

HOLLYWOOD EN LOS RELATOS *PULP* DE ROBERT LESLIE BELLEM¹

HOLLYWOOD IN ROBERT LESLIE BELLEM'S PULP STORIES

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

Este artículo examina algunas de las características de la serie sobre Dan Turner, escrita por Robert Leslie Bellem. Relatos en los que el crimen, la intriga, la investigación detectivesca, el contenido sexual y la sátira se entremezclan con un estilo lingüístico colorido y coloquial. Todas las acciones de estas historias transcurren en el contexto de la industria cinematográfica hollywoodense (de la que Bellem tuvo un conocimiento personal); de ahí que los misterios de este detective irreverente se vinculen también a la categoría genérica que denominamos *Hollywood narrative*, la cual emerge a lo largo de la era del cine mudo. En este sentido, este trabajo indaga en los tipos de personajes que aparecen en estos cuentos —estrellas de cine, dobles, productores, agentes, extras, una infinidad de glamurosas *starlets*...— de los que el narrador autodiegético (es decir, el mismo protagonista) proyecta una imagen nada idealizada, al mismo tiempo que divertida.

Palabras clave: Bellem, *Pulp fiction*, Narrativa detectivesca, Hollywood.

Abstract

This article examines some characteristics of the series about Dan Turner written Robert Leslie Bellem. In these short stories, crime, intrigue, detective investigation, sexual content and satire are mixed with a colorful and colloquial linguistic style. All their actions take place in the context of the Hollywood film industry (of which Bellem had personal knowledge). So this irreverent detective's mysteries are also linked to the genre category which we call "Hollywood narrative", which emerges over the course of the silent film era. In this sense, the work researches the types of characters that appear in these short stories —film stars, stuntmen, producers, agents, extras, an endless array of glamorous female starlets...—, all of whom are depicted by an autodiegetic narrator (that is, the detective-protagonist) in a clearly non-idealized and funny fashion.

Keywords: Bellem, Pulp fiction, Detective Narrative, Hollywood.

¹ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Correo-e: joseismael.gutierrez@ulpgc.es. Recibido: 5-8-2017. Aceptado: 2-10-2018.

1. INTRODUCCIÓN

Robert Leslie Bellem (1902-1968) fue un prolífico escritor norteamericano conocido por haber publicado innumerables relatos y unas pocas novelas en las revistas *pulp* de los años 20, 30 y 40. Aunque cultivó diversos géneros *pulp*, desde el relato de aventuras y de deportes hasta *westerns* y de misterios, su creación más recordada es la serie que protagoniza el detective Dan Turner, un investigador privado de la escuela *hard-boiled* cuyas andanzas aparecieron primero en las páginas de *Spicy Detective* y más adelante en su propia revista, *Dan Turner-Hollywood Detective*, y en otras.

Pese a que el gusto por el *revival*, consustancial a una posmodernidad que nostálgicamente busca hacer nuevas lecturas del pasado, haya favorecido el rescate de algunas de las piezas breves de Bellem y de otros autores de ese mismo periodo gracias a diversas reimpresiones y recopilaciones aparecidas en Estados Unidos y a diferentes páginas de Internet², lo cierto es que la crítica académica sigue resistiéndose aún hoy a considerar los relatos bellemianos como contribuciones de primer nivel, quedando diluido el nombre de su autor entre una larga lista de figuras ya olvidadas o semiolvidadas de la era dorada del *pulp* estadounidense. Para Lee Server, la obra de Bellem es apenas competente y, si se le cita en la actualidad, es por la invención de ese detective impresentable que adoptó la sonrisa sardónica y el tono bromista que hoy se asocia estrechamente al Philip Marlowe de Raymond Chandler y que Bellem elevó a la categoría de autoparodia absurda (2002: 26). Añade el crítico que, en labios de Turner, el tipo de palabras que podrían haber sido pronunciadas para que sonaran picantes y callejeras brotan como si hubiesen sido compuestas por P. G. Wodehouse para un ultraviolento Bertie Wooster (2002: 26). Bill Pronzini tampoco se queda atrás al incluirlo en su guía de lo “peor” de las ficciones de misterio (2017: 228-44), y David M. Earle, otro historiador de los manierismos *pulp*, afirma que representa la cima y el punto más bajo de la estética en la que se encuadra. Las historias de *Spicy Detective* son *pulps*, ya de por sí extremas, en su forma más desenfrenada: misóginas, xenóforas, brutales, incluso estilísticamente exuberantes (Earle, 2016: 72).

En resumidas cuentas, a Bellem se le suele valorar en general como un clásico menor, no obstante el elevado número de imitaciones que generara en su momento y pese a que, en forma de reimpresiones recientes, ha empezado a interesar en nuestros días a toda una nueva generación de adictos a la ficción criminal.

Sin pretender discutir las opiniones acerca de su modesto valor artístico, sí queremos reivindicar en estas propuestas detectivescas concebidas para el consumo masivo su importancia como instauradoras de una longeva mitología en torno a Hollywood que aún permanece viva. Al elegir como soporte de las fechorías y de los trabajos de su protagonista este espacio real vinculado históricamente al cine, Bellem abre un sugerente camino por el que discurrirán otras muchas producciones del género negro (tanto literarias como cinematográficas) de mayor fuste, ambientadas

² Create Space Independent Publishing Platform, Fiction House Press, eStar Books, Wildeside Press o Popular Press, entre otras compañías editoriales, se han encargado de desempolvar a algunas de las creaciones de Bellem.

todas en contextos hollywoodenses. Como tendremos ocasión de señalar, la imagen de la ciudad del séptimo arte en la saga turneriana, a la par que intranquiliza al lector más atemperado –pues es una zona de sobresaltos, de conflictos y de incesantes peligros–, no es contraria a la presencia del humor y al cinismo, incluso a la sátira en un grado incipiente. Semejante enclave servirá de excusa para imprevistas incursiones cinéfilas y solícitas experiencias eróticas de las que se disfruta sin compromiso. En este ambiente pendenciero confluyen tóxicos y rebuscados anhelos, esperanzas de cartón piedra, metrajes de película inflamable que delatan el reptar de aviesos bribones y de mujeres fatales, individuos degradados y degradantes que, esclavos de las más necias apetencias, de los bajos instintos, arden en la vorágine de sus propias bellaquerías. El Hollywood desapacible y facineroso de esta subliteratura pensada para que las clases populares de la época de la Gran Depresión pudieran evadirse se erige en un arma de doble filo por cuanto deslegitima su tradicional figuración como epítome del “sueño americano”, a la vez que sigue hipnotizando con sus promesas de fama y esplendor a ingenuos y quimeristas. Sexo, asesinatos, estafas, paranoias, mentiras, desequilibrios mentales..., todos los desvaríos que imaginarse puedan se dan cita en unos relatos que dinamitan machaconamente, pero sin traumatismos, la visión triunfalista e idílica de la Meca del Cine.

El objetivo de este artículo es, pues, demostrar que los cuentos de Bellem, a la vez que comulgan con los códigos de la narrativa policiaca en su versión más excéntrica, participan de las motivaciones de la *Hollywood narrative*, que es como preferimos denominar a una modalidad genérica que involucra tanto a relatos como a novelas que toman a la industria cinematográfica del sureste de California como trasfondo y a menudo como tema principal de sus acciones. De hecho, consideramos sus textos como una amalgama informal de ambos géneros.

2. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA

Más allá de los focos, de las *premières*, de las instantáneas glamurosas impresas en las revistas del corazón, más allá del champán burbujeante, de los fotogramas en blanco y negro o en Technicolor y de las casonas con palmeras, piscina y criados filipinos, discurre otra vida menos fulgurante que muy de tanto en tanto ha saltado a las portadas de los periódicos. Es el reverso de la “representación colectiva” (en el sentido dukheimiano del término) que propicia el cine *made in USA*, empeñado en edulcorar la cara más perversa de su principal santuario: Hollywood. Hollywood ha promovido un aluvión de mitos contemporáneos nacidos en el contexto de la sociedad de consumo; pero, al igual que los clásicos, los mitos contemporáneos tienen una faz “diurna” y otra “nocturna”. La primera apunta al reinado de lo ideal; la otra, en cambio, se cimenta sobre lo deletéreo, el caos, lo estigmatizable. Recordemos que, hasta las divinidades del panteón grecorromano, inmortales y todopoderosas como eran, erraron al excederse en sus castigos o al travestirse en animales, fuerzas de la naturaleza o simples mortales para seducir y engatusar bajo el dominio de pasiones semejantes a las de los humanos. En tanto que encarnación de un imaginario que ha

cautivado al público a lo largo de varias décadas, Hollywood no es una excepción. No en vano, se le llamó en el pasado “ciudad del pecado” antes de que dicho título le fuera arrebatado por Las Vegas, sobre todo después de que en 1941, el mismo año del ataque a Pearl Harbor, empezaran a construirse los primeros grandes hoteles provistos de casinos con juegos de azar.

Un vistazo a los dos volúmenes de *Hollywood Babylon (Hollywood Babilonia)*, publicados por Kenneth Anger en 1956 y 1984, respectivamente³, permite sondear la ciénaga en la que zozobra el mundillo del cine desde sus comienzos; un mundillo sórdido influenciado por la servidumbre del simulacro, por intrigas, por la doble moral y por un tropel de mezquindades. Como en las películas de William A. Wellman (*A Star Is Born*, 1937), Preston Sturges (*Sullivan Travel's*, 1941), Billy Wilder (*Sunset Boulevard*, 1950), Vicente Minnelli (*The Bad and the Beautiful*, 1952) o Joseph L. Mankiewicz (*The Barefoot Condessa*, 1953), en Hollywood un rosario de celebridades y perdedores, de héroes y villanos se desliza, como movidos por hilos invisibles, a lo largo de una escabrosa espiral que desemboca en la alienación o en la ruina:

[...] los escándalos explotaban como bombas de relojería, mientras, una tras otra, eran destruidas carreras cinematográficas. Cada estrella se preguntaba a cuál le llegaría el turno de convertirse en el nuevo chivo expiatorio. Porque [...] la fabulosa “Era Dorada” significaba algo más que un deslumbrante picnic al borde de un precipicio móvil; el camino hacia la gloria se hallaba sembrado de astutos cepos (Anger, 1994: 29, 32).

Según estas crónicas, la presencia de suicidas, alcohólicos, drogadictos, mercenarios del sexo, violadores, satanistas o mafiosos, es decir, de toda una pléyade de sujetos de vida poco modélica ensombrece la luminiscente aura de un próspero negocio que fluctúa entre fuerzas magnéticas contrapuestas. En este sentido, con su vano afán desmitificador, con su regodeo en el incidente morboso, en la medida en que se exhiben las vergüenzas y los tristes destinos de los primeros ídolos del cine, las crónicas de Anger muy bien pudieran figurar como anexos de las novelas policiacas aparecidas en las revistas baratas o de otra índole de la primera mitad del siglo XX, las cuales dejaban al descubierto las corruptas vísceras del espectáculo cinematográfico.

Para cualquier admirador del séptimo arte, sobre todo del estadounidense, el lujo, la imaginación desenfrenada, el encanto visual que emana de las bellezas femeninas y masculinas en la pantalla es lo primero que salta a la vista. Pero Hollywood es también una inmensa factoría que, junto a la armamentística, ha sido y es aún hoy una de las más lucrativas en el país del dólar. Desde sus entrañas los egoístas exabruptos y los “intereses creados” (por parafrasear el título de la pieza teatral de Jacinto Benavente) entrechocan sin limitaciones. Mucho de lo que ha trascendido de ese microcosmos, sin excluir no pocas leyendas urbanas y curiosas maldiciones perpetuadas en el transcurso del tiempo, ha servido de inspiración a novelistas como John Gregory Dunne en *True Confessions (Confesiones verdaderas, 1977)* y, más explícitamente, a James Ellroy en *The Black Dahlia (La Dalia Negra, 1987)*, a Joyce Carol Oates en *Blonde (2000)* o a Jerry Stahl en *I, Fatty (Yo, Fatty, 2004)*, quienes parecen haber tomado como referente, tal vez sin

³ La primera parte apareció originariamente en francés en 1956 (*Hollywood Babylone*) y su versión en inglés es de 1965. Una secuela de esa obra sería impresa en 1984.

haberlas leído, algunas de esas historias narradas con un sesgo malicioso por Anger en su *Hollywood Babylon*.

En su trasvase a la gran pantalla, las ficciones de los autores arriba nombrados ostentan un denominador común: la mirada ambiguamente distópica, poco ejemplarizante, en lo que concierne a la proyección de los asuntos hollywoodenses y sus personajes, sus secretos mejor guardados, viéndose comprometida así la lustrosa carátula con que la “fábrica de sueños” americana ha tratado de disimular los deseos infames, las frustraciones, la codicia, la desesperación, las venganzas; en definitiva, las sucesivas capas de mugre que ha ido acumulando a lo largo de más de un siglo de existencia⁴. Esta perspectiva sensiblemente divergente de la versión “luminosa” e impoluta del olimpo cinematográfico se relaciona con la de otras novelas conocidas, con o sin ingredientes lóbregos o luctuosos, como es el caso de *The Deer Park* (*El parque de los ciervos*, 1955) de Norman Mailer, *The Last Tycoon* (*El último magnate*, 1941) —la inacabada novela de F. Scott Fitzgerald—, *After Many a Summer Dies the Swan* (*Viejo muere el cisne*, 1939) de Aldous Huxley, *The Day of the Locust* (*El día de la langosta*, 1939) de Nathanael West, *What Makes Sammy Run?* (*¿Por qué corre Sammy?*, 1941) y *The Disenchanted* (*Los desengañados*, 1950) de Budd Schulberg, *The Big Money* (*El gran dinero*, 1936) de John Dos Passos, *Hope of Heaven* (1938) y *The Big Laugh* (1962) de John O’Hara o *Serenade* (*Una serenata*, 1937) de James M. Cain. Hasta en *The Dream Merchants* (*Traficantes de sueños*, 1949) de Harold Robbins, en la que se homenajea a los pioneros del cine allende el Atlántico, de orígenes judíos en su mayoría, historiándose desde su asentamiento y su dinámica expansión hasta los diferentes reveses económicos por los que tuvo que atravesar hasta avanzada la década del 30, oímos expresar amargamente al empresario Johnny Edge:

Hollywood había sido erigido sobre un inmenso fraude, y jamás cambiaría. También hoy se vivía del fraude, solo que los pícaros de ayer empezaban a tropezar con la horma de su zapato. Los pícaros de hoy los iban derrotando, no como nosotros hicimos en los viejos tiempos, por necesidad, sino por codicia. Ahora, los pícaros no solo practicaban sus habilidades entre sí, sino con todo el mundo (Robbins, 1971: 169)⁵.

En “Dissolve Shot”⁶, de Bellem, la gente del cine tenía que rebajarse a pagar al propietario de un semanario muy influyente para que no la desprestigiase con calumnias. De esta forma tan ilegal había amasado su fortuna. En “Killer’s Cure”⁷ el bochornoso pasado de Nora Handford, estrella de Superscreen, que estuvo conectada

⁴ La adaptación cinematográfica de *True Confessions*, dirigida por Ulu Grosbard, es de 1981. En 2006 Brian De Palma se encarga de la versión cinematográfica de *The Black Dahlia*. Por otra parte, el crimen de la joven y bella aspirante a actriz Elizabeth Short es recuperado también en 2011 en uno de los episodios de la serie de televisión *American Horror Story*.

⁵ “Hollywood was built on a swindle and it never changed. It lived on a swindle today, only the swindlers of yesterday were beginning to meet their masters. The swindlers of today were taking them —not as we had in the old days, out of necessity, but because of greed. Today’s swindlers not only practised on one another, but the whole world was their feeding-place” (Robbins, 1977: 156). De esta novela se hizo una miniserie de televisión de dos episodios, dirigida en 1980 por Vincent Sherman.

⁶ Publicado en *Dan Turner-Hollywood Detective* (mayo, 1943).

⁷ Publicado en *Hollywood Detective* (marzo 1944).

con un ladrón en Chicago años atrás, podría salir a la luz si no accede a guardar por unos días el botín de un robo perpetrado en una joyería de Sunset Strip.

Si la capital mundial del cine es un bastión contaminado de rufianes, oportunistas y dioses con pies de barro, es comprensible que el venablo cuestionador de estos y otros productos literarios considerados ya hoy como canónicos dentro del género conocido como *Hollywood novel*⁸, arrumbase en la narrativa policial, una variante con menos pedigrí entre los académicos que la de la literatura narrativa modernista o la de la “generación perdida”, por mencionar solo un par de ejemplos señeros, pero que desde sus primeros esbozos (con Carroll John Daly a la cabeza) mostraba ya una firme propensión a husmear en los oscuros resquicios de la sociedad capitalista; una sociedad pragmática y víctima de un sistema enajenante que ejercerá sobre la tornadiza moral del ser humano efectos perniciosos. En esas obras, así como en la desasosegante realidad que cartografían, el dinero y el arribismo, así como las ambiciones y la lucha por el éxito se posicionan descontroladamente como los principales resortes de los males que infectan a las diversas capas sociales.

En su jugoso e interdiscursivo diálogo con el baluarte mediático del cinematógrafo, en cuanto ilusorio horizonte de expectativas de un rebaño de individuos que, obsesionados con la fama, toman sinuosos atajos para abrazarla, la modalidad en clave *noir* centrada en las liviandades, deslices y descarríos de la fauna hollywoodense empieza a tomar cuerpo no mucho después del establecimiento de los primeros estudios en la soleada California, justo a las puertas de la Primera Guerra Mundial. Es así como, ya antes de que Chandler diese a conocer *The Little Sister* (*La hermana pequeña*, 1949), MacDonald *The Barbarous Coast* (*Costa Bárbara*, 1956), Horace McCoy *They Shoot Horses, Don't They?* (*¿Acaso no matan a los caballos?*, 1935) y *I Should Have Stayed Home* (*Debería haberme quedado en casa*, 1938), Steve Fisher *I Wake Up Screaming* (1941), Richard Sale *Lazarus # 7* (1942), Dorothy B. Hughes *In a Lonely Place* (1947) o Raoul Whitfield *Death in a Bowl* (1931), es decir, antes ya de que apareciesen estas novelas en las que se hibrida el género negro con el de temática hollywoodense, advertimos que la denuncia de la corrupción y del crimen, que el triunfo de la distopía y del distanciamiento irónico y despiadado respecto a Cinelandia se imponen como paradigmas hermenéuticos de unos textos que, al colarse en la trastienda de ese negocio, destapan sin reparos la

⁸ Obra pionera en el surgimiento de la *Hollywood novel* (o “novela de Hollywood”) fue *The Phantom Herd* (1916) de B. M. Bowers, seguida por *Merton of the Movies* (1922) de Harry Leon Wilson, *The Close-Up* (1918) de Margaret Turnbull, *Queer People* (1930) de los hermanos Carroll y Garrett Graham, entre otras muchas. A decir verdad, el marbete *Hollywood novel* se queda algo corto para describir a esta amplia nómina de narraciones, por lo que debería ser sustituido, como adelantábamos al principio, por el más abarcador de *Hollywood narrative*. Y es que no escasean cuentos, además de los de Bellem, que participan también de las mismas obsesiones, que reflejan las mismas problemáticas y unos enfoques similares a los del género narrativo largo. Por ejemplo, Dashiell Hammett, durante su experiencia laboral en Hollywood, publicó en la revista *Harper's Bazaar* el relato “On the Way” (“De paso”, 1932) sobre un guionista (Kipper) que pierde su trabajo al tiempo que su novia consigue su primer papel importante. Dos años después compondría otra historia breve de tono más satírico: “This Little Pig” (“La piel del oso”), que trata de otro guionista (este sin demasiados escrúpulos) que abandona la redacción de una obra de teatro para colaborar en una película (Cfr. González López, 2004: 183-84). Conviene recordar también *The Pat Hobby Stories* de Fitzgerald, una colección de diecisiete cuentos publicados inicialmente entre 1940 y 1941 en la revista *Esquire*, por no hablar de algunos cuentos de Chandler y de Ross MacDonald.

turbia falacia a la que se supedita la industria del cine, con su combinación de sangre y lentejuelas, de vacua ostentación y lujuria; un equívoco universo reflector de lo que K. Edington, quizás un tanto desmesuradamente, calificaría de “visión apocalíptica”⁹:

[...] la literatura sobre Hollywood se ha centrado en los aspectos de pesadilla de una cultura altamente competitiva en la que el éxito de la carrera determina el sentido de uno mismo y la autoestima, y la búsqueda del sueño se convierte en autodestructiva tanto para el individuo como para la sociedad (Edington, 1995: 64)¹⁰.

En *The Last Tycoon* de Fitzgerald, *The Day of the Locust* de West, *The Loved One* (*Los seres queridos*, 1948) de Evelyn Waugh y, ya enclavada en el nuevo Hollywood, *Play It as It Lays* (*Según venga el juego*, 1970) de Joan Didion, obras de las que se ocupa Edington en este trabajo relevante aparecido en *Literature/Film Quarterly*, se percibe que “los personajes se enredan tanto en la búsqueda del éxito profesional que pierden cualquier sentido de sus propias identidades; el sueño resulta inalcanzable incluso para el exitoso; y prevalece el desorden moral, anticipando la caída de América” (1995: 64)¹¹.

De esos nubarrones que se ciernen amenazantes sobre las almas errabundas de la *Hollywood narrative*, prefigurando alegóricamente el ocaso del imperio americano mediante la representación del artero espacio del cine, se alimenta la mayor parte de la literatura que aborda la ominosa ansiedad, el desasosiego y la malicia que cauteriza en diferentes estratos el organismo vulnerable de Hollywood. El registro de títulos sometidos a estas directrices es tan prolijo que resulta engorroso detenernos en él milimétricamente, máxime cuando sus tentáculos, lejos de anquilosarse en el transcurso de los años 50 con el cese de la oligarquía de los grandes estudios, se prolongan hasta tiempos venideros a través de narraciones de diverso aliento que reformulan antiguos diseños o que introducen en los viejos nuevos matices especulativos. A este propósito, podemos mencionar, dentro de la corriente policiaca novelesca, las veinticuatro aventuras sobre Toby Peters, difundidas por Stuart M. Kaminsky entre 1977 y 2004; *The Big Nowhere* (*El gran desierto*, 1988), *L. A. Confidential* (1990) y *White Jazz* (*Jazz blanco*,

⁹ La novela de Chandler fue adaptada para la película *Marlowe* (1969), protagonizada por James Garner y dirigida por Paul Bogart. *They Shoot Horses, Don't They?*, de McCoy, cuenta también con una excelente versión fílmica que en España se tituló *Danzad, danzad, malditos* (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1969), bajo las órdenes de Sydney Pollack y con Jane Fonda y Michael Sarrazin en los papeles protagónicos. Por su parte, la novela de Fisher se llevó al cine el mismo año de su publicación con idéntico título —en España se le llamó *¿Quién mató a Vicky?*—. Esta película, la primera de género negro producida por la 20th Century Fox, fue dirigida por H. Bruce Humberstone y en el reparto figuran Betty Grable, Victor Mature, Carole Landis y Laird Cregar. En cuanto a la novela de Hughes, también trasladada a la pantalla, se estrenó en 1950, con Humphrey Bogart y Gloria Grahame encarnando los roles principales. La cinta la dirigió el muy aclamado Nicholas Ray.

¹⁰ “[...] literature about Hollywood has focused on the nightmarish aspects of a highly competitive culture in which career success determines one’s sense of self and self worth, and pursuit of the dream becomes self-destructive for both individual and society”. La traducción de la cita que aparece en el cuerpo del texto principal es obra del autor del presente artículo.

¹¹ “[...] characters become so enmeshed in pursuit of career success that they lose any sense of their own identities; the dream proves unachievable even for the successful; and moral disarray prevails, anticipating the fall of America”. La traducción de la cita inserta en el cuerpo del texto principal es obra del autor del presente artículo.

1992) del ya nombrado James Ellroy; *Lullaby Town* (1992) de Robert Crais o *The Last Don* (*El último Don*, 1996) de Mario Puzo. Es más, en los últimos años dichas tentativas, en vez de espaciarse, siguen dando señales de rejuvenecida energía merced al aporte de novelas como *Death by Hollywood* (*Muerte en Hollywood*, 2003) de Steven Bochco, *Ride The Tiger* (2010) de Pat Silver-Lasky, *Bear-Trapped: In a Trashy Hollywood Novel* (2014) de Wendy Thornton o la vigorosa saga de misterio de Rat Pack producida por Robert J. Randisi a partir de 2006¹².

Salvo algunas excepciones, como las entregas más humorísticas y nostálgicamente amables de Kaminsky, admirador confeso del cine clásico y de sus iconos (Béla Lugosi, los hermanos Marx, Judy Garland, Errol Flynn...), que en su pluma permanecen indemnes, casi todo el género *noir* deconstruye las inconsistencias de un espeluznante universo sin posibilidad de redención y humanidad, donde los elementos más indeseables resultantes del simulacro impuesto en la urbe californiana surgen y se reproducen cansinamente, garantizando la continuidad de una escritura de tintes amarillistas y de tonos ácidos y mordaces, señas inexcusables del género. Esta narrativa que se tipifica a finales de los años 20, abastecida de gánsteres, policías y detectives, de pícaros y aventureros, en armónica connivencia con una facción de la *Hollywood novel* más bizarra, implementa unas líneas de fuerza que atraviesan atmósferas opresivas donde el día a día avanza en términos contrarios a los de una sociedad impecable y ordenada y donde la amoralidad, la ley del hampa y toda suerte de delitos —de los que son artífices las bandas organizadas de malhechores o delincuentes comunes— hacen de la transgresión de la ley la piedra angular de las tramas.

Un espacio distópico, tal como lo entendemos, es aquel presidido por las fisuras sociales, la debacle personal o colectiva, el pesimismo vital y los enfrentamientos intestinos que, bajo la apariencia de una falsa situación de bienestar, se desatan a pleno día o se gestan en la sombra. Porque el firmamento delineado por la narrativa policiaca posee una “estructura cerrada”, inmanentista, que se surte de las imperiosas necesidades engendradas por y para sus imperfectos ocupantes, los cuales viven (o malviven) hacinados en una especie de cárcel irreal, una jaula sin barrotes de la que muchas veces no pueden o no quieren salir.

Lo que tratamos de insinuar es que, en muchos cuentos y novelas, Hollywood se asimila metafórica y metonímicamente a uno de esos emplazamientos distópicos, el cual rivaliza, salvando las distancias, con los propuestos por George Orwell, Aldous Huxley o Ray Bradbury en sus ficciones futuristas; espacios de disfuncionalidades éticas, sociales o políticas e imbuidos de malestar, de derivas emocionales, con personajes canallescicos, turbadores o paranoicos, cuando no trágicamente patéticos.

En cualquier caso, y sin que sea posible fijar un único principio rector para la totalidad de los textos que englobamos en este apartado, es obvio que en ellos la

¹² De este escritor neoyorquino es también la antología *Hollywood and Crime: Original Crime Stories Set During the History of Hollywood* (2007), que reúne textos de Michael Connelly, Bill Pronzini, Max Allan Collins y Matthew V. Clemens, Robert S. Levinston, Terence Faherty, Ken Kuhlken, Christine Matthews, Stuart M. Kaminsky y otros.

Meca del Cine se suele constituir no solo como una meta, un lugar siniestramente ciudadano en cuanto al paisaje objetivo que escenifica, en el que el drama está a la vuelta de la esquina, sino que es algo más que eso: es un marcador simbólico de un estado de ánimo específico; o, por decirlo con las palabras de Liam O’Flaherty en su novela *Hollywood Cemetery* (1935), Hollywood es “meramente una ilusión. Es un punto de vista, no un lugar. Un espejismo” (1935: 13)¹³. Eso sí, como en todo espejismo que se precie, sus destellos —engañosos e hipnóticos, además de fugaces— se evaporan por obra y gracia de la inseguridad circundante, la cual acecha por doquier avasallando y resquebrajando la supuesta entidad virtuosa de los personajes.

3. SANGRE Y LOCURA BAJO LOS FOCOS

Hollywood tiene a sus espaldas una historia bastante aciaga que no se puede obviar, aunque solo desde hace pocos años se le viene explotando turísticamente. Desde 2011 los visitantes que desembarcan en la ciudad de las estrellas cuentan con una alternativa diferente a la consabida visita al paseo de la fama y demás zonas emblemáticas. Se trata de un *tour* en autobús de tres horas de duración en el que los excursionistas conocen *in situ* algunos de los lugares donde se cometieron los crímenes más famosos de Los Ángeles, como el de Bonnie Lee Bakley a manos del actor Robert Blake —se recorre la distancia exacta entre el restaurante donde la pareja cenó por última vez y el lugar donde Blake disparó a su mujer en el hombro y la cabeza—, el asesinato de la “Dalia Negra”, un macabro crimen de 1947 que a día de hoy sigue sin resolverse, o el caso de Charles Manson y sus seguidores, acusados del asalto en 1969 de la casa del director de cine Roman Polansky, donde mataron a cuatro personas, incluida la esposa del director (la actriz Sharon Tate), que estaba embarazada.

Pero la narrativa estándar en formato criminológico que radiografía los abismos del celuloide debuta hacia 1921 con *The Film Mystery*, de Arthur B. Reeve¹⁴, sobre la investigación llevada a cabo por el profesor Craig Kennedy y su fiel compañero Walter Jameson, reportero de prensa, que tratan de resolver la muerte súbita de Stella Lamar mientras actuaba ante las cámaras. Nos hallamos aún inmersos en la era muda del cinematógrafo (1894-1929), lo mismo que en *The Studio Murder Mystery* (1929) de Arlo Channing y Carmen Edington, donde un villano de película muy despreciado es asesinado y varios de los sospechosos (una esposa celosa, un director de cine y una chica a la que había maltratado) tienen sólidas razones para querer verlo muerto.

Si bien es incuestionable que las publicaciones basadas en este motivo, muy repetido por lo demás en el cine y la literatura, no dejarían de sucederse durante este periodo y el inmediatamente posterior, uno de los primeros en tematizarlo es Robert Leslie Bellem. Cultivador de un tipo de escritura de desenfadado aroma hollywoodense, se estrena hacia 1934 con una serie de bajo coste diseñada según los estereotipos de la

¹³ “merely an illusion, It’s a point of view, not a place. A mirage”. La traducción es obra del autor del presente artículo.

¹⁴ Antes que esta, según Brooker-Bowers (1983: 21), está *The Film of Fear* (1917), de Arnold Fredericks, aunque su acción no transcurre en Hollywood, sino en Nueva York.

pulp fiction más abyecta. A diferencia de la contribución de Reeve, de Arlo y Carmen Edington y de otros (Herbert Crooker, Madelon St. Dennis, Robert Caine Frazer...), que beben de los intelectualizantes procedimientos de la novela de enigma —o *whodunit*, como la llama la crítica anglosajona— inaugurada por Edgar Allan Poe casi un siglo atrás, Bellem apuesta por un detective menos idealizado que deambula por las siniestras avenidas de una California cuyas modernas aceras desbrozarán, junto a él, Philip Marlowe, Lew Archer, Harry Bosch, Easy Rawlins, Ed Exley, Bud White, Jack Vincennes, Dave Klein, Danny Upshaw, Turner “Buzz” Meeks y otros protagonistas de novelas policiacas ambientadas en esta parte de Los Ángeles.



Ilustración 1. Robert Leslie Bellem (1902-1968)

El resultado es una legión de relatos de angosto calibre —novelas apenas escribió más de seis¹⁵— que implantan un patrón genérico que, a contrapelo de la indiferencia inicial mostrada, como suele ser costumbre, por la crítica literaria más seria, trata de flexibilizar los límites entre la alta y la baja cultura, entre lo subliterario y la Literatura con mayúsculas, subvirtiendo el dicotómico enfrentamiento entre la centralidad y el carácter periférico de los sistemas institucionalizados ligados al arte verbal. Si algunos autores adscritos inicialmente a esta praxis, como Hammett, Chandler o Cain, ingresarán, pasados los años, a lo que se conoce como “canon” narrativo-literario de la escuela *hard-boiled* después de decir adiós a las revistas de apenas unos centavos en las que habían adquirido rodaje, Bellem no correrá con la misma suerte. Desatendido por la mayoría de los investigadores, quedará confinado hasta el final de sus días a la categoría de escritor de segunda fila, “fácil”, por su desinterés o incapacidad para

¹⁵ Tenemos constancia de las siguientes: *Blue Murder* (1938), *The Vice Czar Murders* (1941), escrita en colaboración con su amigo Cleve F. Adams bajo el seudónimo Franklin Charles; *Liability Limited* (1947) y *Half-Past Mortem* (1947), ambas publicadas bajo el *nom de plume* de John A. Saxon; por último, *No Wings on a Cop* (1950) y *Window with the Sleeping Nude* (1950), que apareció como libro de bolsillo.

superar el sello escasamente pretensioso de las ficciones *pulp* con las que se ganaba la vida.

A su técnica narrativa se le ha achacado falta de profundidad y una nula evidencia de experimentación literaria, además de un tratamiento maniqueísta en el retrato de los personajes. S. J. Perelman, que no fue precisamente uno de sus detractores, comentó ya en 1938 que los asesinatos en esas historias “siguen un patrón exacto y rígido casi igual que el ritual de una corrida de toros o de una obra clásica china” (1947: 12)¹⁶.

Sin embargo, pese a estas limitaciones, sus relatos tienen una cualidad que no debe menospreciarse, ya que sin el advenimiento de autores menores o sin la consideración de los epígonos de una corriente estética cualquiera o de una forma textual ya consagrada, aquellos encargados de convertir en clichés las convenciones de un género o de parodiarlo, como fue el caso de Bellem, resulta imposible calibrar en toda su complejidad las innovaciones de los maestros, las de esos otros autores que, con su talento e inmenso riesgo, revolucionaron determinadas variables escriturales —tal vez originariamente de importancia secundaria— encumbrándolas hasta lo más alto.

Bajo este ángulo, cualquier producción escritural, por muy subordinada que esté a los engranajes de la cultura de masas, ha de reclamar la atención de los especialistas, al menos de los sociólogos, si da una respuesta convincente a las demandas de un segmento de las inquietudes sociales surgidas de una serie de condicionantes externos o de *mediaciones específicas*, según el término de Pierre Bourdieu (1989-1990: 2)¹⁷. Las aproximaciones no formalistas a los textos nos recuerdan eficazmente que la literatura no se constriñe a aquellas obras sobre las que escriben historiadores y lectores competentes, sino que abarca otras manifestaciones de carácter limítrofe, ancilar, incluso de índole transmedial, que, por su popularidad o su oportuno ascendente sobre el campo social de un tiempo dado, resultan igual de significativas.

Sin estar en nuestro ánimo magnificar los hallazgos de Bellem —aunque en su día algunos de sus méritos fueron reconocidos ya por sus seguidores en el ámbito de la ficción—¹⁸, el lugar, por pequeño que sea, que ocupa en la historia literaria, está más que asegurado. Bellem irrumpe en el panorama del *pulp* por los años del predominio de la ley seca (1920-1933), de los gánsteres, del sindicato del crimen, de la caída de la bolsa en 1929, “del paro terrible, de las grandes ruinas y de las fortunas deshonestas”

¹⁶ “The murders follow an exact, rigid pattern almost the ritual of a bullfight or a classic Chinese play”. La traducción es obra del autor del presente artículo.

¹⁷ Respecto a la novela negra, uno de los primeros en reclamar su valía artística dentro de la cultura popular es el semiótico Umberto Eco, que en su ensayo *Apocalittici e integrati (Apocalípticos e integrados, 1964)* la reivindica, lo mismo que los *comics* de superhéroes, la música de David Bowie o las películas de Walt Disney, en armonía con los dramas de Shakespeare, la *nouveau roman*, la música de Verdi y la pintura del Renacimiento.

¹⁸ Uno de los que cae rendido ante su estilo fue el mencionado humorista S. J. Perelman, que en su artículo “Somewhere a Roscoe...”, aparecido el 15 de octubre de 1938 en *The New Yorker*, desmenuzaba con burlona seriedad algunas de las ridículas historias de Bellem, el argot absurdo de Dan y la idiosincrasia del detective *pulp*.

(Martín Cerezo, 2006: 217); ilustra unos antecedentes que nos remiten a las tentativas de Daly y de Ellery Queen, aunque preconiza también con su impronta “dura” y desenvuelta las aportaciones de un Mickey Spillane, forjado durante los años de la Guerra Fría (Schweitzer, 2008: 8; González López, 2004: 71), y de otros.

Además, como otros muchos autores de su especie encargados de fundar y consolidar el género, Bellem, aunque fiel a unos códigos que aún por aquellas décadas estaban ensayándose, se decanta desde fechas tempranas por una recodificación del modelo *hard-boiled* que lo lleva a imprimirle al producto una vuelta de tuerca que se traduce en un mayor dinamismo de las peripecias, en una mayor agresividad de las situaciones o en el aprovechamiento de ciertos componentes inverosímiles. Por añadidura, y con la intención de halagar las pasiones elementales del lector, potencia la estética *gore* y un erotismo a flor de piel, juzgado entonces como atrevido, pero que en las muestras del género editadas en forma de libro convencional está casi ausente.

Refirámonos también al humor que desprenden estos cuentos y que nos aboca a interpretarlos desde una perspectiva más desprejuiciada de la que utilizaríamos para acercarnos a aquella otra narrativa portadora de una visión reflexiva e ideológicamente más comprometedor y cáustica de la época y del mundo recreados.

Lo que parece evidente es que aquí, como en toda inventiva *noir*, no puede faltar un asesino ni, en consecuencia, un investigador privado o un policía que se juegue el pellejo con vistas a esclarecer el crimen. Dan Turner, el agente escogido por Bellem para explorar los entresijos delictivos del cine, es uno de los primeros profesionales implicados en resolver desapariciones, homicidios y chantajes, a los que tan dada parece ser la tribu del celuloide, tanto dentro como fuera de la pantalla. Esta figura central, que adquiere carta de ciudadanía en las páginas de *Spicy Detective Stories* (magacín más tarde rebautizado con el nombre de *Speed Detective*), pero que seducirá también entre 1942 y 1943 en *Dan Turner-Hollywood Detective*, en *Private Detective Stories* y en *Hollywood Detective* (en su recta final denominado *Hollywood Detective Magazine*), no posee entre sus credenciales la contención, el sereno enjuiciamiento, la ejemplaridad ética. Al revés, si hay un rasgo que delimite el *modus operandi* del protagonista son sus continuas salidas de tono, lo mismo verbales que conductuales, sumadas a incontables descalabros que solo se reconducen en el último minuto para saldar con un *tour de force* las macarrónicas tramoyas en las que participa. A esta semblanza se agrega la mentalidad machista típica de la época y del género, el racismo, la erotomanía, cierta fisonomía moral obtusa que se trasparenta en la asunción de actitudes alejadas de lo que hoy en día pudiera considerarse políticamente correcto, por no hablar del expresivo *slang* que espeta en casi todas sus intervenciones.

Destinado a moverse en los círculos más exclusivos de un Hollywood inalcanzable para la gente de a pie, pero que, de puertas adentro, aparece corroído por el desaliento, Turner se posiciona, por supuesto, del lado de la ley como representante oficioso de la policía con la que colabora muchas veces¹⁹, solo que las tácticas de las

¹⁹ No son pocas las veces en que trabaja junto a su amigo Dave Donaldson, jefe del departamento de homicidios.

que se vale para llegar al meollo del misterio son un tanto cuestionables, por no decir ridículas.

En "Sleeping Dogs"²⁰, por traer a colación uno de los cientos de cuentos, intenta propasarse con una de sus clientas, la actriz Leneta Leonard, bajo la promesa de que le traerá devuelto el rollo de una película por la que estaba siendo extorsionada:

Dejé caer una mano sobre su rodilla y comencé a deslizarla hacia arriba a lo largo de su suave y sedoso muslo. Luego puse el otro brazo alrededor de su cálida cintura y agarré uno de sus firmes y sobresalientes senos con mi palma. Chico, pero era cálida, suave y cariñosa. La empujé hacia atrás y traté de besarla (Bellem, 1934: 3)²¹.

Como la mujer lo rechaza, se apresura a aclararle que se trataba de un ardid para averiguar si su amor por Victor Croft, el actor especialista en papeles de gánster con el que planeaba casarse, era sincero; pero en su fuero interno se lamenta de que no hubiese cedido a sus insinuaciones.

Quien sí se deja besar y manosear durante un buen rato es uno de los dos chantajistas de la Leonard, que resulta ser la verdadera novia de Croft y que ahora trabaja como doncella infiltrada en la casa de la actriz.

La besé en el cuello. Ella suspiró. Mi mano encontró un buen lugar suave y firmemente redondeado y se quedó allí. Sentí una emoción anticipada que descendía por mi espina dorsal. La besé en la boca, con los labios entreabiertos, y su lengua ardió contra la mía. Su aliento tenía un sabor dulce. Se inclinó hacia atrás. Seguí. Mis brazos la rodearon y la apretaron tan cerca que ella jadeó para respirar. Mientras acariciaba la suave piel de su muslo, la sentí temblar. Sus pechos llenos estaban aplastados contra mi pecho (Bellem, 1934: 7)²².

Según Jesús Palacios, Turner, que encadena una aventura con otra a lo largo de unos trescientos relatos ²³, aunque sus gestas solo serían adaptadas a la gran pantalla con escasa fortuna una vez en 1947 y una segunda a la televisión en un largometraje de 1990²⁴, adopta un perfil humano que "haría palidecer de bochorno a colegas como Sam

²⁰ Publicado en *Spicy Detective Stories* (septiembre, 1934).

²¹ "I dropped one hand on her knee and began to slide up along her silky-smooth thigh. Then I slipped the other arm around her warm waist and cupped one of her firm, jutting breasts with my palm. Boy, but she was warm and soft and cuddly. I pushed her backward and tried to kiss her". La traducción de la cita que aparece en el cuerpo del texto principal es obra del autor del presente artículo.

²² "I kissed her on the neck. She sighed. My hand found a nice soft firmly-rounded place and stayed there. I felt an anticipatory thrill chase down my spine. I kissed her on the mouth, her lips parted, and her tongue flamed against mine. Her breath tasted sweet—hot. She leaned back. I followed. My arms went around her and pressed her so close that she gasped for breath. As I stroked the smooth skin of her thigh I felt her tremble. Her full breasts were crushed against my chest". La traducción de la cita que aparece en el cuerpo del texto principal es obra del autor del presente artículo.

²³ El primero del que tenemos noticia, publicado en *Spicy Detective Stories* en el mes de junio, es "Murder by Proxy", mientras que los tres últimos se incluyeron en *Hollywood Detective Magazine* (octubre, 1950): "Curtains for Corpse", "Death in the Spotlight" y "The Doomed Quartet".

²⁴ Concretamente en la película *Blackmail* (1947), dirigida por Lesley Selander, y mucho más tarde en *Dan Turner, Hollywood Detective* (1990), dirigida por Christopher Lewis. Este telefilme es también conocido con el nombre alternativo de *The Raven Red Kiss-Off*. El guion, escrito por John Wooley, está basado en el cuento "Homicide Highball", originariamente publicado en el número de febrero de 1950 de *Dan Turner-Hollywood Detective*.

Spade o Philip Marlowe” (2011: 9). Y, aunque no haya incógnita que deje sin despejar, sus modales hacen de él “la vergüenza de su profesión” (Palacios, 2011: 9).

Relatados por una voz autodiegética semejante a las de las novelas chandlerianas o a las historias del agente de la Continental de Hammett, los cuentos de Bellem sobre las pintorescas empresas de este investigador que trabaja por encargo, erradicado en diversas áreas de Los Ángeles —lo mismo que el inmortal protagonista de *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, 1939)—, mantienen en vilo, a fuerza de diálogos vivaces y de una jerga callejera que rezuma cinismo, frescura y desenfado, al público nacional sediento de divertimento. En sus labios las chicas no son simplemente chicas, sino que se presentan como “galletas”, “cupcakes”, “muffins”, “patooties”, “giros”, “wrens”, “frágiles”, “colas”, “codornices”, “palomitas”... El dinero es llamado “repollo”, “verdor”, “ensalada”, “hombres de hierro”, “spondulicks”, “moola” o “ducados”. Y las pistolas no son pistolas o revólveres, sino “cañones”, “gats”, “rodneys”, “peashooters”, “roscoes” y “ecualizadores”.

De personalidad resuelta, inquieta y razonablemente violenta, como corresponde a la identidad del detective que ya había empezado a forjar Daly en sus cuentos sobre Race Williams —otro hijo de las publicaciones *pulp* que igualmente cuenta sus experiencias a través de la primera persona—, Turner se ve envuelto en serios y arriesgados aprietos que terminarán degenerando en una serie de lugares comunes (por ejemplo, es objeto de trampas y engaños, participa en incontables trifulcas, a menudo le propinan palizas que lo dejan inconsciente...). Pero, en última instancia, en comparación con el resto de agentes detectivescos profesionales o *amateurs* del mismo periodo, no resulta peor parado. Digamos que los tiroteos en los que interviene o los mazazos que recibe por sorpresa con instrumentos contundentes son gajes insoslayables de un oficio en el que está obligado a batallar para que el culpable —por lo general, alguien del medio cinematográfico— pueda ser finalmente descubierto y se le imponga el merecido castigo, si no se quita este antes de en medio en cuanto se siente acorralado.

Dejando al margen las inevitables analogías con otros colegas ficticios, lo que tal vez hace reconocible a Turner dentro del panteón de los *tough guys detectives* es, como ya se ha sugerido, su insaciable libido, que se desborda en todas y cada una de las narraciones en las que aparece. Por estos cuentos de estética nada estilizada pero de gran inventiva lingüística y gracejo situacional desfilan muchachas despampanantes a las que mira con vehemente deseo y con las que en ocasiones disfruta de sexo satisfactorio. En “Death’s Bright Halo” (“El brillante halo de la muerte”²⁵) la joven de turno es la actriz Lorna McFee:

[...] la agarré por la cintura y la atraje hacia mí. Era evidente que ella quería, porque respondió apretándose contra mí de forma tan sensual que me puso a cien y me dejó un leve temblor por todo el cuerpo que aún me dura. Le planté la boca en los labios y comencé a trabajármela.

Su vestido era muy ajustado, como si se lo hubieran tatuado en las curvas del cuerpo. Recorrí con los dedos su espalda, acaricé el lascivo arco de las caderas y la sedosa suavidad de los

²⁵ Publicado en *Spicy Detective Stories* (octubre, 1935).

muslos. Toqué las mitades superiores de sus lechosos pechos, justo donde rebosaban sobre el escote. La volví a besar (Bellem, 2011: 43-4)²⁶.

En “Daughter of Murder”²⁷ la chica, una impostora de tez morena que, para apropiarse de los bonos de Estado de la moribunda Margaret Corwin, se hace pasar por su hija biológica en complot con el corrupto abogado de la veterana actriz, intenta seducir a nuestro hombre:

[...] me atrajo hacia abajo para poder sujetar sus succulentos morros en los míos. Una sacudida de tensión me atravesó cuando separó sus labios...

...Bueno, ¿qué diablos? Ella era una ladrona; pero también era una maldita seductora. Y yo estaba preparando el escenario para un clímax; cebando una trampa para que ella cayera. Con suerte, también atraparía a su pareja, si jugaba bien mis cartas.

Así que empecé a jugarlas; empecé con cada as de la baraja. Bajé el apasionado brazo sobre ella, la maltraté hasta que suplicó clemencia. Mi boca asaltó sus ojos, sus hombros, su garganta. Comenzó a torcerse y a retorcerse sobre la tapicería... (Bellem, 1942: 9)²⁸.

Esta debilidad por las curvas femeninas, omnipresente incluso en los momentos más inoportunos, le hará perder la cabeza repetidas veces, aun cuando no siempre tales flirteos con el sexo opuesto concluyan en una tórrida escena sexual descrita con detalle.

Unida a esta rijosidad que afianza a Turner a un patrón de masculinidad hegemónica, conforme a los prototipos culturales dominantes, otra marca inconfundible de la casa que muestra este mujeriego sabueso es su adicción a la bebida —es muy dado, por ejemplo, al güisqui escocés Vat 69—, un vicio hasta cierto punto normalizado entre los representantes de su profesión y que lo emparenta en este caso al Sam Spade de Hammett, por solo citar a otro investigador coetáneo a él que cae bajo el hechizo de las bebidas espirituosas²⁹. En “Stars Die at Night” (“Las estrellas mueren de noche”³⁰) relata una enorme ingesta de alcohol, mientras se recupera de un fuerte golpe que le habían atizado en la cabeza:

²⁶ “[...] I grabbed her around the waist, pulled her toward me. It was evidently what she’d wanted me to do; because she pressed herself against me in a way that’s got me hot and bothered right now. I planted my mouth on her lips and gave her the works. // Her dress was skin-tight, as if it had been tattooed to her delicious curves. My fingers played up and down her back, fondled the arched lushness in her hips, the silken smoothness of her thighs. I touched the upper halves of her milky breasts, where they swelled out above her décolletage. I kissed her again (Bellem, 2011: 221-22).

²⁷ Publicado en *Dan Turner-Hollywood Detective* (diciembre, 1942).

²⁸ “[...] drew me downward so she could clamp her succulent kisser on mine. A jolt of voltage shot through me when she parted her lips... // ... Well, what the hell? She was a crook; but she was a damned alluring one. And I was setting the stage for a climax; baiting a trap for her to fall into. With luck, I’d also catch her partner—if I played my cards right. // So I started playing them; led off with every ace in my deck. I lowered the passionate boom on her, mauled her until she moaned for mercy. My mouth stormed at her eyes, her shoulders, her throat. She began wringing and twisting on the upholstery...”. La traducción de la cita que aparece en el cuerpo del texto principal es obra del autor del presente artículo.

²⁹ Spade aparece por primera vez en la novela *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, 1930).

³⁰ Publicado en *Speed Detective* (octubre, 1944).

Lo que realmente necesitaba era un trago; uno bien grande. Me arrastré hasta mi pequeña licorera, abrí un quinto de medicina de las Tierras Altas escocesas, arrimé la botella a mis labios y dejé que fluyera una generosa cantidad de líquido por el tracto alimenticio. En el mismo instante en que el whisky tocó fondo comencé a sentirme mejor. Me sentó tan bien que repetí el tratamiento. El dolor de cabeza se esfumó y me senté en un sillón (Bellem, 2011: 159)³¹.

De otra parte, por si no bastase su apego al alcohol o su tendencia a la lubricidad para formarnos un retrato del protagonista, el conocimiento de los auténticos motivos por los que se dedica a labores de rastreo (sin ir más lejos, causas puramente económicas) no servirían para redimirlo. De hecho, si de algo podría enorgullecerse Turner —y no es que lo haga él— es de que sus honorarios superan con creces a los de otros investigadores privados de esa época (por ejemplo, de golpe y porrazo puede exigirle a un cliente que le abone 500 dólares antes de empezar a mover un solo dedo, cuando otros trabajan por solo 25 dólares diarios).

En estos relatos, en la medida en que sacan a relucir la peligrosidad, las traiciones, la insensatez y los instintos mal canalizados que sacan de la mecánica rutina al Hollywood de los años 30 y 40 o a otros espacios aledaños y, en términos generales, la lacra que emponzoña las reglas de convivencia de un grupo humano heterogéneo que, tras los grises años de la crisis económica, vive a salto de mata, observamos a actores, productores, agentes, guionistas, directores de cine o cronistas del mundo de la farándula ocupando un lugar preponderante, ya sea en el rol de víctimas, ya en el de verdugos. De la era dorada de las *majors*, como eran llamados los cinco grandes estudios responsables de la exhibición de películas en salas y en teatros de los que eran absolutos propietarios³²; del Hollywood de la etapa de la pre y posguerra mundial como valedor de oportunidades, centro de entretenimiento, foco de peregrinaje y emblema de la idea democratizadora de igualdad y del materialismo típicamente americano se nos ofrece una lectura no precisamente halagüeña, al igual que de las figuras que revolotean en esos círculos. Así, por las páginas de los cuentos bellemianos dejan ver su presencia actrices secuestradas por mafias que se dedican a la trata de blancas y cuyas cabezas saltan cercenadas cuando intentan escapar (“Death’s Bright Halo”), ganadoras de concursos de belleza celebrados en el plató de un estudio de cine y que acaban fulminantemente asesinadas por el mismo premio que reciben (“Beyond Justice” [“Más allá de la Justicia”])³³, estrellas de películas de terror que creen estar transformándose en los monstruos que interpretan en la pantalla (“Monster’s Malice” [“La maldad del monstruo”])³⁴, principiantes a las que un falso astrólogo les predice

³¹ “What I needed was a drink; a big one. I lurched across to my cellaretted, broached a fresh fifth of highland prescription, tilted the bottle to my yapper, and let a generous jorum slide down by alimentary tract. The instant the Scotch touched bottom I began to feel better. I feel so good I repeated the treatment. My headache scrambled and I sat down in a easy chair” (Bellem, 2016: 127).

³² Estos eran Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, Warner Bros. y RKO. Por norma, en los cuentos de Bellem, los nombres de los estudios que se mencionan son ficticios: N-D-N, Cosmos, R. K. X., Paratone Pix, Qualitone Pix, Cosmotone Pictures...

³³ Publicado en *Spicy Detective Stories* (noviembre, 1935).

³⁴ Publicado en *Dan Turner-Hollywood Detective* (mayo, 1943).

que morirán con una soga al cuello (“The Horoscope Case” [“El caso del horóscopo”])³⁵, fracasados intérpretes de serie B que dirigen siniestras organizaciones al margen de la ley (“Death’s Bright Halo”), actores que, en la cumbre de su carrera, se accidentan voluntariamente para no entrar en el ejército (“Half-Size Homicide”)³⁶... En “Sleeping Dogs” un desconocido chantajea a la actriz Leneta Leonard bajo la amenaza de divulgar la copia de una película porno que había rodado antes de que llegara a ser famosa y que arruinaría su próximo enlace matrimonial con un actor experto en papeles de mafioso. En “Killer’s Union”³⁷ una rubia extra y el guardaespaldas del magnate de Goldentone Productions son liquidados con diferentes métodos por saber demasiado. Detrás de estos atentados se oculta la sigilosa mano de Sully Chester, un ambicioso productor que, para quedarse con el dinero de la compañía, finge estar presionado por un falso sindicato de actores que reclaman mayores salarios. Al verse descubierto por Turner, prefiere autoencañonarse con un rifle antes que ser llevado ante los tribunales acusado de robo y de doble asesinato.

En unos años en que la producción de películas deja de ser un trabajo artesanal y que, aprovechando los avances tecnológicos del momento, se incorpora a una dinámica de creciente industrialización; en un dominio en el que la imposición de delirios de grandeza se ha alojado ya de modo definitivo en el inconsciente de la población americana, deseosa de salir del atolladero económico al que se había precipitado, son notables los beneficios generados por el rodaje y la distribución de filmes comerciales. Pero hay otros aspectos de este negocio que tal vez hayan trascendido menos y que en los textos de Bellem se dejan entrever. Uno de ellos es la cuota de sacrificio personal que hay que pagar, junto con la pérdida de ideales, los autoengaños, las rencillas, e incluso la aparición de trastornos psicóticos en las mentes más enfermizas de quienes se envilecen obsesionados con los privilegios de esa feria de las vanidades que representa el cine. Tales fantasmagorías darán sustento a la construcción de realidades paralelas, a la distorsión de valores que, en el peor de los casos, derivará hacia el embrutecimiento moral de los personajes, desenlace corriente en muchos de los profesionales del cine que no debió de pasar desapercibido para nuestro escritor, quien, antes de iniciarse en esta serie que tanta popularidad iba a procurarles, se había desempeñado como extra durante un tiempo, además de como reportero y locutor radiofónico³⁸. Posiblemente, gracias a esa experiencia preliminar, pudo recabar cuantiosos testimonios que lo habilitarían para envolver con un nimbo de excéntrico realismo, si se nos permite

³⁵ Publicado en *Spicy Detective Stories* (marzo, 1935).

³⁶ Publicado en *Speed Detective* (noviembre, 1943).

³⁷ Publicado en *Dan Turner-Hollywood Detective* (diciembre, 1942).

³⁸ Posteriormente, al desaparecer los *pulps* a finales de los 50, Bellem empieza a escribir para la televisión. Sus trabajos en este medio incluyen un buen puñado de guiones para algunos episodios de *The Lone Ranger* (*El llanero solitario*, 1949-1957), la versión de los 50 de *The Adventures of Superman* (*Las aventuras de Superman*, 1952-1958), *Death Valley Days* (*La llamada del Oeste*, 1952-1970), *Wanted: Dead or Alive* (*Randall, el justiciero*, 1958-1961), *Behind Closed Doors* (*A puerta cerrada*, 1958-1959), *The Millionaire* (*El millonario*, 1955-1960), *Broken Arrow* (*Flecha rota*, 1956-1960), el original *Perry Mason* (1957-1966), *77 Sunset Strip* (1958-1964), *Voyage to the Bottom of the Sea* (*Viaje al fondo del mar*, 1964-1968) o *The F. B. I.* (*F. B. I.*, 1965-1974), entre otras series.

el oxímoron, la maraña de intrigas sobre las que pivotan sus invenciones *pulp*. Con independencia de algunos componentes algo fantásticos, como el collar de metal que despiden rayos mortales o el enorme trofeo de plata con un dispositivo oculto que lanza un punzón asesino, y que evidencian una posible intencionalidad autoparódica por parte del autor, la sensación que obtenemos es que Bellem, cuando habla de cine, se desenvuelve en territorio seguro. No solo demuestra estar al tanto del espacio en el que se localizan los personajes, que él sitúa en lugares verificables en cualquier callejero —calles como Santa Monica Boulevard, Wilshire Boulevard, Yucca Street, o barrios residenciales como Beverly Hills—, emplazamientos por los que Turner circula montado en su buga a cien por hora, normalmente con algunos grados de alcohol en sus venas, sino que, enraizándose en el aquí y en el ahora de su agenda laboral, suministra detalles inconfundibles que solo alguien conocedor de la actualidad del momento podría tener grabado en su retina.

¿Quién sino un cinéfilo memorioso o una persona afín a la prensa cinematográfica iba a tener en cuenta la presencia de las WAMPAS Baby Stars (en los cuentos llamadas simplemente Wampas), nombre con que era conocida una campaña promocional financiada por la Western Association of Motion Picture Advertisers y con la cual se galardonaba a trece jóvenes actrices cada año (entre 1922 y 1934), escogidas por ser las más prometedoras del panorama hollywoodense³⁹? ¿Quién sino un hombre cercano a los ambientes sociales de Hollywood había de saber que *Ciro's*, restaurante en el que vemos comiendo a Turner, era una zona de encuentro de la élite del cine y que en él se exhibían las estrellas más rutilantes para que pudieran ser fotografiadas y ser la comidilla de los periodistas⁴⁰?

Bellem hace suya, además, la clasificación aplicada durante mucho tiempo a las películas en función del dinero invertido en ellas: estaban las de clase A (aquellas producciones de gran presupuesto) y las de clase B, un tipo de cine comercial que buscaba maximizar los ingresos al menor coste posible y que incluía cintas distribuidas sin publicidad alguna como parte de una doble función y que el espectador tenía en muy baja estima, siendo frecuentemente ignoradas por los comentaristas especializados (en este sentido, los filmes de vaqueros eran la primera elección, a los que más tarde se añadirían los de ciencia ficción y de terror). Asimismo, se mencionan las filmaciones, las fiestas, los platós, las campañas de publicidad, la entrega de premios o las salas de proyección, como la que aparece en "*Dead Heat*"⁴¹, relato en el que se repasa las tomas

³⁹ Estas muchachas eran elegidas y premiadas en un evento llamado el "WAMPAS Frolic". A las agraciadas se les daba una amplia cobertura publicitaria.

⁴⁰ Desde sus orígenes, Hollywood tuvo restaurantes y *nightclubs* donde los ricos, famosos e infames iban a cenar, a tomar una copa o a bailar: Chasen's, el Brown Derby, Musso's, Café Trocadero, Mocambo... El *Ciro's*, situado en Sunset Boulevard, mantuvo sus puertas abiertas entre 1940 y finales de los años 60, cuando se transformó en un club de *rock and roll* llamado It's Boss.

⁴¹ Publicado en *Hollywood Detective* (enero, 1944).

del día de un rodaje para intentar averiguar cómo, cuándo y tal vez quién le inyectó el veneno letal a Linda LaMarre mientras trabajaba⁴².

Testigo casual de la irrupción del cine en Estados Unidos y de cómo este se va consolidando como industria hasta devenir una rentable maquinaria de evasión, nuestro autor, nativo de Filadelfia, hombre de imaginación prolífica, el Shakespeare de los *Spicys* —según Lee Server (2002: 26)—, asiste entre bambalinas a los primeros pasos de dicho negocio y a su crecimiento tanto a nivel empresarial como artístico y mediático. Ya durante la década de 1930, presenciara desde más de cerca la transición al cine sonoro y, más tarde, a partir de 1950 y hasta su fallecimiento en 1968, cuando la saga de Dan Turner ya se había extinguido, lo mismo que los *pulps* en los que se insertaba⁴³, vislumbra el declive de la era de los grandes estudios y del llamado *star system*, que transfiguraba de la noche a la mañana a simples aspirantes a actores y actrices en los mitos mundialmente conocidos que invadían las pantallas de cine y que eran pasto de abundante chismografía.

De la galería de sujetos que se infiltran en los abigarrados argumentos de la saga podemos citar desde un consagrado agente venido a menos (Sammy Weissmann) hasta una emergente actriz que desaparece (Lorna McFee), un actor de *westerns* al que los estudios habían vetado debido a su carácter conflictivo y que se resiste a aceptar que sus días de vino y rosas han pasado (Jeff Truman), un magnate que muere en un accidente de tráfico justo antes de que se celebre el evento que había organizado para librarse de su joven amante (Ben Berkin), una editora de una importante revista cinematográfica que comete un crimen por amor (Evelyn Anderson), una promesa de la gran pantalla y presunta amante del jefe de una de las compañías de cine que se ve envuelta en líos (Diana Banning), un actor de género que, perturbado por los celos, asesina de un disparo a su esposa y al amante de esta (Igor Stravinoff), un pez

⁴²Aquí Turner se encuentra en el vestíbulo de los estudios Altamount a la actriz convulsionándose y a punto de expirar, con síntomas de asfixia. El apellido LaMarre recuerda a la Stella Lamar de *The Film Mystery*. Linda es una *femme fatale* que habitualmente despluma a los hombres casados con los que se acuesta: “Además de su estatus como estrella de Altamount, Linda era una especie principal de rata. Es muy probable que en alguna encarnación anterior hubiese llevado el pelo gris y una cola. Era inteligente, sin embargo. Tenía suficientes sesos como para no permitir que su público supiera lo venenosa que era en realidad. Los clientes efectivos que desembolsaban abundantes dólares en taquilla para verla imitar en la pantalla pensaban que ella era un ángel moreno; lo cual era una estimación difícil, ya que un pobre tonto se hubiera enterado a su pesar. Si todos los hogares que Linda había destrozado estuvieran colocados de punta a punta, habrían parecido a Berlín después de un bombardeo de gran éxito” (Bellem, 1944: 1-2) [“In addition to her status as an Altamount starlet, Linda was a prime species of rat. Very likely in some previous incarnation she’d sported grey fur and a tail. She was smart, though. She had enough brains not to let her public know how poisonous she really was. The cash patrons who shelled out copious clams at the box office to watch her emote on the screen thought she was a brunette angel; which was a haywire estimate, as many a poor sucker had learned to his regret. If all the homes Linda had wrecked were laid end to end, they’d have resembled Berlin after a blockbuster bombing”]. La traducción es obra del autor del presente artículo.

⁴³Fueron varios los factores que provocaron la desaparición de estas revistas. La Segunda Guerra Mundial y las limitaciones en el uso del papel generaron la subida de costes y la pérdida de rentabilidad. Por otro lado, el Gobierno y parte de la población empezaron a ver los *pulps* con desaprobación, debido a sus altas cotas de erotismo y violencia. La atención del público se enfocó entonces en los libros de *comics*, los *shows* televisivos, los seriales radiofónicos y el cine de ciencia ficción.

gordo que, sin remordimientos de conciencia, le hace creer al actor principal de la cinta que produce que está enloqueciendo para robarle su mujer (Maxie Mockermann), una *starlet* llamada Barbara Banning que envía notas amenazadoras a una de sus rivales sentimentales, actriz igual que ella; un galán de la pantalla (Garry North) que, tras librarse de su esposa con un arma de fuego, pretende utilizar como chivo expiatorio a una de las muchas chicas a las que había prometido matrimonio, diversas candidatas a actrices que sueñan con convertirse en luminarias del celuloide, y un largo etcétera. Con personajes de este calibre, fácilmente expuestos a la desgracia, al resentimiento ajeno, si no victimarios ellos mismos y dueños de una batería de artimañas con las que disfrutaban sembrando el pánico a su alrededor, penetra la concepción bizarra en este animado corpus detectivesco, tan bien recibido por los lectores durante los años posteriores al *crack* del 29 y de la Segunda Guerra Mundial, principalmente por las clases sociales medias y bajas⁴⁴. Jordi Morera, tratando de revalorizar la función de estos magacines, hoy tan infamados, señala lo siguiente:

Durante la primera mitad del siglo XX, en un tiempo en el que la tecnología aún no podía imaginar por nosotros, aquellas publicaciones baratas e impresas en papel de baja calidad constituían para el gran público un verdadero portal a la aventura, a pesar del desprecio con el que hoy suelen ser juzgadas por amplios sectores de la crítica y el público. Aquellas revistas prometían ofrecer, entre sus vistosas cubiertas, algo emocionante para cada lector. Sin duda, cumplían con aquella promesa: la variedad era infinita. Existían de todo pelaje y condición: *pulps* del oeste, de género bélico, de detectives, de aventuras exóticas, de piratas, y por supuesto, y de manera muy destacada, hubo también *pulps* dedicados al terror, la fantasía y la ciencia ficción (2016).

Entre sus otras cualidades vale la pena destacar también su rápido ritmo de publicación y su empaque asequible y de consumo fácil e inmediato, lo que las convirtieron en un campo de experimentación idóneo de géneros y temáticas nuevas, así como en una plataforma de despegue para escritores que, con el tiempo, obtendrían el respeto de los estudiosos más competentes: Isaac Asimov, William S. Burroughs, Bradbury, Chandler, Hammett, Agatha Christie, Queen, Joseph Conrad, Stephen Crane, Fitzgerald, Gardner, Jack London, H. P. Lovecraft, McCoy, Jim Thomson, Mark Twain, H. G. Wells, Tennessee Williams y muchos más.

Bellem se integró cómodamente a ese laboratorio de escritura explorando con las teclas de su abollada Underwood —faltaba aún mucho para que surgiese la tecnología informática— las posibilidades de diversos géneros *pulp* hospedados en estas revistas de ínfimo linaje editadas entre los años 20 y 40, en su caso sobre todo las publicadas por Culture Publications, como *Spicy Detective Stories*, *Spicy Adventure Stories* y *Spicy Mystery* —uno de los *pulps* más famosos que contenía historias de extrañas amenazas (*Weird Menaces*)—. Como era costumbre en esta modalidad de publicaciones, las aportaciones de Bellem se colaron frecuentemente bajo una variedad de seudónimos, tales como John Grange, Victor Rousseau, Jerome Severs Perry, Walt Bruce, Ellery

⁴⁴ Dadas las condiciones históricas, sociales y económicas que se vivían, los *pulps* hicieron las delicias de una masa de destinatarios ávidos de distracciones y de experimentar sensaciones intensas con las que huir de las preocupaciones cotidianas.

Watson Calder, John A. Saxon, Harley L. Court, Anthony Gordon y otros, dependiendo del género que abordase o de la serie, o bien de la revista para la que colaboraba.

La amplia e inmediata cosecha recogida con el personaje de Turner, y por la que el autor cobraba de seis a siete centavos por palabra, sí apareció firmada con el verdadero nombre del escritor, pero la composición de la mayoría de estos relatos, urdidos febrilmente y a destajo, eran alternados por Bellem con otros de similar o distinto estilo, destinados a ubicarse también en las mismas revistas hechas de papel de pulpa de madera⁴⁵.



Ilustración 2. Portada del número de enero de 1942 de *Dan Turner-Hollywood Detective*

Casi todo el ciclo turneriano transcurre alrededor de las residencias de los actores, de los restaurantes a los que acudía la *crème de la crème* del cine o de los estudios en los que se rodaban las películas, si no en espacios del extrarradio, en la periferia de la capital del séptimo arte, es decir, en los márgenes del poder y del dólar; zonas suburbanas que constituyen un estratégico caldo de cultivo para que también acaezcan, esta vez lejos de miradas indiscretas, sobornos, robos, amenazas u homicidios.

En su estudio sobre la *Hollywood novel*, Brooker-Bowers ha percibido en las novelas policiacas clásicas ciertas coincidencias en las tramas: 1) alguien, normalmente una estrella malvada, es asesinada (a menudo con balas reales sustituidas para dar en

⁴⁵ Debemos aclarar que Turner no fue el único detective *hard-boiled* inventado por Bellem. Con más de 3.000 historias publicadas, no es extraño que diseñase otros, como Cliff Downey (1934), Nick Ransom –del que escribió tres relatos aparecidos en la revista *Thrilling Detective* (1948-1949)–; Duke Pizzatelo, protagonista de la novela *Blue Murder*; el superdetective Jim Anthony, que se mantuvo activo entre 1940 y 1943 en la revista *pulp* homónima, o el investigador Sam Welpton, que apareció en *Liability Limited* y en *Half-Past Mortem*. Pero ninguno sería tan productivo ni carismático como Dan Turner, cuyas aventuras abarcan más de un decenio (desde 1934 hasta 1950).

el blanco) en el *set*, y las tomas diarias de la película que se está grabando fijan la hora exacta de la muerte o revelan cómo se cometió el crimen; 2) una personalidad muy despreciada entre sus colegas, una columnista de chismes o una diva del cine aparece muerta y el detective debe encontrar quién, entre una larga lista de sospechosos que odiaban a la víctima, es el culpable; 3) el fallecimiento de una estrella es considerado un suicidio por el estudio y/o la policía, pero el detective debe probar que se trata de un asesinato; 4) la sustituta de una actriz famosa es hallada muerta y el detective debe descubrir quiénes la habían eliminado pensando que era la estrella a la que reemplazaba; 5) una intérprete desaparece del área del estudio y debe ser localizada; y 6) un actor de reparto, un extra, un guionista, e incluso un enano, son acusados de asesinato, por lo que han de huir mientras se intenta encontrar al verdadero culpable (1983: 77-8).

Quizás debido a su copiosidad, las ficciones de Bellem hubieron de hacer frente a la búsqueda de una mayor gama de recursos que los aquí enumerados para evitar el cansancio o el aburrimiento de los destinatarios. Sin contravenir los postulados del modelo que adoptan (el criminal), pero interactuando temáticamente con otras categorías escriturales compatibles, como las de la mencionada *Hollywood narrative*, incluso con el género de aventuras y de terror (por la forma sobrecogedora en que algunos personajes mueren o por descubrirse algún actor de serie B que interpreta a monstruos o vampiros en la pantalla), los relatos consagrados a este detective aguerrido, carente de hondura psicológica, de limitado tacto en su comportamiento y que airea las vilezas e infracciones en las que incurren actores, productores, agentes, extras y un sinfín de elegantes actrices o de parásitos que merodean alrededor de ellas, no dejan títere con cabeza. Son textos que, sin renunciar a la descripción de escenas crudas, pero sin hacerles asco tampoco a la ironía, sitúan en primer término el componente sexual de las acciones (la misma palabra *spicy* de los títulos de algunas de estas revistas subraya la importancia de dicho elemento, si bien ese erotismo, en comparación con los estándares actuales, se nos antoja bastante ingenuo). Hollywood es un lugar de hábitos relajados en el que el sexo está al alcance de la mano, se da a entender. Sea como fuere, a partir de 1943, los cuentos tenderán a disminuir tanto los aspectos truculentos como el estilo “picante” de las primeras entregas a medida que el espacio de permisividad social se va restringiendo.

4. CONCLUSIÓN

En la literatura Hollywood se ha representado de tres maneras fundamentales: a) a través de la idealización, que es el modo menos frecuente de ser mostrado; b) mediante una implícita o explícita denuncia de sus miserias, denuncia que, a su vez, se ha articulado, ya sea desde un realismo no exento de ironía, ya sea desde una óptica abiertamente satírica, y c) a través de la fantasía paródica, del ingenio o de la excentricidad gratuita. Los relatos sobre Dan Turner se aproximan a este tercer registro. Ahora bien, aunque en ellos no esté retratada con extrema fidelidad la comunidad del cine hollywoodense, sobre la que el autor nos da una visión excesivamente “negra”,

pero sin tomarse las molestias de entrar en enjuiciamientos moralizantes, Bellem consigue relativizar la popular idea de la Meca del Cine como destino idílico, como Tierra de Promisión para un inmenso número de inmigrantes llegados desde cualquier región del país o del planeta atraídos por la adquisición de dinero fácil o de gloria. Lo que se van a encontrar, sin embargo, es un microcosmos distópico en el que lo indecoroso campea a sus anchas, según un paradigma que no siempre se corresponde con la realidad.

En este ciclo, como en la mayoría de la narrativa *noir*, se ficciona sin ambages una suerte de Babilonia moderna constituida por una población flotante cuya moral se doblega a la primera de cambio, transmutada en un nido de cuervos que revolotean bajo los focos de los estudios y el hipnótico brillo de las marquesinas. Porque el Hollywood que imaginó Turner —el legendario, el de la “edad de oro”— entraña, tanto o más que el actual, un magma bullicioso de detritus, toneladas de celos, envidias, emociones sin control, espasmos de rabia y demencia que se desbordan a la menor oportunidad, sin que sus responsables sean capaces de prever o atorar los efectos de semejantes despropósitos. Este salvajismo, condimentado con la fantasía erótica y con lo macabro que infecta las tramas; esta falta de escrúpulos caracterológicos concede al imaginario literario del cine recreado en estos relatos un plus de escalofriante irrealidad, de imposibles y oníricas implicaciones, en consonancia con la magnitud del delito y la identidad de quienes lo cometen. Ni siquiera la promesa del arte que hipotéticamente se fabrica allí, ni la facultad creativa de los guionistas, decoradores, diseñadores de vestuario, etc., o la credencial de la eficacia interpretativa (si es que tales consignas pueden asegurar una vida feliz en una jungla tan competitiva como la de Hollywood) amortiguan el ruido de los disparos o el teatralizante espectáculo de la sangre. No obstante, como en todo filme de género, y también como en todo texto de esta conformación tipológica, Turner aprovecha sus bruscos e inesperados ramalazos de lucidez para desbaratar los malévolos planes diseñados por los enemigos de la ley. Que el cine hollywoodense de las décadas más gloriosas, contemplado aquí con no poca irreverencia, no le haya asignado a uno de los primeros investigadores que escarbó en ese complejo basurero el lugar que merecidamente le corresponde no desacredita la validez de estas propuestas cuentísticas; en todo caso, denota la resistencia mostrada en principio por la Meca del Cine a asumir la autocrítica, el miedo a mofarse de sus vicios (salvo excepciones), la ansiedad que le provoca plantar cara a una mirada demonizadora con vistas a desmitificar sus ancestrales pecados. Pero la sorna que borbotea de la voz narradora, propalada sobre el material diegético de esta ristra de historias de resolución rápida y precipitada, junto con el abrasivo espíritu *pulp* de las escenas que fabulan, hace de la enunciación de la distopía un vector que contribuye discretamente a que la crítica social o los debates acerca de cuestiones estéticas en el plano del trabajo filmico, sobre los que se pasa de soslayo, pasen inadvertidos o no deban tomarse muy en serio. Lo que sí es evidente es que los cuentos sobre Dan Turner, lejos de acabar con la leyenda de Hollywood al subrayar su faceta más tenebrosa, fortalecen tal ideario mítico amplificándolo y regenerándolo para solaz de consumidores morbosos. Como señalábamos al comienzo, todo mito destila un ambiguo simbolismo nutrido de luces y

sombras, de negación y deseo. Los relatos de Robert Leslie Bellem aglutinan, entonces, ambas vertientes del mundo hollywoodense para reconfigurar un producto que, a ojos de los lectores de su época, resultó fascinante.

BIBLIOGRAFÍA

- Anger, Kenneth (1994): *Hollywood Babilonia*. (Trad. de Jorge Fiestas), vol. I. Barcelona, Tusquets.
- Bellem, Robert Leslie (1934): "Sleeping Dogs", *Spicy Detective Stories*, septiembre, 1-8. <http://pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=701> (Consultado el 26 de junio de 2017).
- Bellem, Robert Leslie (1942): "Daughter of Murder", *Dan Turner-Hollywood Detective*, diciembre, 1-10. <http://pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=1096> (Consultado el 14 de julio de 2017).
- Bellem, Robert Leslie (1944): "Dead Heat", *Hollywood Detective*, enero, 1-8. <http://pulpgen.com/pulp/downloads/getpdf.php?id=1157> (Consultado el 12 de agosto de 2017).
- Bellem, Robert Leslie (2011): *Las estrellas mueren de noche y otros casos de Dan Turner, detective de Hollywood*. (Introd. y sel. de Jesús Palacios. Trad. de Marta Lila Murillo), Madrid, Valdemar.
- Bellem, Robert Leslie (2015): "Death's Bright Halo", en *The Weird Crime MEGAPACK: 25 Weird Tales of Crime & Mystery!* Ebook, Rockville, Wildside Press: 212-229.
- Bellem, Robert Leslie (2016): "Stars Die at Night", en *Dan Turner, Hollywood Detective # 8*, Victorville, Fiction House Press: 111-147.
- Boix, Armando (1999): "Los pulp magazines en Norteamérica", *Sitio de Ciencia-Ficción*, 11 jul., 26 párrs. <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00199.htm> (Consultado el 10 de agosto de 2017).
- Bourdieu, Pierre (1989-1990). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", *Criterios*, 25-28, 1-26. <http://www.criterios.es/pdf/bourdieuCampo.pdf> (Consultado el 10 de Agosto de 2017).
- Brooker-Bowers, Nancy (1983): *The Hollywood Novel: An American Literary Genre*. Tesis Doctoral no publicada. Drake University.
- Earle, David M. (2016): *Re-Covering Modernism: Pulps, Paperbacks, and the Prejudice of Form*, New York, Routledge.
- Edington, K. (1995): "The Hollywood Novel: American Dream, Apocalyptic Vision", *Literature/Film Quarterly*, 23(1), 63-69.
- González López, Jesús Ángel (2004): *La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulp', cine y cómics*, València, Universitat de València.

- Martín Cerezo, Iván (2006): *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Morera, Jordi (2016): "Abraham Merritt, el Maestro Olvidado del Pulp", *Studia Humanitatis*, 23 mar, 8 párrs. <http://www.studiahumanitatis.es/abraham-merritt-el-maestro-olvidado-del-pulp/> (Consultado el 14 de marzo de 2017).
- O'Flaherty, Liam (1935): *Hollywood Cemetery: A Novel*, London, V. Gollancz.
- Palacios, Jesús (2011): "Hollywood Confidencial: Los increíbles casos de Dan Turner, el detective de Hollywood", en Robert Leslie Bellem. *Las estrellas mueren de noche y otros casos de Dan Turner, detective de Hollywood*. (Introd. y sel. de Jesús Palacios. Trad. de Marta Lila Murillo), Madrid, Valdemar: 9-24.
- Perelman, S. J. "Somewhere a Roscoe...", en *The Best of S. J. Perelman*. (Introd. by Sidney Namlerep), New York, Modern Library, 1947: 9-14.
- Pronzini, Bill (2017): *Gun in Cheek: An Affectionate Guide of the "Worst" in Mystery Fiction*. (Introd. by Ed McBain), Mineola, Dover Publications.
- Robbins, Harold (1971): *Traficantes de sueños*. (Trad. de Raimundo Aliaga Rincón), Barcelona, Círculo de Lectores.
- Robbins, Harold (1977): *The Dream Merchants*, London, New English Library.
- Schewitzer, Darrel (2008): "Robert Leslie Bellem: Roscoes and Babes", en *The Cock Crows Murder and other Tales from the Pulps*, Maryland, Wildside Press: 1-11.
- Server, Lee (2002): *Encyclopedia of Pulp Fiction Writers: The Essential Guide to More than 200 Pulp Pioneers and Mass-Market Masters*, New York, Facts On File.