estos lugares el tiempo los haya transformado, desgastado visual y arquitectónicamente o destruido. Es lógico que los años, inmisericordes con la mundanal belleza, les apliquen, como a cualquier cosa salida de la factoría del cine, un decadente barniz de inmortalidad que incremente su atractivo, o una simbólica aura de prestigio que contribuya a regenerar y a insuflarles nueva vida a esos objetos, temas o estilos ya periclitados. Todo este campo de nutrientes escurridizos abarca el perímetro conceptual de lo que entendemos por *camp*.

Hollywood, ciudad de cine, de ilusiones por ascender socialmente, es también un lugar inseguro y una monumental urbe del pecado, según la califica la peluquera y reportera de un periódico local de Puma Point en su primer encuentro con Marlowe.<sup>21</sup> A través de un paseo en coche descrito como un *travelling* que se prolonga a lo largo de sus curvilíneas calles y que registra muchos de los sectores de ese distrito, seguimos de cerca la mirada errante de este suspicaz detective en *Farewell, My Lovely* (1940), resultando de esa experiencia un «barrido» visual que retiene algunos de los rincones por los que circula, desde el Strip, con sus comercios y sus exclusivos locales de recreación a las afueras de los Ángeles, hasta Beverly Hills, ciudad que limita al este con West Hollywood y donde establecieron sus residencias unos cuantos ídolos del cine mudo, y en la que, desde 1912, se erige un emblemático hotel conocido por haber albergado a incontables leyendas del cinematógrafo, estrellas de *rock* y otras celebridades.

Al examinar este paisaje circundado por palmeras y edificaciones de dispar entidad (tiendas con escaparates, clubes, salones de juego, sindicatos del crimen, edificios coloniales, viviendas de estilo modernista...), que, a modo de

---

<sup>21</sup> En *The Lady in the Lake* (1943).

fotogramas de una película en Technicolor, se suceden en una amalgama de contrastes que se detiene en la costa marítima, nada hace presagiar la drástica metamorfosis que se va a operar en él. Sin embargo, apenas cae la noche, las tinieblas se apoderan de esos enclaves mercantilizados, absortos en peligrosos pasatiempos y decorados con el dinero obtenido ilegalmente.<sup>22</sup>

Las viviendas de los actores y actrices son *intérieurs* especialmente idóneos para que en ellos algunos hallen la muerte o para que se cometa un asesinato. En la villa que había pertenecido al agente Sammy Weissmann, Jeff Truman, una antigua gloria de la era del cine silente, mantiene secuestradas a jóvenes actrices para obligarlas a ejercer de esclavas sexuales bajo amenazas de muerte que llegan a ejecutarse. Un perverso negocio con el que trata de recuperar algo de la fortuna perdida.<sup>23</sup> En la residencia que la campeona de salto de trampolín Hester Campbell se ha comprado en Beverly Hills, Archer descubre rastros de sangre que le hacen sospechar que allí ha tenido lugar algún incidente violento, sospecha que finalmente se confirma. Las casas de la Manor Crest Drive, la carretera en la que se encuentra el domicilio al que acude el detective, «tenían fachadas de piedra y vigas imitación de mansiones estilo pseudo Tudor. Otras eran imitación de un estilo español con gruesas paredes y ventanas estrechas, como fortalezas de estuco construidas para desistir a imaginarios moros» (MacDonald 1975: 62).

No todo lo que se desarrolla en estas fortalezas aparentemente infranqueables ostenta un halo siniestro. En los dominios privados que adquiere la colonia hollywoodense se celebran también saraos en los que los asistentes se desinhiben de sus prejuicios y de sus obligaciones cotidianas. En *I Should Have Stayed Home* una de esas fiestas corre a cargo de la señora Smithers, una viuda ricachona que aparece a diario en las columnas cinematográficas y residente en Beverly Hills, «en una de esas calles anchas y sinuosas y en una casa casi oculta tras las palmeras» (McCoy 1977: 22). Fay Capeheart, una de las invitadas, le cuenta a Carston que «[l]a Smithers da las mejores fiestas de la ciudad y por eso consigue las reseñas más detalladas. Venir a sus fiestas es como poner un anuncio en la prensa» (1977: 26). En *The Last Don* (1996) de Mario Puzo, los jardines de la lujosa mansión de Eli Marrion, principal accionista y presidente de los Estudios LoddStone, situada también en Beverly Hills, son testigos de una gala benéfica con quinientos invitados, todos ellos celebridades de Hollywood. La mansión del

---

<sup>22</sup> Con la aparición de las primeras luces nocturnas, la muerte sale de su escondrijo para extender sus negras alas por doquier en busca de posibles víctimas. Pensemos, por poner un par de ejemplos, que en Hollywood Phyllis Nirdlinger y Walter Huff, los amantes de *Double Indemnity*, de James M. Cain, publicada por primera vez en *Liberty Magazine* en 1936, perpetran el crimen del marido de ella para quedarse con el dinero de la póliza de seguros. En Hollywood, en lo alto de una colina, el abogado Perry Mason, acompañado de otros tres personajes, halla en el interior de un coche el cadáver de Henry Leech en *The Case of the Careless Kitten* (1944), de Gardner. Cómplice perfecto para el asesinato o cualquier otra infracción, la oscuridad o la penumbra es algo más que un marco puramente ambiental de un Hollywood enamorado del delito.

<sup>23</sup> En «Death's Bright Halo» de Bellem.



productor Zack Gross en Bel-Air, en la que irrumpe LeVine mientras se celebra un multitudinario festejo, es amplia y señorial como en la que transcurren los principales acontecimientos de la película *Gone with the Wind* (1939) de Victor Fleming. Consta de

tres pisos, con columnas y [era] blanca como la nieve. Treinta y cinco habitaciones como mínimo. Esperaba ver a Rhett y Scarlett salir bailando por la puerta principal, tan fuerte era el aura de la casa, con sus amplios y perfumados céspedes y rodeada por exquisitos arbustos que se metían por entre la elevada y puntiaguda cerca. La cerca parecía recién pintada y recién afilada. (Bergman 1983: 82)

Ocasionalmente esas reuniones se trasladan desde las flamantes casas particulares hasta algún club elitista, produciendo un efecto similar de aparatosidad. El bar del Channel Club en el que se desarrolla uno de estos actos sociales en *The Barbarous Coast* tiene las paredes «decoradas con murales fauvistas de Hollywood» y por la sala, además de camareros filipinos, desfilan actrices «de aspecto barnizado e insensible» (MacDonald 1975: 106), «potrancas de Hollywood, flacas y demasiado conscientes de sí mismas, con sus vestidos largos sin hombros» (MacDonald 1975: 92), «ejecutivos jóvenes compitiendo diligentemente entre sí con sus perfiles; mientras sus mujeres se observaban sonrientes unas a otras» (MacDonald 1975: 106) o guionistas sin ideales como Sammy Swift.

Es significativo que lo que estas novelas resaltan más sea la decoración de estas residencias, junto a la hipocresía, la falta de naturalidad de los presentes y sus inequívocos síntomas de arribismo, para subrayar una indiferenciada mezcolanza entre la realidad factual de la escena, insulsa, venenosa, fraudulenta, y la irrealidad de la imaginación cinematográfica. Ames afirma que «Hollywood es un cementerio de todos los artefactos culturales desarraigados de una tradición obsoleta» (2001: 413) y esa despectiva impresión se confirma con la descripción de los ambientes mencionados. La casa del actor Dale Carpenter en Beverly Hills simula una edificación sacada de alguno de los filmes de vaqueros en los que interviene, si exceptuamos el añadido de algunos lujos modernos:

Era una construcción de estilo rancharo, con dos niveles, que se alzaba a la derecha de una piscina cubierta. Cuando llegué arriba de las escaleras, eché un vistazo a la piscina, salpicada por la brisa y brillante por las luces que había debajo del agua. La casa tenía el aspecto de las del sudoeste, estaba construida con agudos ángulos salientes de madera de pino natural que sugería antiplanos, cactus, y un firmamento sin nubes. Unos cuernos de toro adornaban la puerta principal, clavados en una aldaba. (Bergman 1983: 55)

La mansión estilo Tudor de Sid Weinberg, en la que se adentra el *private eye* acompañado de Gretchen Rae Shoftel en el relato «Since I Don't Have You» de Ellroy, es un cúmulo de heteróclitos decorados que rayan lo *kitsch*, pero un *kitsch* consciente de serlo: iluminada como un árbol de Navidad, la ocupan «extras vestidos de monstruos con trajes de goma verde que servían bebidas en el jardín

delantero y unos bafles en la azotea atronaban con el tema de amor de una película previa de Weinberg, *El ataque de las gárgolas atómicas*» (Ellroy 2009: 230).

Si nos fijamos en los barrios y en las poblaciones cercanas a Hollywood, donde campan los delincuentes a sus anchas, comprobamos que uno de los espacios más recurrentes, además de Beverly Hills y de Bel-Air, es Malibú, una zona residencial y de esparcimiento de los peces gordos de la industria del cine. Conocida por su clima y sus playas arenosas, esta línea de más de 40 kilómetros en la costa del Pacífico se distingue porque allí tienen sus domicilios varias personalidades mediáticas o sus sedes grandes compañías del espectáculo cinematográfico. En los años cuarenta, que es cuando se desenvuelve la acción de *The Little Sister* de Chandler, ya presentaba este aspecto:

Malibú. Más estrellas de cine. Más bañeras rosas y azules. Más camas con dosel y borlas. Más Chanel número 5. Más Lincoln Continental y más Cadillac. Más pelos al viento, más gafas de sol, más poses, más voces seudorrefinadas y más moralidad de bajos fondos. Eh, alto ahí. Hay un montón de gente decente que trabaja en el cine. Lo que te pasa es que tienes una actitud negativa, Marlowe. No eres humano esta noche. (Chandler 2012: 771)

El espíritu de lo *camp* se canaliza a través de expresiones como «bañeras rosas y azules», «camas con dosel y borlas» gafas de sol o el perfume «Chanel número 5», precisamente el que Marilyn Monroe confesó ponerse para dormir y el mismo que desprende el cuerpo de Jane DePugh en «Dick Contino's Blues»,<sup>24</sup> quien, emulando a la explosiva rubia de *Some Like It Hot* (1959), mantiene también un romance con el presidente John F. Kennedy. En este recurso al sarcasmo que lleva a los narradores-detectives a cuestionar sus propios puntos de vista para reconfirmar la teoría de que en Hollywood la decencia es un bien escaso, por mucho que la elegancia externa que lo recubre indique todo lo contrario, se revela también la estética *camp*.

Tal como se ha adelantado más arriba, los locales en los que se come, se bebe o se baila están omnipresentes, vehiculando la categoría moral o el estatus social de los personajes. En «Mandarin's Jade», cuento de Chandler publicado en *Dime Detective Magazine* (noviembre, 1937), se alude a un club cuyo nombre quizás diga poco al público actual, pero que era destino de peregrinación obligatorio para actores, directores, magnates, cazatalentos y demás personajes del cine desde mediados de los años treinta hasta finales de los cuarenta. Nos referimos al Trocadero, que en la cultura de masas ha quedado configurado como un lugar de visibilidad social, antesala del éxito cinematográfico o prueba fehaciente de que se ha llegado ya a la cima. El Café Trocadero, que es como se le llamaba inicialmente, es un reducto del antiguo Hollywood en el que deslumbran la riqueza y la elegancia; tanto es así que muchas narraciones publicadas durante la época dorada del cine hollywoodense, aunque no se amolden al género policiaco, lo introducen, al igual que el *Ciro's*, el *Musso's* o el *Mocambo*, este último

---

<sup>24</sup> *Nouvelle* incluida en *Hollywood Nocturnes*, de Ellroy.

amenizado por los ritmos jazzísticos de la banda de Buddy Greco en «Dick Contino's Blues», relato de *Hollywood Nocturnes*.<sup>25</sup> Es más, algunas películas cuya acción se desarrolla en ese paréntesis temporal, como *A Star is Born* (1937), interpretada por Janet Gaynor y Fredric March, contienen escenas filmadas en el restaurante Trocadero.<sup>26</sup>

Es evidente que, si en Malibú, Beverly Hills, Palm Springs, Santa Mónica u otras zonas residenciales el personal implicado en el negocio del cine establece sus cobijos, en el interior de los cuales creen poder mantenerse a salvo y dar rienda suelta a sus secretos vicios o íntimas pasiones, en los clubes, cafés y restaurantes del Strip se exponen a la mirada pública y al mundo, al que muestran su cara más correcta y glamurosa. Sammy Glick, en la novela de Schulberg *What Makes Sammy Run?*, que no pertenece al género policiaco, se adentra en las profundidades del Trocadero, descrito con rápidas pinceladas en las que un par de datos aislados relativos a la decoración se combina con el paisaje exterior que se aprecia desde dentro:

un elegante club nocturno con paredes de color cremoso e iluminación sutil que retocaba los rostros de las mujeres como fotógrafos de fama. Al fondo tenía una pared enteramente de cristal, por donde se veían las luces de las casas y de las calles, y las rojas manchas de los anuncios de Hollywood, Los Ángeles, Beverly Hills, Culver City y del resto de las comunidades del Gran Valle que se extiende entre las montañas de Hollywood por el norte y la cordillera moteada con pozos de petróleo que se alza tras los estudios de la Metro, quince millas al sur. (Schulberg 1951: 191)<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> En la ficción de Harold Robbins *The Dream Merchants* (1949) los nombres del Trocadero y del Mocambo se imbrican para dar lugar a otro nuevo, el cual podría ser cualquiera de los dos o la suma de ambos: el Trocambo, donde tenía una mesa habitual Mark Kessler, el hijo de Peter Kessler, uno de los magnates de la Magnum Pictures.

<sup>26</sup> En un momento clave los dos enamorados se detienen uno junto al otro en un balcón iluminado por la luna en el Café Trocadero de Sunset Strip para observar las embriagadoras y brillantes luces de la ciudad que parpadean y los llaman desde abajo. El Café Trocadero, a partir de 1940 llamado simplemente Trocadero, abrió sus puertas en 1934, convirtiéndose enseguida en el club al que acudía lo más selecto de Hollywood. Si se quería aparecer en las columnas de sociedad del *Hollywood Reporter*, había que dejarse ver por allí. Con diversas interrupciones, remodelaciones y cambios de propietarios, el local siguió funcionando hasta 1947. No muy lejos de la ubicación original del club, se erige hoy otro cuyo nombre evoca al establecimiento primigenio: el Sunset Trocadero.

<sup>27</sup> En esta novela de Schulberg, así como en *The Disenchanted* (1950), del mismo autor, los personajes son también clientes de otro espacio con solera: el Derby, seguramente en referencia al Hollywood Brown Derby. A pesar de tener una fachada menos distinguida que la del local que inauguró esta cadena de restaurantes famosa en Los Ángeles y que estaba situado en el Wilshire Boulevard, fundado en 1926 por Robert H. Cobb y Herbert Somborn (exesposo de Gloria Swanson), el segundo Brown Derby, que abriría el día de San Valentín de 1929 en la North Vine Street fue el que jugó un papel más relevante en la historia de Hollywood, convirtiéndose, debido a su proximidad de los estudios de cine, en el lugar preferido para hacer ofertas y para ser contemplado. A este restaurante acude el cantante-actor John Howard Sharp a comer con su novia mexicana en *Serenade* (1937) de Cain, así como la narradora de *The Last Tycoon* (1941) de Francis Scott Fitzgerald con Martha Dodd, una actriz que había caído en el

Lugar para ver y ser visto, el Trocadero, como otros espacios que fulguraban durante las noches hollywoodenses, metaforiza un derroche de fantasía *camp*. En tanto que escaparate social, en él impera la pose, el lucimiento de la hermosura, el capital, la transitoria gloria mundana, el galanteo machista, la distinguida consideración personal y profesional, el reconocimiento ante los demás, unas veces ganado a pulso, honradamente, pero otras mediante retorcidos subterfugios que permanecen ocultos al dominio público. En este y en otros escenarios el gesto exhibicionista se conjuga con la curiosidad del *flanêur* y con el más descarado voyerismo, pues salir fotografiado en el Trocadero significaba que la suerte le sonreía a cualquiera o que un don nadie tenía posibilidades de triunfar en lo que se proponga. De muchas de las *Hollywood novels* clásicas, relacionadas o no con el género negro, se extrae un subtexto de connotaciones «apocalípticas» que socava la falsa utopía del *American dream* y del sistema de vida americano que aquí reverencian todavía unos personajes que, en medio de la banalidad de sus vidas, tratan egoístamente de abrirse camino en la nada fácil carrera del cine o de sacar provecho de otros que ya han alcanzado el suficiente poder. En una de las entregas de la serie de Flower, el protagonista, acompañado por la actriz y bailarina Ginger Rogers, que insiste en seducirlo, a sabiendas de que por la tendencia sexual del detective es un intento fallido, se interna en este club selecto, llamado también con la abreviatura Troc. El local es «el centro de reunión de la élite cinematográfica» (Pgarcía 1982: 166), nos dice Flower, y sus mesas las ocupan las estrellas más rutilantes de la pantalla. Allí confluyen, entre otros, Marlene Dietrich, Fred Astaire y Ginger Rogers «con un vaporoso traje rosado, con plumas en los hombros y en el borde de la falda» (Pgarcía 1982: 167), Hedy Lamarr, Clark Gable, Humphrey Bogart y Lauren Bacall, Gary Grant y John Wayne, que actúa con la misma rudeza de un vaquero o de un *sheriff*, papeles que solía interpretar en el cine.<sup>28</sup> Todos esos personajes, contruidos para la ficción, aunque se inspiren en modelos reales de carne y hueso, se mueven en entornos cuya existencia efectiva nos parece hoy tan

---

olvido, o Maurice Bonner y el agente Dan Pierce en *The Carpetbaggers* (1961) de Robbins. En el Derby se cita también el detective Peter con Victor Fleming para que le dé su testimonio acerca de una pelea que había presenciado el director de cine. Del establecimiento nos cuenta, tal como se comprueba en las fotos de la época, que «tenía forma de una cúpula grisácea, con un dosel en la entrada y una única línea de ventanas rectangulares alrededor. Encima de la cúpula, sostenido por un montaje de barras de acero, había la réplica de un sombrero hongo marrón. Todo el conjunto parecía una gigantesca calva llevando un pequeño sombrero» (Kaminsky 1986: 57).

<sup>28</sup> Es el mismo tipo de concurrencia que asiste a la fiesta que da el productor Zack Gross en su casa de Bel-Air y donde el detective neoyorquino Jack Levine de la novela *Hollywood and LeVine* de Bergman distingue los rostros de Spencer Tracy, Paulette Goddard, Myrna Loy, Katherine Hepburn, John Garfield y otros astros de la pantalla. De ahí parte velozmente con la esperanza de salvar la vida de Helen Adrian, la viuda de su amigo Walter, para lo que cuenta con la desinteresada colaboración de Bogart, que se presta a llevarlo en su coche y que, incluso, utiliza un arma contra los secuestradores.

fabulosa como la de las columnas periodísticas de otro tiempo que los nombran o como las películas en las que trabajan, cuando no resultan ridiculizados; son iconos inmortales del celuloide que, por mediación de un revisionismo de índole posmoderna teñido de ironía, se vuelven campo abonado para la experimentación memoriosa y nostálgica de las invenciones literarias acerca de Hollywood.

De acuerdo con Sontag, lo *camp* encarna un tipo de sentir moderno y bucólicamente citadino que emerge como una variante de la sofisticación, de lo sobreabundante; sugiere una estética del despilfarro que se reconoce por su desmedido énfasis en lo no natural, en el artificio y en lo exagerado (2007: 351). El derribo de lo serio, el triunfo de la ironía, la neutralización de la moralidad (Sontag 2007: 366-67), así como el gusto original a favor de la copia son sus otras características. Podría resumirse muy bien en el siguiente enunciado: es un modo de mirar el mundo estéticamente, aun cuando esa actitud degenera en una hondonada fascinante de imagen anacrónica. Tendencia que sacrifica el contenido en beneficio del estilo, según Sontag (2007: 354), lo *camp* impregna de un brillo peculiar películas, vestidos, canciones populares, novelas, edificios y comportamientos (Sontag 2007: 353). Un ejemplo lo constituye el *art nouveau* de finales del XIX y principios del XX.<sup>29</sup> En el plano de la sexualidad se posiciona como una figuración de la androginia, como la que exhala el rostro gélido y perfecto de Greta Garbo en la pantalla, o los amaneramientos de personalidades excesivamente atildadas, tal como las que abundan en muchas de las comedias y en el mismo cine negro. Según la escritora norteamericana, lo *camp* resulta de una simbiosis proporcionada de «lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo» (Sontag 2007: 361), al tiempo que suscribe «la relación con el estilo de una época en que la adaptación de un estilo —en cuanto tal— se ha tornado enteramente cuestionable» (Sontag 2007: 370).

El Hollywood de los primeros decenios del siglo pasado, que es cuando se crea la cinematografía estadounidense, era fértil ya en proposiciones *camp* que se canalizan a través del orientalismo recargado y falso de películas mudas como *Intolerance* (1916), de D. W. Griffith, o a través de los barrocos números musicales concebidos para las producciones en blanco y negro de la Warner de los años treinta. Las mismas mansiones de las estrellas de la pantalla o algunas edificaciones de esa época (hoteles, cines, teatros...) construidas en localizaciones urbanas, con su opulento maridaje de tendencias arquitectónicas dispares (que oscilan entre lo neogótico y lo neomudéjar, pasando por el *art déco*), se sitúan bajo el imperativo de lo *camp*. Se trata, pues, de una impostada mimesis de lo foráneo en suelo propio que reclama la valoración de un sentido extranjerizante de lo

---

<sup>29</sup> «Los objetos del *art nouveau*, característicamente, convierten una cosa en otra distinta: las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas, la sala de estar que es en realidad una gruta. Un ejemplo notable: las bocas del metro de París diseñadas a finales de siglo por Hector Guimard en forma de tallos de orquídeas de hierro forjado» (Sontag 2007: 356).

demodé inscrito en un voluntarioso anhelo de aclimatación y de resignificación culturalista.

Al aterrizar en Hollywood en 1933, Jardiel Poncela se asombra al ver que una casa de seguros adopta la forma de la Gran Esfinge de Gizeh (1955: 50). La vivienda familiar que ocupa la señora Loring, personaje secundario de *The Long Goodbye*, de Chandler, fue mandada construir por un conde francés apellidado La Tourelle para su esposa, la actriz de cine mudo Ramona Desborough, que en sus mejores tiempos «ganaba treinta mil dólares a la semana» (2012: 1071). Deseando cautivar a su amada con un hogar digno de ella, la obsequia con una reproducción en miniatura del castillo real de Blois, que luce una arquitectura en la que compatibilizan lo gótico y lo renacentista.

Si, según Alavez Castellano, «un espacio diseñado con gusto *camp* [...] simula un encuentro aleatorio de objetos y estilos» (2014: 75), los anteriores ejemplos se incrustan en este canónico patrón. El picadero del multimillonario empresario Howard Hughes en «Since I Don't Have You» de Ellroy, que el detective Turner Meeks allana con la ayuda de una llave maestra, se ajusta también a los códigos de lo *camp*, pues en su interior nos deleitamos con un *summum* de retazos de decorados tomados de la RKO Pictures y de prendas femeninas:

En la habitación marroquí había hamacas y divanes de *Nocturno en la Casbah* y unos cuantos pantalones de seda de cintura baja dispuestos formando los colores del arco iris; la habitación de *Billy el Niño*, donde Howard llevaba a sus dobles de Jane Russell, contenía decorados de barras de salón en las cuatro paredes y ropa de chica vaquera y un colchón tapado con una manta de los indios navajos. Mi favorita era la habitación del zoo: un puma, un bisonte, un alce y unos lince disecados, que había cazado Ernest Hemingway, colgaban de la pared con los ojos fijos en una estrecha franja de suelo cubierta con una sábana. (Ellroy 2009: 208-9)

Cuanta mayor es la ruina que descubren esos vestigios del pasado, desvaídos por los estragos del tiempo o la extinción de sus moradores, o cuanto más chocantes resultan una vez que se desgajan de sus contextos originales, mayor es también la sensación *camp* que prodigan. El Hotel Barcelona de *The Fare Side of the Dollar*, de MacDonald, permanece en pie como una reliquia de gloriosas épocas anteriores. Ya clausurado, «[e]ra una vieja mole del primer Hollywood y Bizancio, con torres y minaretes de estuco y balcones curvos donde caras famosas del cine mudo bebían ron ilegal. Ahora todo había sido abandonado al pie de un escarpado barranco» (1984: 396). En este recinto hotelero fuera de servicio se interna Archer por la noche:

Con la linterna llegué al vestíbulo, a través del cristal. Estaba completamente amueblado, pero los muebles parecían no haber sido reemplazados durante una generación. La alfombra estaba muy gastada y las sillas tenían las entrañas al aire. Pero el lugar conservaba su atmósfera, lo suficiente como para evocar a una multitud de fantasmas. (MacDonald 1984: 396)

Más adelante el narrador, que regresa repetidas veces a esa construcción decrepita y fantasmagórica, advierte que «se imponía, a la luz del sol, como el monumento de una civilización extinguida» (MacDonald 1984: 460).

Si bien *a priori* los mensajes de significado *camp*, con su gusto por la estilización de la realidad, sumado a la parodia y la autoparodia, contradicen la sangrienta y justiciera crónica que rubrica la novela negra arquetípica, una mirada más atenta a estas obras recubiertas de desazón deja a la intemperie intersticios hermenéuticos por los que se camufla cierto toque humorístico que flexibiliza sus posibilidades de lectura. La parodia asoma en los mismos pioneros de la narrativa policiaca norteamericana y se dilata en la pluma de muchos de sus seguidores, los cuales consiguen estereotipar las convenciones fundacionales del género, no solo con la visión de diseños de otro tiempo, sino describiendo elementos de un mobiliario fantástico o el barroquismo vestimentario de una dama, o bien reproduciendo la artificiosidad de diálogos improbables; ingredientes todos estos que redundan en el carácter brumoso de lo *camp* y en su reconceptualización por parte de la cultura hegemónica. Se trata de un proceso lícito de reciclaje que no desdice la inserción del mal y de la muerte terrible, de la delincuencia en el discurso narrativo o la posibilidad de introducir comentarios hirientes que saquen a relucir la pérdida de valores morales.

Con los presupuestos de lo *camp* se identifican, asimismo, las formas de extrema masculinidad de algunos personajes (empezando por el propio detective, rudo, alcohólico, mujeriego, empeñado en ocultar cualquier atisbo de sensiblería), las aviesas vampiras de las novelas o del cine policiaco con su ambigua y rancia feminidad o los varones sugerentemente homosexuales de algunas piezas de Hammett, Cain, Chandler o MacDonald, por no hablar de las efectistas escenas en las que la teatralización de palabras y ademanes contribuye a diluir la espontánea planificación del episodio evocado. La intencionalidad de las obras próximas al enfoque *pulp*, que anticipa la hoja de ruta del modelo policiaco *hard-boiled* posterior presupone especificidades epistemológicas que incentivan un engarce de este género con el devaluado arte de masas, conforme a una idea cuestionadora que acentúa la impronta neoliberal y populista del sentimiento libresco inspirado en lo *camp*.

Naturalmente, si nos atenemos a los espacios que se invisten de iconografía fílmica, como las residencias de las estrellas, los *night clubs* o los estudios cinematográficos, cabe observar en casi todos ellos el signo vacío de la superficialidad, de la cansina ostentación; en definitiva, de lo *camp* en su sentido más ordinario. El cine, industria en ciernes en la primera mitad del siglo XX, estratégico dispositivo colectivo de consumo popular y promotor de artículos de entretenimiento, no dudará explotar con fines comerciales más que artísticos la sensibilidad *camp*, y no solo buscando la complicidad del público homosexual que tal vez pudiera reconocerse en esos productos, sino la masa heterogénea de lectores que acudía diariamente a las fábricas.

Volviendo al ejemplo del Trocadero, se percibe en este punto de reunión de la *crème de la crème* hollywoodense la constatación de una copia en cierto modo inferior y sin gusto de estilos preexistentes, pero con cierto grado de calidad artística reconocido. Instalado en un edificio de estilo colonial, sus modelos de inspiración eran los cafés parisinos. En su interior se erigían varias palmeras artificiales, sus paredes eran acolchadas; tenía una pista de baile flanqueada por varias hileras de mesas circulares a las que se sentaban los clientes para tomar champán y charlar. En el centro había un escenario desde donde las bandas y los cantantes de jazz amenizaban las veladas nocturnas. La afluencia de actores y de ejecutivos del cine se compagina con la de peligrosos miembros de la mafia, que se comportaban como famosos, sin que tal combinación de los bajos fondos con la flor y nata de la industria del cine eclipsase el prestigio del lugar. Como recoge Tim Adler, a partir de 1939, por citar solo un caso, Bugsy Siegel aparecía regularmente en las crónicas de sociedad y era cliente habitual de los restaurantes de la colonia cinematográfica, como el Brown Derby o el Romanoff's, donde era visto en compañía de Lana Turner y Ava Gardner (2008: 116).

Ahora bien, a estos sitios de postín no solo iban las celebridades, solas o junto a los matones que mariposeaban a su alrededor. Era mucha la gente chic y adinerada que, aun sin pertenecer al mundillo del cine, se dejaba ver en estos ambientes. Recordemos que del Trocadero regresaban el atildado Lindsay Marriott y su hermosa amiga cuando le roban un valioso collar de jade en *Farewell, My Lovely* de Chandler. En su primera salida junto al joven aspirante a actor Ralph Carston en la novela de McCoy *I Should Have Stayed Home*, la rica señora Smithers lo lleva al Café Trocadero, donde saluda a varias personas conocidas (desde los actores Barbara Stanwyck y Robert Taylor, hasta el columnista Sidney Skolsky, pasando por un director de cine llamado Arthur Wharton, creado expresamente para esta ficción). Sin embargo, es tal el resentimiento del muchacho hacia los que disfrutan de unos lujos que de momento no están al alcance de su mano, que convence a su protectora para que se retiren del restaurante.

En «Flower cambia el paso», de Pgaría, además de vislumbrarse ubicaciones reales ya desaparecidas o algunas otras que han logrado sobrevivir al derribo modernizador, cobran carta de naturaleza escenarios que se materializan solo en la ficción de papel. Así, Flower decide celebrar el término del encierro voluntario en casa de la sargento Betty Jo Trevillyan, de *Homicidios*, visitando un restaurante al que únicamente van figuras del cine de segunda fila: el Swift. No hemos podido corroborar la existencia en el viejo Hollywood de un club con esa denominación, aunque sí debieron de proliferar varios de semejante rango, establecimientos concurridos por famosos caídos en desgracia o por extras a los que el éxito se les resiste. Lo que parece indudable es que el nombre lo toma Pgaría de otro idéntico en el que Archer en *The Moving Target*, de MacDonald, termina bebiendo junto a la actriz Fay Estabrook, ya en el ocaso de su carrera. De este bar refiere el detective que



La sala del fondo [...] estaba cubierta de paneles de roble oscuro que brillaban suavemente bajo la luz de las relucientes arañas de bronce. Dos hileras de compartimentos con asientos de cuero la flanqueaban. El resto de la estancia se hallaba repleto de mesas. Todos los compartimentos y la mayor parte de las mesas estaban ocupados por gente elegantemente vestida que cenaba o esperaba a ser atendida. La mayoría de las mujeres estaban delgadas, casi esqueléticas. La mayoría de los hombres tenían un aspecto varonil típico de Hollywood, difícil de describir. Había una persistente ausencia de naturalidad en sus potentes voces y gestos ampulosos, como si Dios hubiera firmado un contrato por un millón de dólares para tenerlos bajo su égida. (MacDonald 2010: 55)

Las arañas de bronce que cuelgan del techo, como si de un palacio aristocrático se tratara, la delgadez anémica de las mujeres y la virilidad de los hombres, a imitación de la de los héroes de las películas, la ausencia de autenticidad que se respira... son detalles que intensifican un regusto *camp* puesto al servicio de la brillantez decadentista del conjunto. La estampa que recrea Flower de este otro Swift, por el contrario, llama la atención no tanto en las peculiaridades decorativas del lugar o en la carencia de espontaneidad de los comensales como en las ínfimas categorías de estos.<sup>30</sup> Es el mismo género de clientes que se da cita en el Stage One que aparece en la novela de Schulberg *The Disenchanted*, una guarida de «anónimos engranajes cuyos nombres nunca merecen mención en las columnas informativas sobre las celebridades y cuyos amoríos o indiscreciones nunca son presentados entre maliciosas comillas» (Schulberg 1977: 17). O los especímenes que se pavonean en el Schwab's Pharmacy, en el que repone fuerzas el detective LeVine, un *drugstore* localizado en Sunset Boulevard, «donde los que querían trabajar en el cine se sentaban a comer fosfatos, esperando que el Destino de pronto les tocara en el hombro» (Bergman 1983: 66).<sup>31</sup>

En *El nombre es Flower* (1982), el guapo sabueso de la novela de Pgaría y la sargento Trevillyan, su acompañante, despiertan la envidia de los comensales, además de por la belleza física de ambos, por los vistosos atavíos que adornan sus cuerpos, y mucho más después de que los vean improvisando debajo de la mesa una escaramuza sexual, algo difícil de encajar si recordamos la hipotética homosexualidad de la que tanto se vanagloria el detective a lo largo de toda la serie.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> «La clientela la integraban gentes del mundo del cine, de esas que aguardan la oportunidad de que un director de reparto les conceda un papel aunque sea sin frase, aunque solo consista en cruzar media docena de veces por delante de la cámara. La especie de actores desplazados, gordos, flacos, barbudos, afeitados, enfermos, alcohólicos o seniles, y de actrices que ya no reciben una proposición para irse a la cama ni del ayudante de un técnico de sonido. Allí estaban a la espera de nada» (Pgaría 2010: 175).

<sup>31</sup> Según una persistente leyenda que ha circulado en Hollywood, la actriz Lana Turner fue «descubierta» por el director Mervyn LeRoy mientras estaba en el mostrador de refrescos del Schwab's.

<sup>32</sup> Cada época tiene sus lugares clave de diversión. En *Death by Hollywood* (2003), de Steven Bochco, que transcurre en nuestros días, uno de los locales para comer más prestigiosos es el Grill, en Beverly Hills, donde se entrevista el agente Eddie Jelko con su cliente el guionista

La referencia a los estudios de cine no se echa en falta tampoco en casi ninguna de las ficciones que versa sobre la industria de Hollywood o en las que, al menos, la capital mundial del cine despunta como marco envolvente de la acción. Marlowe en *The Little Sister*, Archer en *The Drowning Pool* y en *The Barbarous Coast* y, sobre todo, Peters en varias novelas de la saga escrita por Kaminsky ponen sus pies en estas extensas áreas de trabajo, bien sea a la fuerza, de modo violento, bien voluntariamente para entrevistarse con algún testigo o sospechoso del caso que andan investigando. Las actividades de los estudios no quedan al margen del gansterismo, del juego o de la prostitución. Allí mismo se perpetran crímenes horrendos. Según algunos historiadores, la Metro-Goldwyn-Mayer llegó a tener «su propio prostíbulo al norte de Sunset Strip, dirigido por la actriz Billie Bennet», donde se atendía sobre todo «a managers de cine y a miembros de equipos extranjeros que venían de visita. Las prostitutas eran dobles de estrellas famosas de cine» (Adler 2008: 69).<sup>33</sup>

En *I Hate Actors!*, de Hecht, el guionista que, en compañía de un agente de artistas amigo suyo, trata de encontrar a un actor presuntamente implicado en un asesinato, se interna en unos estudios de cine accediendo a una nueva dimensión de la realidad que solo le merece repudio:

Durante un rato paseé a través de toda una serie de «exteriores»: una calle de Moscú, un rincón de la vieja Jerusalén, un mar tropical con minúsculos barcos piratas en lontananza iluminados por una luna auténtica, y, finalmente, un trozo del bombardeado West End de Londres que se extendía hasta las proximidades del pabellón donde tenía mi despacho. Sentí una profunda repugnancia por este mundo falso y pensé que toda la industria cinematográfica no era más que una reunión de chiquillos de imaginación calenturienta entreteniéndose con juguetes dignos de locos. Estaba decidido a escapar de Hollywood antes de que atenazasen sus fantasmas. (Hecht 1946: 152)

---

Bobby Newman: «es el sitio donde hay que ir a almorzar si se quiere dar un repaso al Quién es Quién de Hollywood» (Bohco 2004: 11). Si alguien consigue hacerse con una mesa en uno de sus reservados, afirma el narrador, que no es otro que Jelko, «puedes estar seguro de que tu lugar en el panteón de los Peces Gordos de Hollywood está garantizado» (Bohco 2004: 11).

<sup>33</sup> Conocedores del gancho que suponía Hollywood entre el público, los dueños de muchos burdeles seleccionaban a prostitutas con cierto parecido físico con las estrellas de cine o las cambiaban de aspecto. En *L. A. Confidential*, de Ellroy, se afirma que las concubinas de Pierce Patchett eran sometidas a cirugía plástica para aumentar su semejanza con actrices famosas. Y en el relato «Since I Don't Have You», del mismo autor, Morris Hornbeck, un contable y exmatón de una banda mafiosa, había abierto en 1947 «un prostíbulo de menores ataviadas como estrellas de cine, pipiolas vestidas, peinadas y maquilladas para parecerse a Rita Hayworth, Ann Sheridan, Veronica Lake, etcétera» (Ellroy 2009: 208). Determinados clubes que encubren la práctica de amoríos mercenarios suelen encontrarse en zonas suburbanas, como la Villa Lavina Número Tres de *The Case of the Hesitant Hostess* (1953) de Gardner, donde los hombres podían alternar con chicas contratadas a cambio de ser invitadas a tomar una copa o de gastarse el dinero con ellas en una sala de juegos anexa. Aunque Perry Mason, el protagonista de esta novela, sea un abogado, se dice que este local es el preferido por rostros conocidos del cine y de la esfera literaria.

También a un estudio acude LeVine, investigador privado de Nueva York. Al llegar conduciendo un Chrysler New Yorker, cuyo funcionamiento no acaba de entender, delibera: «Ahí estaba el lugar donde se desnudó Rita Hayworth, los callejones en los que Cagney y Bogart pegaban palizas» (Bergman 1983: 14). El sabueso iba a citarse con su amigo el guionista Walter Adrian en unos decorados que son una reproducción exacta de las calles de ciudades de los años veinte y del Lejano Oeste: «Aquello estaba tan vacío como un cementerio a medianoche» (Bergman 1983: 15).<sup>34</sup> Mientras se mantiene a la espera sintiéndose George Raft, desea que «Ann Sheridan surgiera de una puerta, me echara una mirada y se diera cuenta de que ahí estaba el hombre que había estado esperando» (Bergman 1983: 15). Entonces se permite un breve lapso de ensoñación, pero sin que el espasmo de extrañeza que lo domina desaparezca:

Conocía este lugar con la certeza que dan los sueños; una docena de películas había dejado impresas cada cornisa y pieza de mampostería en mis células cerebrales. Esta era la calle de los petimetres con smoking, de las rubias platino, de los pistoleros rodando por las cunetas. Permanecí con las manos en los bolsillos, sobrecogido y consciente de mí mismo, sabiendo que yo no pertenecía a ese lugar. (Bergman 1983: 15)

En una de las visitas de Marlowe al plató en el que se está filmando una película, el detective se detiene a analizar una escena rutinaria:

En escena había dos mujeres y tres hombres. Uno de los hombres era maduro, vestía ropa deportiva y estaba echado en una tumbona. Otro vestía de blanco, era pelirrojo y parecía ser el capitán del yate. El tercero era un navegante aficionado con la típica gorra bonita, la típica chaqueta azul con botones dorados, los típicos zapatos y pantalones blancos, y el típico encanto arrogante. Este era Torrance. Una de las mujeres era Susan Crawley, una belleza morena que había sido más joven en otro tiempo. La otra era Mavis Weld. Llevaba un bañador mojado de rayón blanco, y era evidente que acababa de subir a bordo. El maquillador le rociaba de agua la cara, los brazos y el cabello rubio. (Chandler 2012: 805)

Torrance es un actor venido a menos, como Fay Estabrook en *The Moving Target*: «por entonces [era] una estrella de segunda fila, un tipo bastante común de actor de Hollywood, de esos que nadie quiere expresamente pero que al final muchos utilizan por falta de algo mejor» (Chandler 2012: 805).

Para insuflar mayor espesor dramático al texto, el narrador hace que durante los descansos surjan fricciones entre los intérpretes, tal vez igual que en la secuencia del filme que momentos antes estaban grabando, lo que se traduce en crueles incisos o en indirectas que los actores se lanzan impunemente entre sí. Por ejemplo, la Crawley, ante una risa inoportuna de Dick Torrance, lo fulmina con una mirada gélida:

—¿De qué te ríes tú, señor Trece?

---

<sup>34</sup> No es fortuito que lo califique de «cementerio», ya que poco después encuentra ahí muerto a Adrian.

[...]

—¿Como me has llamado? —preguntó casi siseando.

—Dios mío, no me digas que no lo sabías —dijo Susan Crawley muy sorprendida—. Te llaman señor Trece, porque cada vez que te dan un papel es porque otros doce actores lo han rechazado antes. (Chandler 2012: 806)

Weld, que también participa en esa película, está intrigada por saber qué le ha parecido al detective la escena vista durante el receso del rodaje, a lo que este le contesta sin vacilar:

—Mucho viboreo.

—Aquí todos somos víboras. Algunas sonríen más que otras, pero eso es todo. Es la farándula. Tiene algo de mezquino, siempre lo ha tenido. En otras épocas, los actores tenían que entrar por la puerta de atrás. Y la mayoría debería seguir entrando por ahí. Muchas tensiones, mucha urgencia, mucho odio, y todo sale a flote en escenitas perversas. Pero no tienen importancia. (Chandler 2012: 808)

En *I Hate Actors!*, el guionista y narrador testigo de la novela se introduce en el *set* de rodaje de *Sons of Destiny*, de cuyo guion es autor, y asiste a una acalorada trifulca delante de la prensa entre una estrella consumada y una aspirante a actriz, que se disputan el amor del fallecido Dennis Wilde.

Universos a escala reducida de la vida real —desnuda, belicosa, cáustica—, los platós de los estudios simbolizan estados emocionales más que físicos adscritos a una vertiente opuesta a la idealización de la fábrica de sueños americana. En los estudios son innegociables las humillaciones que puede experimentar un extra en busca de trabajo o un guionista que se siente infravalorado por los directivos para los que trabaja. En las oficinas de los magnates hacen cola durante horas actores para conseguir un papel, como le sucede a Billy Fortescue, que, desesperado por la larga espera que tiene que hacer, entra en cólera delante de la señorita Helen Grady, la secretaria del empresario Sherry Ballou. Y lo mismo sucede en los platós, donde los encontronazos iracundos, la expresión de los deseos inconscientes de los actores se magnifican, aunque las pretensiones de veracidad y las reacciones un tanto impostadas que manifiestan algunos profesionales del cine entren en colisión. El plató en estas narrativas es el *theatrum mundi* en el que lo fingido, lo inauténtico se entrecruza con lo sincero, con la vida y la muerte en su desnudo apogeo (pues muy habitualmente alguien muere durante el rodaje o corre un grave peligro del que se libra milagrosamente). Gracias a esas contingencias que se desencadenan en dosis elevadas, los personajes en conflicto intentan prolongar, antes de librarse del maquillaje, ese aspecto de ficción que satura la cárcel existencial de sus insatisfacciones personales extrayendo lo mejor y lo peor de sí mismos después del «Corten» proferido por el director de la película. Entonces, una vez apagadas las luces de las cámaras, se acciona otro proyector que lanza un cegador foco que colorea las siluetas angustiosas de otro filme con un desenlace retorcido y fatalista.

Es de destacar que *The Little Sister* sea una de las pocas novelas de la serie marloweiana en que el detective entra en una sala de cine para escudriñar distanciada y críticamente lo que ve en la pantalla. Y no es extraño también que una de las imágenes que contempla sea la de la mujer del caso que lo tiene absorbido, la actriz Mavis Weld, que en esta película interpreta sin notoria destreza un papel de reparto. Las observaciones que hace del filme están en consonancia con la pobre opinión que le merecía a Chandler la mayoría de las películas comerciales hechas en Hollywood:

Uno de esos engendros de superlujo en los que todo el mundo sonríe demasiado y habla demasiado y es consciente de ello. Las mujeres se pasaban todo el tiempo subiendo por una larga escalinata curva para cambiarse de ropa, y los hombres no hacían más que sacar cigarrillos con sus iniciales de pitilleras carísimas y encender mecheros igualmente caros en las narices de los demás. Los camareros estaban hechos unos cachas, de tanto llevar bandejas con bebidas y una piscina del tamaño del lago Hurón, aunque mucho más cuidada.

El protagonista era un tipo simpático con un montón de encanto, parte del cual se le estaba poniendo ya un poco amarillo por los bordes. La chica era una morena de mal genio, ojos despreciativos y un par de primeros planos tan mal tomados que se la veía perfectamente luchar a brazo partido con sus cuarenta y cinco años. Mavis Weld era la segunda chica y actuaba muy cohibida. Estaba bien, pero podría haber estado diez veces mejor. Claro que si hubiera actuado diez veces mejor, habrían cortado la mitad de sus escenas para proteger a la estrella. Era como caminar en la cuerda floja. Aunque, pensándolo bien, a partir de ahora ya no iba a tener que andar por la cuerda floja, sino por una cuerda de piano, muy alta y sin ninguna red debajo. (Chandler 2012: 722)<sup>35</sup>

## UN «REALISMO CAMP»

Así como el concepto de lo *kitsch* y de otros conectados con la moda, el diseño, el arte o ciertos estilos de vida marginales se ha visto afectado por las veleidades del tiempo y por las transformaciones experimentadas en el campo de la sensibilidad y de la cultura mayoritaria en que germina, el de lo *camp* se abre a continuas resemantizaciones que diversifican su primer sentido cultural, el que denota

una colección amorfa de estilos, temas, personajes y actitudes que se han asociado, en la historia reciente, principalmente con homosexuales, pero también más ampliamente con

---

<sup>35</sup> Como sostiene certeramente MacShane refiriéndose a esta novela de Chandler, en escenas como las descritas aquí o en los desdeñosos comentarios del protagonista acerca del cine y sus protagonistas se intuye la intención del escritor chicagüense de vengarse de los malos momentos que tuvo que afrontar como guionista bajo las órdenes de los directivos de los grandes estudios (2017: 198). Un trabajo incómodo, escasamente valorado, que desempeñaron también por idénticos motivos y bajo semejantes condiciones, otros maestros de la novela negra (Hammett, Cain, McCoy, Woolrich, Thomson...).

personas que se definen a sí mismas con arreglo a configuraciones de género o de deseos sexuales no convencionales. (Denisoff 2013: 83)<sup>36</sup>

Este matiz metamórfico que señalamos privilegia el criterio diferenciador que rige las distintas arterias que recorren un fenómeno literario dado o algunas de las estrategias ficcionales que utilizan posibilitando relecturas diversas según el contexto y el ángulo analítico imperantes. Acorde con el historicismo que subyace a este punto de vista, resulta coherente legitimar que lo que en una época un *connoisseur* enjuicia como *camp* puede dejar de ser percibido así en el futuro, cuando ese modo de representación tentativo acabe integrándose al *zeitgeist* de ese tiempo, o bien puede seguir manteniendo algo de ese rasgo semántico, pero en un grado diferente. Y a la inversa: es plausible que a lo que hoy en día nadie se atreva a etiquetar con ese marbete lo asuma más adelante, después de que entre en discordancia con los cánones culturales en vigor que reemplazan a los que les anteceden.

Por lo tanto, si consideramos la mutabilidad y la subjetividad interpretativa de lo *camp*, con su elusiva y evanescente estela de artificio, entendemos que cualquier distingo que establezcamos sobre cualquier mercancía carece de una validez absoluta, pese al natural intento de enfocar ciertos materiales contemporáneos basándonos en discursos académicos o científicos que *a priori* se estiman dignos de crédito, pero que a la larga pueden ser cuestionados.

El *camp* como estética forjada por una «minoría creativa» se empieza a extender desde los años sesenta; es parte de la defensa antiacadémica de la cultura popular en esa década y obtendrá repercusión años después, durante los ochenta, con la adopción generalizada de discursos posmodernos sobre el arte y la cultura en los que tienen cabida —¿por qué no?— ciertas clases de libros de ficción que degustan los estratos medios y bajos de la sociedad y varios tipos de entretenimiento: cine, cabaret, pantomima... Eso convierte a lo *camp* en una cualidad identitaria obligatoriamente reciente, aunque sus antecedentes pueden rastrearse al menos desde el siglo XIX.

La novela negra que se codifica en el transcurso de los años veinte, y que en principio la crítica literaria «seria» menospreció por falta de hondura y de complejidad estructural hasta que empezó a ganar adeptos en los medios académicos, se prodiga en el cultivo de lo *camp*, sin que tome siempre conciencia de las implicaciones de ese temperamento. Aquella que, en particular, se enmarca en el contexto convulso del Hollywood de la primera mitad del siglo pasado incrementa su potencial de rareza exótica, de amor por el ayer, por la excentricidad y las vivencias de sujetos incompletos y escabrosos que son lo opuesto de lo que aparentan, sin que sea forzoso relacionar esas veleidades con la identidad *queer* que batalla en las orillas de la cultura oficial, la cual colabora en la gestación y pervivencia del espíritu *camp*.

---

<sup>36</sup> La traducción es nuestra.

Como recalca Babuscio, lo *camp* reside en gran medida en el ojo del observador (1982: 97). Por tanto, casi cualquier entidad es susceptible de ser considerada *camp* si da con el receptor adecuado. Si entre los homosexuales ha habido un consenso para admitir unos formantes que le otorgan a determinados productos, ambientes y personas un valor específico, el régimen político heterosexista tradicional que ha discriminado a gais y lesbianas se ha contagiado en las últimas décadas de algunas conductas originariamente *camp* que apuntan a una asimilación de lo ajeno y de los márgenes, incluso en su dimensión más artificiosa. En realidad, las personas heterosexuales también se han deleitado con lo estrafalario; sus vicios son tan espectaculares como los de la comunidad *queer*, solo que, al inscribirse dentro de la cultura establecida, no hay necesidad de categorizarlos y, por ende, rara vez resultan cuestionados. En cualquier caso, como precisan McEntee y Cronin, «el *camp* heterosexual subvierte la mirada de la estética original al resaltar elementos de extravagancia en un contexto heteronormativo que las personas heterosexuales aman pero no nombran» (2019: párr. 5).<sup>37</sup>

No obstante, no es la extravagancia el paradigma exponencial que gravita sobre la mayoría de novelas y relatos policíacos, pues en general estas obras siguen las pautas de un realismo de signo altamente conductista o psicológico. El ambivalente mundo de tragedias, de aventuras que nos muestran, si por algo se define, es por la imperfección del sistema al que da vida, por su naturaleza infernal y por su podredumbre. De esta manera, al entrelazar las imágenes turbias con una forma audiovisual ya canonizada de la cultura de masas (el cine), estos artefactos, además de borrar las franjas que separan la «alta» de la «baja cultura», revelan que, más allá de los focos, de las *premières*, de las instantáneas glamurosas impresas en las revistas de cotilleos, del champán burbujeante, de los fotogramas en blanco y negro o en Technicolor o de las casonas con palmeras, piscina y criados orientales, fluye otra vida no tan ejemplarizante de la que se embriaga la literatura *hard-boiled*. Bajo esta óptica dilucidatoria, cabe hablar, si se nos permite el oxímoron, de «realismo *camp*» para delimitar taxonómicamente el listado de ignominiosas catástrofes que regurgita en ese muestrario de novelas que, total o parcialmente, interpelan al cine hollywoodense y a la dialéctica de hedonismo y pesadilla, de desencanto e ilusión que problematizan. El agrídulce aroma de extrañamiento de lo *camp* se encadena a una sucesión de imágenes e ideas, de las que se nos proporcionan destellos pasajeros, exentos o no de la banalización de lo *kitsch*, que en muchos casos solo permanecen indelebles en el archivo de la memoria comunitaria, máxime cuando la secuencia de las tramas delictivas nos retrotrae a la era extinta de los grandes estudios y del *star system* del celuloide norteamericano, una época irrecuperable que, al cabo del tiempo, ha alcanzado estatus de leyenda.

---

<sup>37</sup> La traducción es nuestra.

De otra parte, las obras policiacas son vehículos amenísimos que proyectan implacables una mirada crítica sobre la sociedad capitalista, la cual se desmarca del «bucolismo urbano» que Sontag atribuyera a lo *camp*. La escuela americana de la novela policiaca, desde la ciudad perdida que constituye su foco de enunciación, ironiza con lúcida amargura acerca de los personajes de la gran pantalla para denigrarlos y resaltar su vulnerabilidad y su codicia, denunciar el juego sucio en el que estos se ven atrapados o visibilizar el declive de sus existencias o las debilidades que los caracterizan, así como sus aspiraciones truncadas, los *complots* que se tejen en torno a ellos o las desquiciantes relaciones de poder que despliegan.

La narrativa negra de estilo realista que sondea en las fisuras de los círculos de Hollywood, en el fracaso del sueño americano para construir sus acciones, perpetúa espacios públicos y privados de engañoso, superfluo y estereotipado encanto sobre los que flota bizarro el espectro de la corrupción, de la muerte y de la violencia; espacios envueltos en misteriosos sucesos, amenazantes, que requerirán de la intervención de un cínico detective o de un policía para ponerlos en cuarentena.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, T. (2008), *Hollywood y la mafia: Los sangrientos gánsters de la historia y su influencia en el mundo del cine*, Barcelona, Robinbook. (trad. de Planas, J., *Hollywood and the Mob: Movies, Mafia, Sex & Death*, London, Bloomsbury, 2007).
- AGNEW, J. (2018), *The Age of Dimes and Pulps: A History of Sensationalist Literature, 1830-1960*, Jefferson, McFarland & Company.
- ALAVEZ CASTELLANO, J. A. (2014), «Lo kitsch, lo *camp* y sus manifestaciones actuales», *Discurso Visual*, 22, 73-81. Disponible en <[http://www.discursovisual.net/dvweb33/PDF/8\\_Lo\\_kitsch\\_lo\\_camp\\_y\\_sus\\_manifestaciones\\_actuales.pdf](http://www.discursovisual.net/dvweb33/PDF/8_Lo_kitsch_lo_camp_y_sus_manifestaciones_actuales.pdf)>.
- AMES, Ch. (2001), «Shakespeare Grave: The British Fiction of Hollywood», *Twentieth-Century Literature*, 47(3), 407-430.
- BABUSCIO, J. (1982), «Lo “camp” y la sensibilidad homosexual», en *Cine y homosexualidad*, Dyer, R. et al., Barcelona, Laertes, pról. de Fernández, L., 95-127. (trad. de Cardín, A., *Gays and Film*, London, British Film Institute, 1977).
- BELLEM, R. L. (2011), *Las estrellas mueren de noche y otros casos de Dan Turner, detective de Hollywood*, introd. y sel. de Palacios, J., Madrid, Valdemar, trad. de Lila Murillo, M.
- BERGMAN, A. (1983), *Hollywood y LeVine*, Barcelona, Bruguera. (trad. de Camps, C., *Hollywood and LeVine*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1975).
- BOCHCO, S. (2004), *Muerte en Hollywood*, Barcelona, Ediciones B. (trad. de Iriarte Goñi, E., *Death by Hollywood*, London, Bloomsbury, 2003).
- BROOKER, M. K. (1994), *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Wesport-London, Greenwood.
- BROOKER, W. (2000), *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*, London, Continuum.
- CERQUEIRO, D. (2010), «Sobre la novela policiaca», *Ángulo Recto*, 2(2), párrs. 1-92. Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia01.htm>>.



- CHANDLER, R. (2012 [2009]), *Todo Marlowe*, Barcelona, RBA, trad. de López Muñoz, J. L., Ibeas Delgado, J. M., Criado, C., Páez de la Cadena, F., Herrera, A. y Giralt Gorina, P.
- ECO, U. (2007), *Historia de la fealdad*, Barcelona, Random House Mondadori. (trad. de Pons Irazazábal, M., *Storia della Bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007).
- DENISOFF, D. (2013), «Camp, Aestheticism, and Cultural Inclusiveness in Isherwood's Berlin Stories», en *Performing Gender and Comedy: Theories, Texts and Contexts*, Hengen, Sh. (ed.), London-New York, Routledge, 81-94.
- EISS, H. (2016), *The Joker*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars.
- ELLROY, J. (2009), *Noches en Hollywood*, Barcelona, Ediciones B. (trad. de Sabaté, H. y Gurguí, M., *Hollywood Nocturnes*, New York, Otto Penzler, 1994).
- HECHT, B. (1946), *¡Los actores son un asco!*, Barcelona, Lauro. (trad. de Guzmán, E. de, *I Hate Actors!*, New York, Crown, 1944).
- HEREDERO, C. F. Y SANTAMARINA, A. (1996), *El cine negro: Marginación y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós.
- ISHERWOOD, CH. (1988), *El mundo al atardecer*, Madrid, Debate. (trad. de Casas, F., *The World in the Evening*, London, Methuen & Co., 1954).
- KAMINSKY, S. (1986), *Judy*, Madrid, Júcar. (trad. de Cañada, G., *Murder on the Yellow Brick Road*, New York, St. Martin's, 1977).
- MACDONALD, R. (1975), *Costa Bárbara*, Madrid, Alianza. (trad. de Dufourde Ras, N., *The Barbarous Coast*, New York, Alfred K. Knopf, 1956).
- MACDONALD, R. (1984), *El caso Galton. La mirada del adiós. El otro lado del dólar*, Barcelona, Orbis, trad. de Bigongiari, N. y Landes, D.
- MACDONALD, R. (2010), *El blanco móvil*, Barcelona, RBA. (trad. de La Fuente, L., *The Moving Target*, New York, Alfred K. Knopf, 1949).
- MACSHANE, F. (2017), *La vida de Raymond Chandler*, Barcelona, Alrevés. (trad. de Giralt, P., *The Life of Raymond Chandler*, London, Jonathan Cape, 1976).
- MCCOY, H. (1980 [1977]), *Luces de Hollywood*, Barcelona, Bruguera. (trad. de Giralt Gorina, P., *I Should Have Stayed Home*, New York, Alfred K. Knopf, 1938).
- MCENTEE, B. Y CRONIN, C. (2019), «It's Time to Acknowledge "Straight Camp": The Hetero Flamboyance We Love but Do no Name», *Observer*, 25 abril, párrs. 1-19. Disponible en: <<https://observer.com/2019/04/defining-straight-camp-susan-sontag-met-gala-theme/>>.
- MELLY, G. (1970), *Revolt in Style: The Pop Arts in Britain*, Harmondsworth, Penguin.
- MEYER, M. (1994), «Introduction. Reclaiming the Discourse of Camp», en *The Politics and Poetics of Camp*, Meyer, M. (ed.), London-New York, Routledge, 1-22.
- PGARCÍA (1982), *El nombre es Flower*, Barcelona, Planeta.
- PGARCÍA (2010), *Flower total*, Pozuelo de Alarcón, Academia de Humor.
- PONCELA, J. (1955 [1943]), *Exceso de equipaje: Mis viajes a Estados Unidos. Monólogos. Películas. Cuentos. Y cinco kilos de cosas más*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- QUEEN, E. (1957), *La cuenta del diablo*, Barcelona, Colección «El Búho». (trad. de Velasco, F., *The Devil to Pay*, New York, Frederick A. Stokes, 1938).
- SÁNCHEZ SOLER, M. (2011), *Anatomía del crimen: Guía de la novela y el cine negros*, Madrid, Reino de Cordelia.
- SANTOS, L. (2004), *Kitsch Tropical: Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.

- SCHULBERG, B. (1951), *¿Por qué corre Sammy?*, Barcelona, Planeta. (trad. de Romero de Tejada, J., *What Makes Sammy Run?*, New York, Random House, 1941).
- SCHULBERG, B. (1977), *Los desengañados*, Barcelona, Noguer. (trad. de Riambau, E., *The Disenchanted*, New York, Random House, 1950).
- SEDGWICK, E. K. (2003), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham-London, Duke University.
- SONTAG, S. (2007), «Notas sobre lo camp», en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Sontag, S., Barcelona, De Bolsillo, 351-372. (trad. de Vázquez Rial, H., *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966).
- TAMONY, P. (1937), «The Origin of "Hard-Boiled"», *American Speech*, 12(4), 258-261.
- WARE, J. R. (s. f. [1909]), *Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang, and Phrase*, London, George Routledge & Sons.
- YARZA, A. (1999), *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad «camp» y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Libertarias.