

Raymond Chandler y los orígenes del diálogo *noir*

Felipe Mendez Casariego | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | mendezcasariegofelipe@gmail.com

› RESUMEN

Este artículo se propone abordar los aportes de Raymond Chandler en la construcción de un tipo de diálogo “*noir*” a través del análisis de *Double Indemnity* (Wilder, 1944), su primer trabajo como guionista. Raymond Chandler es uno de los escritores más reconocidos de la literatura policial *hard boiled* y una referencia obligatoria en cualquier estudio sobre el *film noir* que pretenda ser exhaustivo. Sin embargo, sus aportes al cine negro suelen ser minimizados, reduciéndolos a la influencia de su obra literaria y desatendiendo su figura de autor cinematográfico. A través de este abordaje, se buscará recuperar su labor como guionista, sus aportes al *film noir* y sus reflexiones en torno al lenguaje cinematográfico.

Palabras clave: Raymond Chandler, Film noir, diálogos, literatura

R. Chandler and the origins of the noir dialogue

› ABSTRACT

This article aims to address the contributions of Raymond Chandler in the construction of a “noir” type of dialogue through the analysis of *Double Indemnity* (Wilder, 1944), his first work as a screenwriter. Raymond Chandler is one of the most recognized writers of hard-boiled crime literature and a mandatory reference in any study of film noir that claims to be exhaustive. However, his contributions to film noir are usually minimized, reducing them to the influence of his literary work and neglecting his figure as a film author. Through this approach, we will seek to recover his work as a screenwriter, his contributions to film noir and his thoughts on cinematographic language.

Keywords: Raymond Chandler, Film noir, dialogues, literature

› Introducción

En 1943, Paramount convoca a Chandler para trabajar como co-guionista junto a Billy Wilder en la adaptación cinematográfica de la novela de James M. Cain, *Double Indemnity*. Para ese entonces, Chandler era un escritor policial consagrado no ajeno al mundo cinematográfico: dos de sus, hasta

entonces, cuatro novelas habían sido llevadas al cine y ya formaban parte del incipiente ciclo *noir* que había iniciado *The Maltese Falcon* (Huston, 1941).¹ Sin embargo, Paramount no contrata a Chandler por esta condición, sino por un aspecto que caracterizaba su literatura: “su oído para los diálogos” (MacShane, 1976, 171). De este modo, Chandler comienza a trabajar junto a Billy Wilder en la adaptación de la novela de Cain y pronto adquiere mayor importancia en el trabajo de escritura. En 1944, se estrena *Double Indemnity* dirigida por Billy Wilder, su éxito es inmediato y Chandler recibe numerosas ofertas que lo mantienen trabajando en la industria. El impacto que generan los diálogos del film lo llevan a trabajar inmediatamente como corrector y asesor de diálogos en *And Now Tomorrow* (Irving Pichel, 1944) y *The Unseen* (Lewis Allen, 1945). Dos años después, comienza la escritura de su primer guion de autoría propia: *The Blue Dahlia* (George Marshall, 1946). Incluso es convocado en 1950 por Alfred Hitchcock para trabajar en el guion de *Strangers on a Train* (Hitchcock, 1951), adaptación de la novela de homónima de Patricia Highsmith.

La influencia de Raymond Chandler sobre el *film noir* es incommensurable. Tanto sus trabajos literarios –desde los relatos *pulp* publicados en la *Black Mask* hasta sus seis novelas dedicadas al detective Marlowe– como sus distintas incursiones en la industria cinematográfica, son referencias obligatorias para cualquier estudio que pretenda ser exhaustivo sobre el corpus del cine negro.² Este artículo está centrado en el análisis de *Double Indemnity* (Wilder, 1944), su primer trabajo como guionista, y tiene el objetivo de proporcionar un acercamiento que permita comprender tanto los elementos que Chandler aportó en la construcción de un tipo de diálogo *noir*, como el interés que estos suscitaron en la industria de Hollywood. Debido a la naturaleza co-autoral del guion de *Double Indemnity*, que vuelve imposible todo análisis que pretenda encarar los diálogos como un elemento de escritura aislado del trabajo en conjunto, este artículo se centra únicamente en aquellos elementos que son propios de la literatura de Chandler y que, su vez, responden a una búsqueda creativa que permitiría identificarlo como un autor puramente cinematográfico.

› Chandler y el diálogo como juego

A los que dicen que hay artistas llamados realistas, que producen obras que no son ni feas, ni aburridas, ni dolorosas, cualquier hombre que haya caminado por una calle común de la ciudad en el crepúsculo, justo cuando se encienden las lámparas, puede responder que tales artistas son no realistas, sino los más valientes de los idealistas, porque exaltan lo sórdido a una visión mágica, y crean pura belleza a partir del yeso y el polvo maldito. (Chandler et al, 2000:7-8)

Raymond Chandler en “Realism and Fairyland” (1912)

¹ Hasta 1943, Raymond Chandler había publicado: *The Big Sleep* (1939), *Farewell, My Lovely* (1940), *The High Window* (1942) y *The Lady in the Lake* (1943). En 1942 se estrenan *The Falcon Takes Over* (Reis, 1942) y *Time to Kill* (Leeds, 1942), las primeras versiones cinematográficas de *Farewell, My Lovely* y *The High Window*, respectivamente.

² *Black Mask* fue una revista *pulp* fundamental para el desarrollo del policial *hard-boiled*. De la mano de Joseph T. “Cap” Shaw fue la revista más leída de los años 30s. En ella comenzaron a escribir Dashiell Hammett, Carroll John Daly, Raoul Whitfield, Lewis Nebel. En 1933 publicó el primer relato de Raymond Chandler titulado “Blackmailers Don’t Shoot”.

Double Indemnity (Billy Wilder, 1944) cuenta la historia de Walter Neff (Fred MacMurray), un vendedor de seguros que asesina a Mr. Dietrichson, un cliente de su empresa, para cobrar el seguro y escaparse junto la esposa de la víctima, la icónica *femme fatale* Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck). Walter Neff confiesa el crimen minutos después de comenzado el film: “Yes, I killed him. I killed him for money and for a woman”.³ Eliminado todo misterio sobre los responsables del asesinato, la voz de Neff, que registra su confesión en una grabadora, inaugura el flashback dedicado al derrotero de ese crimen. Este flashback transporta al espectador al primer encuentro de Walter Neff con Phyllis, cuando el protagonista acude a su hogar para renovar el seguro de su marido. El análisis de esta primera secuencia de flashback –estructurada en tres escenas, tres espacios y tres encuentros dialogales– permite comprender la construcción de diálogos que Raymond Chandler aporta al film debido a que en ella se encuentran sintetizados todos los elementos que caracterizan su escritura.

La primera escena del flashback se desarrolla entre Walter Neff y Nettie (Betty Farrington), la empleada doméstica que lo recibe en la puerta de la casa de Phyllis. Los diálogos que componen este encuentro son breves, repetitivos y cortantes:

NEFF: Mr. Dietrichson in?

NETTIE: Who wants to see him?

NEFF: My Name is Neff, Walter Neff

NETTIE: If you're selling something...

NEFF: Look, it's Mr. Dietrichson I'd like to talk to, and it's not magazine subscriptions.

NETTIE: Listen, Mr. Dietrichson's not in.

NEFF: How soon do you expect him?

NETTIE: He'll be home when he gets here, if that's any help to you. (Chandler y Wilder, 1943:8)⁴

Ni bien Nettie abre la puerta, entre ellos no hay espacio para formalidades; ambos deben ocultar sus intenciones, minimizar sus palabras e intentar obtener lo máximo posible del otro. Todo esto, mientras el nombre de la futura víctima –primero de un negocio y después de un crimen– no deja de repetirse.

Al comienzo de sus “20 reglas para escribir una novela policial”, S. S. Van Dine describe el relato policial como “una especie de juego intelectual” (Van Dine, 1928: 1). Es conocido el desprecio que tenía Raymond Chandler por el detective protagonista de los relatos de Van Dine, Philo Vance, y fundamentalmente por el policial clásico del tipo deductivo en el que la potencia del relato se organiza en torno a lo crucigramático del crimen y en las capacidades intelectuales del detective que ponen a prueba al lector. El estilo *hard boiled* en el que se inscribe Chandler, y que tiene como mayor referente a Dashiell Hammett, se caracteriza por desarmar este juego intelectual de carácter retrospectivo para, como afirma Ricardo Piglia, poner el foco en la “determinación de las relaciones sociales” (Piglia, 1979: 9) que llevan a los personajes a convertirse en criminales. Esta incorporación de lo social en la narración policial, y la

³ “Sí, lo maté. Lo maté por dinero y por una mujer”. Debido a la importancia que tiene en este artículo el análisis de los diálogos, estos se presentarán en el idioma original incluyendo su traducción en notas al pie.

⁴ “NEFF: ¿Está el Sr. Dietrichson? / NETTIE: ¿Quién quiere verlo? / NEFF: Mi nombre es Neff, Walter Neff/ NETTIE: Sí está vendiendo algo.../NEFF: Mire, me gustaría hablar con el Sr. Dietrichson, y no son suscripciones a revistas. /NETTIE: Escuche, el Sr. Dietrichson no está. /NEFF: ¿Cuándo lo espera? /NETTIE: Estará en casa cuando llegue, si eso es de alguna ayuda.”

constitución de un relato de oposición entre el policial-juego y el nuevo policial duro, es el que determina el vínculo de este último con un tipo de realismo que, sin embargo, permanece constantemente desdibujado. El enfrentamiento juego/realismo es, entonces, una corriente de lectura predominante dentro de la narrativa policial que se inicia con la aparición de la literatura *hard boiled* y que rápidamente encuentra su réplica en el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, basta con revisar los diálogos de este primer encuentro entre Neff y la empleada doméstica para reconocer cierto aspecto lúdico altamente estilizado que sitúa al intercambio en el campo del enfrentamiento.

En *Juegos en los que participamos*, el psiquiatra Eric Berne se dedica a estudiar las conversaciones pensándolas como operaciones humanas. Según Berne, estas operaciones adquieren la condición de juego cuando su carácter se torna ulterior y estratégico:

Cada juego es básicamente deshonesto, y el resultado tiene una cualidad dramática y no simplemente excitante.... Un juego parece un conjunto de operaciones, pero después del ajuste de cuentas, se hace aparente que estas «operaciones» eran en realidad maniobras; no demandas honradas, sino movimientos del juego. (Berne, 1966: 20)

Esta cualidad dramática que señala Berne, que se sustenta en el ocultamiento deshonesto de intenciones, se puede identificar en todos los diálogos de *Double Indemnity*. La lógica de juego se presenta aquí como parte de un universo diegético en el cual domina una lógica capitalista y en donde las palabras son únicamente medios para conseguir fines. En el film, cada diálogo es explosivo, sintético y profundamente interesado. Los personajes secundarios se enfrentan al protagonista de igual a igual en una especie de esgrima verbal constante que le permite a Chandler dinamizar hasta el más pequeño de los intercambios. De esta forma, lo que desean los personajes es aquello que se oculta, lo que subyace en lo no-dicho y que es propio de la naturaleza del género.

En 1955, Raymond Borde y Ètienne Chaumeton publican el primer estudio enteramente dedicado al *film noir*: *Panorama del cine negro: 1941-1953*. Desde ese entonces, los estudios sobre el cine negro no han hecho más que multiplicarse y este libro ha sido revisado en numerosas ocasiones. A pesar de esto, la definición que dan los autores del *film noir* continúa siendo extremadamente útil. Borde y Chaumeton definen el cine negro a partir de dos ejes fundamentales. El primero de estos ejes se centra en el crimen como vector narrativo:

La presencia del crimen es lo que confiere al film noir su impronta más constante. «Dinamismo de la muerte violenta», según Nino Frank, y la expresión nos parece excelente. La extorsión, el robo, la delación o el tráfico de drogas tejen la trama de una aventura, en cuyo juego la muerte es la postura. (Borde y Chaumeton, 1958: 13)

En el *film noir* el crimen se vive en la carne de los perpetrantes que son la sociedad entera. Lo ilícito no solo es el elemento más constante, sino que es el modelo por el que se construye su diégesis, el tono de su realismo. Sin embargo, este elemento por sí solo no alcanza a definir el género ni a diferenciarlo de sus predecesores. El cine de *gangsters* de los años '30s, por ejemplo, podría ser definido por la misma característica. Esto se debe, fundamentalmente, a que al hablar de crimen se deja de lado los modos en que este es articulado. En este sentido, el segundo eje introduce el aspecto más relevante: el acento en *lo insólito*. Para los autores, la construcción del género está centrada en resaltar la confusión producida

por la aparente ausencia de móviles en los personajes y la pérdida de los puntos de guía psicológicos. A través del uso de lo insólito, los realizadores del *noir* buscan desorientar al público y sumirlo en un profundo estado de tensión. En relación con sus personajes, los autores afirman: “Sólo en ellos reside todo lo insólito de la obra; en esas criaturas larvadas y misteriosas que no muestran sus cartas más que ante la muerte” (Borde y Chaumeton, 1958:19).

En esa misma dirección, en *El cine negro* Carlos Heredero y Antonio Santamarina profundizan esta idea y terminan de darle forma. Lo “Insólito” de Borde y Chaumeton deja de ser la búsqueda de un clima desorientador propiciado por los personajes, para ser un trabajo metódico sustentado por recursos formales específicos agrupados dentro de lo que los autores llaman una “escritura ambivalente” (Heredero y Santamarina, 1996). Según Heredero y Santamarina, esta escritura tiene una naturaleza de doble filo: en una cara, la estructura sólida que aporta la ilusión de un realismo estilizado; en la otra, un lado oscuro e indefinido de carácter metafórico que, a su vez, interrumpe el significado lineal. Los autores afirman:

Estas ficciones no solo propician la expresión metafórica o elidida de la violencia dentro de una continuidad con apariencia realista, sino que además genera, simultáneamente, tensiones subterráneas, significados dobles, alusiones indirectas, montaje sincopado y continuidad entrecortada; es decir, toda una batería de efectos secundarios que obstaculizan la estabilidad del sentido y que dificultan la linealidad meramente causal del relato. (Heredero y Santamarina, 1996: 258)

Estos “efectos secundarios” están logrados a través de una serie de recursos formales como el flashback, la voz en off, las elipsis, el amplio-ratio de contraste en la iluminación, la construcción de los personajes y lo que nos atañe en este texto: los diálogos. Así como las sombras ocultan y las elipsis omiten, los diálogos de carácter estratégico contruidos por Chandler esconden algo, y ese “algo” es lo que Borde y Chaumeton definen como vector del género: el crimen. Bajo el manto “realista” de los diálogos, corre lo ilícito como una sombra omnipresente que sumerge al espectador en un estado de alerta constante.

En relación con el realismo del *film noir*, Jean-Pierre Esquenazi reconoce en el género una estética realista que, sin embargo, se diferencia de toda búsqueda de tipo naturalista. Según el autor, este realismo “no se trata de imitar a los documentales... [sino de] ir más allá de la realidad física para elevarse al flujo de la vida” (Esquenazi, 2018: 415). La lógica del juego que introduce Chandler de forma magistral en los diálogos de *Double Indemnity*, y que es tan propio de su literatura, permite no registrar costumbres, sino representar formas de relacionarse, alegorizar un periodo a través de construcciones dialogales artificiosas que sólo en su choque efectivizan un realismo en donde la muerte y el crimen son la postura.

› Chandler y el lenguaje

La mejor literatura norteamericana ha sido realizada por hombres que son, o alguna vez fueron, cosmopolitas. Ellos encontraron aquí una cierta libertad de expresión, una cierta riqueza de vocabulario, una cierta amplitud de intereses. (Chandler et al, 2000: 37)

Raymond Chandler en “Letter to Alfred Knopf” (1943)

En el marco de los diálogos contruidos bajo la lógica del enfrentamiento, la utilización que hace Chandler del lenguaje cobra especial importancia. Esta utilización está profundamente ligada a la construcción de sus personajes y la necesidad de mantener constantemente tanto la tensión dramática como el humor más cáustico. En continuidad con el análisis de la primera secuencia de flashback de *Double Indemnity*, el abordaje de la escena siguiente al enfrentamiento de Neff y Nettie permite comprender este aspecto:

El primer intercambio con la empleada doméstica es interrumpido por la voz de Phyllis que invita a Neff a pasar a la casa. Desde el primer piso, y cubierta únicamente por una toalla blanca, Phyllis le pregunta qué desea y Neff le comenta la situación de su esposo en relación con el seguro de sus autos. El diálogo entre ellos, sin perder su carácter lúdico, vira rápidamente hacia la seducción:

PHYLLIS: Is there anything I can do?

NEFF: The insurance ran out on the fifteenth. I'd hate to think of your getting a smashed fender or something while you're not... fully covered.

PHYLLIS: (with a little smile) Perhaps I know what you mean, Mr. Neff. I've just been taking a sun bath.

NEFF: No pigeons around, I hope. (Chandler y Wilder, 1943, 9)⁵

En este intercambio, la flexibilidad con la que Chandler utiliza el lenguaje salta rápidamente a la vista. El doble sentido con el que Neff se refiere al estado de desnudez de Phyllis (“*while you're not fully covered*”) se articula con una utilización del *slang* marcadamente estilizado (“*No pigeons around, I hope*”). De esta forma, Chandler construye diálogos que se diferencian como ningún otro de la tendencia de registro más “etnográfico” del cine negro. Diálogos que habilitan nuevas posibilidades dramáticas que van en línea con las necesidades del género y que, a su vez, permiten eludir la cesura imperante del Código Hays.

El modo de abordar el lenguaje por parte de Chandler que lo diferencia de sus contemporáneos está vinculado con lo que él denomina su naturaleza “cosmopolita”. Raymond Chandler fue un escritor de múltiples orígenes. Nació en Chicago, pasó su infancia en Londres y estudio en Francia y Alemania. Esta trayectoria le permitió observar y estudiar el lenguaje norteamericano con una perspectiva que otros autores no podían tener. En 1943, en una carta a Alfred Knopf, Chandler se dedica a analizar las ventajas y desventajas del lenguaje norteamericano.⁶ Entre sus desventajas, identifica: “El estilo americano no tiene cadencia. Sin cadencia un estilo no tiene armónicos. Es como un solo de flauta, una cosa incompleta, muy diestra o muy estúpida según sea el caso, pero aun así una cosa incompleta.” (Chandler et al, 2000:37)

5 “PHYLLIS: ¿Hay algo que pueda hacer? /NEFF: El seguro venció el día quince. Odiaría imaginarla con un guardabarros roto o algo mientras no está... completamente cubierta. / PHYLLIS: (con una pequeña sonrisa) Quizás entiendo lo que quiere decir, Sr. Neff. Estaba tomando sol. / NEFF: Espero que sin palomas alrededor.”

6 Sobre las cartas de Raymond Chandler, Frank MacShane escribe:

Chandler era un compulsivo escritor de cartas... Muchas de las cartas incluidas aquí fueron escritas a altas horas de la noche, pronunciadas en un dictáfono para que su secretaria mexicana, Juanita Messick, las escribiera por la mañana. A menudo bebía cuando los dictaba, y sirven como un viaje inusualmente honesto y despreocupado a la mente de un hombre que había visto mucho, leído mucho, bebido mucho, pensado mucho y estado peligrosamente cerca de la locura en el proceso (Chandler et al, 2000: vii)

Para Chandler, el lenguaje no es más que una herramienta que utiliza para lograr que sus historias se enciendan dramáticamente. Se permite jugar con él, modificarlo e incluso parodiarlo, con tal de lograr una prosa rítmica, dinámica y constantemente actual. Sobre el *slang* americano afirma: “He descubierto que sólo hay dos clases válidas: el *slang* que se ha establecido en el lenguaje y el *slang* inventado por uno mismo. Todo lo demás puede haber pasado de moda antes de imprimirlo.” (MacShane,1977:98).

En esta fusión entre *slang* establecido y el *slang* inventado, Chandler no sólo consigue que sus diálogos se mantengan frescos a lo largo del tiempo, sino que imprime en ellos un elemento adicional de misterio. Si *pigeons* era una forma común de referenciar algo en los años 40s, o si simplemente es una expresión inventada, es una cuestión que pierde importancia en el marco de una escritura donde el realismo trasciende lo histórico. Lo que queda claro en este intercambio es que su utilización no es gratuita, sino que forma parte del entramado de juego complejo que Neff acaba de iniciar y en el que, según indican las reglas, solo uno puede salir victorioso.

Chandler utiliza a sus protagonistas como catalizadores de los personajes secundarios que giran en torno a él como satélites y que se encienden al primer diálogo. No importa si es la empleada doméstica o la *femme fatale*, todos se igualan a él por medio de los intercambios dialogales. Este es, quizás, el aspecto más interesante de su utilización del lenguaje. Al distanciarse de toda pretensión de registro de tipo naturalista, Chandler logra construir un verosímil de lenguaje aplicable a todos sus personajes sin importar la clase social. En sus ficciones, todos utilizan el lenguaje como un arma y el doble sentido, la ironía y el *slang* son parte de su vocabulario. Sobre este aspecto, Fredric Jameson identifica, a su vez, un tratamiento superficial en los personajes secundarios que le permite a Chandler utilizarlos como vehículos de un habla “puramente exterior” (Jameson, 2003:52). A través de estos intercambios, en los que no deja de predominar la lógica del enfrentamiento, Chandler desarrolla a su personaje principal, establece el clima e introduce, siempre que puede, el humor. Un ejemplo de esto puede leerse en “La hermana pequeña”:

He looked down at the card again. ‘Private investigator, huh?’ he said thoughtfully. ‘What kind of work do you do mostly?’ ‘Anything that’s reasonably honest,’ I said. He nodded. ‘Reasonably is a word you could stretch. So is honest.’ I gave him a shady leer. ‘You’re so right,’ I agreed. ‘Let’s get together some quiet afternoon and stretch them.’ (Chandler, 1949: 36)⁷

En suma, Chandler construye en sus ficciones un verosímil de género particular en donde el lenguaje estilizado se encuentra vaciado de toda carga social y funciona libremente como un vehículo de acción dramática. A su vez, este lenguaje corre indiferente sobre el habla de una serie de personajes secundarios trabajados bajo la lógica de lo inauténtico, de lo exterior. De esta forma, Chandler logra inyectar acción en todos sus diálogos y crear un clima de tensión general propiciado por la inestabilidad e impredecibilidad de todos sus personajes.

7 “Él miró la tarjeta nuevamente ‘Investigador privado, ¿eh?’ dijo pensativo ‘¿Qué clase de trabajos suele hacer?’ ‘Cualquier cosa razonablemente honrada.’ Dije. ‘Razonablemente es una palabra muy elástica. Y honrada también.’ ‘Asintió. ‘Tiene mucha razón’ ‘concedí’ ‘Deberíamos vernos uno de estos días para estirarlas’”

› Chandler, autor guionista

¿Hay algo en *The Bells of St Mary's*, *Scarlet Street* and *Stagecoach* que pertenezca a un solo hombre? Si lo hay, no puedo verlo. Quizás para alguien más experto en el negocio, será evidente. Para mí, estas tres películas, y alguna otra que usted desee mencionar, podrían haber sido escritas por cualquier autor. En lo que respecta al estilo individual, son completamente anónimas. Este no es el tipo de trabajo que quiero hacer en el cine. Si ese es el único tipo de trabajo –o algo muy inferior, técnicamente– que puedo hacer, entonces no tengo nada para contribuir. (Chandler et al., 2000: 70)

Raymond Chandler en "Letter to H. N. Swanson" (1946)

En noviembre de 1945, luego de finalizar la escritura de *The blue Dahlia* (Marshall, 1946) y meses antes de su estreno, Raymond Chandler publica en el diario *The Atlantic* el artículo titulado "Writers in Hollywood". En este artículo, realiza una extensa y dura crítica a la situación de los guionistas en la industria de Hollywood. Con dos guiones de autoría propia y varios trabajos de asesoría, Chandler formaba parte de la industria, conocía sus dificultades y no tenía reparos en señalarlas. En "Writers in Hollywood", reconoce cierta decadencia y falta de talento en la escritura cinematográfica hollywoodense y atribuye este estado a la forma en la que funciona la industria que no permite ninguna búsqueda creativa. Más allá del aspecto duramente crítico que le costó muchas amenazas, es interesante aquí identificar la mirada de autor con la que Chandler piensa la labor del guionista y la necesidad de cambio que plantea en función de esta mirada. Para él, la escritura cinematográfica debía ser una tarea artística como cualquier otra en la que el guionista imprimiera una marca autoral en sus obras.

Esta búsqueda de autoría en la labor de guionista cinematográfico está presente desde el comienzo del trabajo de escritura de *Double Indemnity*, cuando Chandler, a través de una serie de cartas, discute con James M. Cain la posibilidad de adaptar de forma lineal los diálogos de su novela. Según Chandler, no era posible transcribir los diálogos de Cain al guion cinematográfico porque la potencia de estos funcionaba en bloque y el lenguaje audiovisual necesitaba otro tipo de impacto: uno inmediato. En estas cartas, le explica a Cain que ensayó junto a Billy Wilder los diálogos tal como él los había escrito y que estos tenían un "efecto remoto" (Chandler et al, 2000: 41). Más allá de sus razones probablemente ciertas, lo que registran estas cartas es el acto formal por el cual Chandler se apropia de la novela de Cain y decide hacer de la adaptación un trabajo autoral.

En este sentido, en el tercer y último intercambio de la primera secuencia de flashback, se puede identificar una incorporación dialogal que no estaba presente en la novela de Cain y que resulta significativa para comprender la búsqueda autoral de Chandler.

El plano detalle que abre el tercer intercambio dirige la mirada del espectador hacia los tobillos de Phyllis decorados por una pulsera de corazón. Phyllis baja a la sala de estar para conversar con Neff sobre el seguro de autos de su marido. A lo largo de su intercambio, cargado de dobles sentidos relacionados a lo automovilístico que terminan de establecer el vínculo de seducción entre los dos personajes, Neff no deja de observar la pulsera de Phyllis y no pierde una oportunidad para referirse a ella:

NEFF: I wish you'd tell me what's engraved on that anklet.

PHYLLIS: Just my name.

NEFF: As for instance?

PHYLLIS: Phyllis.

NEFF: Phyllis. I think I like that.

PHYLLIS: But you're not sure?

NEFF: I'd have to drive it around the block a couple of times. (Chandler y Wilder, 1943,13)⁸

En la pulsera de Phyllis con su nombre grabado hay algo que el público ignora y que capta la atención de Walter Neff. Una primera lectura permite pensarla como el objeto que simboliza el deseo, el obstáculo de todo hombre duro, lo que lleva a Walter Neff a caer en las garras de su *femme fatale* y abandonarlo todo. Sin embargo, la incorporación de la pulsera de corazón en la trama y los diálogos que esta suscita, habilitan otro nivel de lectura que está vinculado a la obra literaria de Chandler y que permite sintetizar la doble personalidad de Phyllis desde su primera aparición.

En 1943, el mismo año que Chandler recibe la propuesta de realizar la adaptación cinematográfica del relato de Cain, se publica su cuarta novela dedicada a las aventuras de Marlowe: *The lady in the lake*. Esta novela pasa a ser rápidamente su obra más vendida hasta el momento y consolida su ya incuestionable fama como escritor policial. En *The lady in the lake*, Chandler relata la intrincada investigación que lleva a cabo Marlowe para encontrar a Crystal, la esposa desaparecida de un hombre millonario. Esta investigación desemboca en la revelación de que Crystal fue asesinada por Mildred, la exesposa del comisario de Bay City, y que desde ese momento la asesina se ha apropiado de la identidad de la víctima con el fin de quitarle dinero al marido de Crystal. Esta revelación se provoca cuando Marlowe encuentra escondida en un tarro de harina una pulsera de plata con un corazón grabado en el que se lee el nombre de la asesina. Esta cadenita es el único objeto que pervive de la antigua vida de Mildred, la huella de su pasado criminal que revela su doble identidad.

Al incorporar la cadenita de corazón en el tobillo de Phyllis, Raymond Chandler se autorreferencia, establece un vínculo temático entre su novela y la de Cain y sintetiza la doble identidad de Phyllis que la define como *femme fatale*. A través del análisis de la obra de Chandler y su vínculo con las decisiones tomadas en la adaptación cinematográfica de la novela de James M. Cain, es posible ver en la cadenita de corazón de Phyllis no sólo un objeto que simboliza el deseo, sino una pista que deja Chandler en los primeros minutos de la película. Una pista que sólo es posible comprender si se lee el guion bajo la lente de un autor guionista que no "trascibe", sino que escribe una nueva historia.

› Conclusión

A lo largo de este artículo se ha realizado un recorrido sobre los principales elementos que Raymond Chandler incorpora en la escritura de diálogos de *Double Indemnity* (Wilder, 1944). A través del análisis detallado de estos elementos, y su relación con una búsqueda creativa del autor, ha sido posible

⁸ "NEFF: Me gustaría que me dijera qué está grabado en esa tobillera. / PHYLLIS: Solo mi nombre. / NEFF: ¿Por ejemplo? / PHYLLIS: Phyllis. / NEFF: Phyllis. Creo que me gusta. / PHYLLIS: ¿Pero no está seguro? / NEFF: Tendría que dar vueltas a la manzana un par de veces."

identificar aquellos recursos que Chandler se apropia de forma magistral produciendo un impacto en la industria de Hollywood y delineando lo que luego sería un tipo de diálogo *noir*. En este sentido, el uso dramático de los diálogos, la estilización del lenguaje y la construcción exterior de los personajes le permiten a Chandler profundizar en aspectos que hacen a la esencia y a la constitución del *film noir* como son el suspenso, el crimen como vector narrativo, la ambigüedad psicológica de los personajes, la mercantilización de las relaciones y la supresión del significado lineal.

Las construcciones dialogales que aporta Raymond Chandler a *Double Indemnity* habilitan una nueva dimensión en la que los aspectos genéricos del *noir* pueden desarrollarse como acción dramática. A pesar de que es posible remitir estas construcciones dialogales a la obra literaria de Chandler, muchos de estos aspectos encuentran una nueva potencia en el lenguaje cinematográfico. En este sentido, la incorporación de la pulsera en el tobillo de Phyllis –un objeto visual, autorreferencial, profundamente significativo y aludido únicamente en diálogos esquivos– es un ejemplo más en la obra de un autor con un notable ojo crítico y una clara noción de su lugar como artista; un autor que se encontraba en constante búsqueda y que, sin duda, comprendía las especificidades del lenguaje cinematográfico.

› Bibliografía

- › Berne, E. (1966). *Juegos en los que participamos*. Diana.
- › Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Losage.
- › Chandler, R. y Wilder, B. (1943). *Double Indemnity*. En línea: <https://www.public.asu.edu/~srbeatty/394/Double%20Indemnity.pdf>
- › Chandler, R. (1945). "Writers in Hollywood". *The Atlantic*, noviembre. En línea: https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/11/writers-inhollywood/306454/?utm_source=copy-link&utm_medium=social&utm_campaign=share
- › Chandler, R. (1949). *The little sister*. Hamish Hamilton.
- › Chandler, R.; Hiney, T. y MacShane, F. (2000). *The Raymond Chandler Papers: Selected Letters and Non-Fiction, 1909-1959*. Atlantic Monthly Press.
- › Esquenazi, J. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Cuenco de plata.
- › Jameson, F. (2003). Sobre Raymond Chandler. Link, D., *El juego de los cautos*, pp. 47-60. La marca.
- › Heredero, C. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro*. Paidós.
- › MacShane, F. (1977). *La vida de Raymond Chandler*. Bruguera.
- › Piglia, R. (1979). *Cuentos de la serie negra*. CEAL.
- › Van Dine, S.S. (1928). Twenty Rules for Writing Detective Stories. *The American Magazine*, septiembre. En línea: <https://www.speedcitysistersincrime.org/ss-van-dine---twenty-rules-for-writing-detective-stories.html#:~:text=The%20reader%20must%20have%20equal,be%20plainly%20stated%20and%20described.&text=No%20willful%20tricks%20or%20deceptions,love%20interest%20in%20the%20story>.