BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Valladolid

La conversión gramatical de Raymond Chandler

Elena González-Cascos Jiménez

Tesis de Doctorado

Facultad: Filosofía y Letras

Director: Dr. Patrick Sheerin Nolan

1998

Departamento de Filología Inglesa

Universidad de Valladolid

LA CONVERSION GRAMATICAL EN LA OBRA **DE** RAYMOND CHANDLER

Tesis Doctoral presentada por

Elena González-Cascos Jiménez

Bajo la dirección del

Dr. D. Patrick Sheerin Nolan

Valladolid, Marzo de 1998.

INDICE

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

ABREVIATURAS.....7
INTRODUCCION.....9
CAPITULO1:VISION PANORAMICA DE LA EPOCA DE CHANDLER 14
1.a. Situación socio-histórica.....15
1.b. Cronología de la vida de R. Chandler.....17
CAPITULO 2: CULTURA Y FORMACION.....19
2.a. Su vida.....20
2.b. Valores y educación.....27
2.c. Chandler en Hollywood.....29
2.d. Influencias en Chandler.....32
2.e. Cómo y cuándo empezó a escribir.....33
CAPITULO 3: ORIGENES DE LA NOVELA POLICIACA.....35
3.a. Orígenes de la novela policíaca.....36
3.b. Edgar Allan Poe.....39
3.c. Hammett y Ellery Queen.....41
3.d. Rex Stout y otros.....42
3.e. Hemingway.....44
3.f. La novela policíaca inglesa y americana.....45
CAPITULO 4: LA NOVELA POLICIACA AMERICANA.....49
4.a. Características generales.....50
4.b. Black Mask.....53
4.c. El investigador privado.....57
4.d. El detective y el cine.....59
4.e. La escuela "Hard-boiled".....61
CAPITULO 5: CHANDLER EL ESCRITOR.....69
5.a. Experiencias como escritor.....70
5.b. Características y método.....71
5.c. Técnica y estilo.....74
5.d. La lengua.....78
5.d.1.Inglés británico y americano.....82
5.e. Sus cartas.....85
5.f. Las historias cortas.....87

5.g las novelas.....93

5.g.1. *The Big Sleep*.....97

5.g.2. *Farewell, My Lovely*.....99

5.g.3. *The High Window*.....101

5.g.4. *The Lady in the Lake*.....102

5.g.5. *The Little Sister*.....103

5.g.6. *The Long Goodbye*.....104

5.g.7. *Playback*.....106

5.h. La metáfora y los símiles.....106

5.i. Los personajes.....108

CAPITULO 6: PHILIP MARLOWE.....114

6.a. Características generales del detective de la escuela Hard-Bolied.....115

6.b. Creación de Philip Marlowe.....116

6.c. Descripción de Philip Marlowe.....120

6.d. El código de Marlowe.....122

6.e. La voz de Philip Marlowe.....126

CAPITULO 7: LA CONVERSION GRAMATICAL EN LA LENGUA INGLESA.....129

7.a. Introducción.....130

7.b. Definiciones de la conversión.....132

7.c. Clases de conversión.....135

7.d. El adjetivo.....136

7.d.1. Adjetivos como nombres.....136

7.d.2. Comparativos y superlativos.....144

7.d.3. Adjetivos como verbos.....147

7.d.4. Adjetivos como adverbios.....148

7.e. El nombre.....150

7.e.1. Nombres como verbos.....150

7.e.2.Nombres comunes de nombres propios.....157

7.e.3. Conversión real y aparente.....159

7.e.3.1.El uso atributivo de los nombres.....160

7.e.3.2. Nombres geográficos.....161

7.e.3.3.Nombresde materia.....162
7.e.3.4. Los puntos cardinales.....163
7.e.3.5. Uso predicativo de los nombres.....164
7.e.3.6. Conversión aparente.....164
7.f. El verbo.....167
7.f.1. Verbos como sustantivos.....167
7.g. La conversión ocasional.....172
7.g.1. Adverbios como nombres.....172
7.g.2. Adverbios como adjetivos.....173
7.g.3. Adverbios como conjunciones.....174
7.g.4. Adverbios como verbos.....175
7.g.5. Preposiciones como conjunciones.....176
7.g.6. La conversión con frases.....176
7.f. Oscilación en los casos de conversión.....177
CAPITULO 8: LA CONVERSION GRAMATICAL EN LA OBRA DE RAYMOND CHANDLER.....180
8. Breve introducción.....181
8.a. Los adjetivos.....182
8.a.1. Los adjetivos como sustantivos.....183
8.a.2. Los adjetivos como verbos.....192
8.a.3. Los adjetivos como adverbios.....198
8.a.4. Los adjetivos como conjunciones.....203
8.a.5. Los adjetivos como preposiciones.....204
8.b. Los sustantivos.....205
8.b.1.Los sustantivos como verbos.....206
8.b.1.1 Partes del cuerpo.....241
8.b.1.2. Animales.....244
8.b.2. Nombres propios como nombres comunes.....245
8.b.3. El uso atributivo de los nombres.....247
8.b.3.1. Puntos cardinales.....250
8.b.3.2. Materias.....250

8.b.3 Sustantivos como adverbios.....254

8.c los verbos.....255

8.c.1. Verbos como sustantivos.....256

8.c.2. Verbos como adjetivos.....280

8.d. Los adverbios.....282

8.d.1. Adverbios como preposiciones.....283

8.d.2. Adverbios como adjetivos.....285

8.e. Las preposiciones.....286

8.e.1. Preposiciones como adjetivos.....287

8.f. Las conjunciones.....288

8.g. La conversión con frases.....290

CONCLUSIONES.....292

BIBLIOGRAFIA.....296

ABREVIATURAS

Adv.: Adverbio

Conj.: Conjunción

F.: Francés

IA: Inglés americano

IAN: Inglés antiguo

IB: Inglés británico

IM: Inglés medio

L.: Latín

Prep.: Preposición

PP.: Participio de pasado

Sust.: Sustantivo

OBRAS

***BS*:**	***The Big Sleep*[1]**
***FL*:**	***Farewell, My Lovely***
***HW*:**	***The High Window***
***LL*:**	***The Lady inthe Lake***
***LS*:**	***The Little Sister***
***LG*:**	***The Long Goodbye***
***PB*:**	***Playback***

HISTORIAS CORTAS

BDS: "Blackmailers Don´t Shoot"

FM: "Finger Man"

KR: "Killer in the Rain"

NG: "Nevada Gas"

SB: "Spanish Blood"

GC: "Guns at Cyrano"

MWD: "The Man Who Liked Dogs"

[1] Todas las novelas de Chandler con las que hemos trabajado son de la editorial de Penguin.

TC: "The Curtain"

BB: "Bay City Blues"

PN: "Pearls are a Nuisance"

TB: "Trouble is my Business"

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

INTRODUCCION

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Durante la elaboración de nuestro Trabajo de Investigación nos llamó la atención el descuido o la superficialidad con que había sido tratada la lengua en las obras de detectives, ya que ni siquiera se consideraban obras literarias. Ya en ese momento vislumbramos el gran interés que podía tener un estudio de la conversión en este terreno.

Alentados por el Doctor Patrick Sheerin Nolan, director de nuestro trabajo, iniciamos nuestra andadura, la cual ofrecía un gran atractivo por sus enormes posibilidades.

Desde el principio supimos que había que centrar y delimitar claramente nuestro estudio; trazar unos objetivos posibles en este amplio análisis.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Por responder a nuestras preferencias optamos por un estudio por casos de conversión buscándolos en cada novela de Raymond Chandler. Pretendemos con ello contribuir a un mejor conocimiento de la lengua inglesa partiendo de un estudio de la utilización de un fenómeno concreto.

MIGUEL DE CERVANTES

De este modo hemos podido comprobar que las obras de Chandler por su riqueza lingüística constituyen una fuente inagotable para profundizar en este fenómeno tan común del siglo XX que es la conversión gramatical.

En el presente trabajo queremos aplicar la conversión gramatical de la lengua inglesa a la obra de Raymonmd Chandler. Enfocaremos nuestro estudio desde una perspectiva linguístico-contextual, es decir viendo el contexto en el que se hace uso de este proceso lingüístico puesto que es este un aspecto muy a tener en cuenta a la hora de emitir las consecuencias del uso de la conversión en sus obras.

El primer capítulo consta de tres apartados, en los que se dará una visión general de la vida y obra de Chandler, del estado de la literatura cuando él empezó a escribir y de la situación política y sociológica de los Estados Unidos.
Para adentrarnos ya más en nuestro autor el segundo capítulo constará de varios puntos de interés para poder conocerle más y así poder entender su obra en toda su dimensión. Su vida, su educación y sus valores. Su experiencia en Hollywood que como veremos le

marcó enormemente. También daremos espacio a las influencias que tuvo. Todo ello lo expresará en su obra a través de su detective, Philip Marlowe .

No podemos olvidarnos de dar una visión general del panorama literario de esta época y de este género que es la novela policíaca tanto inglesa como americana (aunque esta última estará tratada con más detalle en el siguiente capítulo) y desde luego hacer referencia a los autores más importantes y a sus personajes, así como a las características que integran esta novela. Todo esto quedará reflejado en el capítulo tres.

En el capítulo cuatro pretendemos ponernos en antecedentes sobre la novela policíaca americana ya que Chandler vivió y escribió sobre todo en América y nos parece crucial puesto que nos proporcionará mucha información sobre nuestro autor. Haremos un recorrido por las diferentes publicaciones donde empezaron a aparecer estas historias de detectives deteniéndonos en **Black Mask** donde Chandler escribió muchas de sus historias cortas. También nos interesa mencionar los autores más importantes y sus detectives. Todos estos detectives reunían una serie de características comunes que intentaremos plasmar para poder hacer un retrato del investigador privado en general. Esto también es importante para poder realizar el capítulo seis dedicado a Philip Marlowe, el detective creado por Raymond Chandler.

Los tres pilares sobre los que se basa la novela policíaca americana son Dashiel Hammett, Ross Macdonald y Raymond Chandler y sus héroes, Sam Spade, Continental Op y Philip Marlowe respectivamente y por ello los mencionaremos en este capítulo.

Sabemos que el cine ha sido vital para el detective de la novela policíaca. Desde Sherlock Holmes hasta los detectives más actuales, pasando, como no, por el protagonista de las obras de nuestro autor, con interpretaciones brillantes a cargo de Humphrey Bogart y Robert Mitchun entre otros. Por ello no queremos dejarnos este aspecto en el tintero por breve que sea.

La denominada escuela "hard-boiled" es precisamente el movimiento americano de los años 20 donde se fraguan los autores y sus héroes y en el que se puede incluir a Chandler.

Por ello intentaremos plasmar las características de esta escuela, si bien es cierto que Chandler le dio un giro importantísimo a la historia de detectives

El capítulo cinco nos presentará las claves de Chandler como escritor. Sus comienzos en periódicos y revistas, sus historias cortas y sus novelas. Todo lo que configura su técnica, su estilo y su lengua y presentaremos muy brevemente las diferencias más conocidas entre el inglés británico y el inglés americano.

Al pasar a estudiar su obra, nos fijaremos en sus novelas y no en sus historias cortas, ya que aquéllas son de mayor calidad y resultan más interesantes a la hora de hacer un análisis de la conversión, y además es donde mejor se aprecian sus fallos y aciertos como novelista de obras detectivescas.

La conversión gramatical en la lengua inglesa será el tema del capítulo siete y presentaremos todos los casos posibles de conversión con ejemplos, así como sus definiciones.

La aplicación de esta conversión en la obra de Raymond Chandler aparecerá en el capítulo ocho donde trataremos todas las conversiones que hemos encontrado en todas y cada una de las novelas de nuestro autor dando varios ejemplos de cada caso y palabra. Sin embargo hemos de decir que no será posible presentar todos los ejemplos ya que han sido muchos y no habría espacio suficiente en esta tesis doctoral.

Las conclusiones de nuestro trabajo se centrarán fundamentalmente en el uso de la conversión en las novelas de Chandler, qué significado tienen, qué aportan sintácticamente y semánticamente. También queremos hacer una pequeña reflexión sobre cuándo y qué personajes utilizan esta conversión y qué repercusiones tiene en el inglés contemporáneo.

Al final de nuestro trabajo incluiremos una bibliografía de las bibliografías utilizadas así como de las obras de Chandler, obras biográficas, obras sobre la novela policíaca, obras sobre la propia obra de nuestro autor, obras sobre la lengua inglesa, diccionarios y obras de carácter general, artículos y revistas de los que nos hemos servido para elaborar estas

páginas.

Antes de terminar esta introducción quisiéramos hacer constar la escasez de estudios lingüísticos sobre este tema. Los pocos que hemos encontrado no abordan de una manera totalmente satisfactoria todos los aspectos. Creemos también necesario en algunos casos dar alguna breve explicación sobre las obras de Chandler puesto que para muchos lectores son desconocidas.

No ha sido una labor fácil. Pero creemos que se ha salvado un logro en la metodología ya que hacía falta extraer y fijar los elementos que embellecen el vocabulario de las obras de Raymond Chandler.

BIBLIOTECA VIRTUAL

No queremos finalizar esta introducción sin explicar brevemente el trabajo realizado. Hemos considerado necesario analizar los casos de conversión más representativos. Ha sido nuestro propósito hacerlo lo más exhaustivamente posible con constantes ejemplos. Nos atrevemos a pensar que hemos conseguido destacar algunos de los casos más característicos de la época de Chandler de los que muchos han llegado hasta nuestros días y en consecuencia hemos contribuido con una humilde aportación al estudio de este fenómeno de la lengua inglesa.

La recopilación de datos y de la bibliografía ha sido posible gracias a la obtención de una beca de movilidad del profesorado que me concedió la Universidad de Valladolid y de una bolsa de viaje a Londres para poder trabajar en el Museo Británico. Sin estas ayudas, nuestra labor habría sido más difícil y mucho más lenta.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPITULO 1
VISION PANORAMICA DE LA EPOCA DE R. CHANDLER

1.a. Situación socio-histórica

1.b. Cronología de la vida de Raymond Chandler

1.a. SITUACION SOCIO-HISTORICA

La población de Estados Unidos se triplicó entre 1860 y 1914. Y en 1890, por primera vez, el valor de los productos manufacturados superó el de los agrícolas.

Con la expansión industrial se fueron lanzando líneas de ferrocarril por todo el país a un ritmo vertiginoso. A finales del siglo XIX la red ferroviaria de Estados Unidos era mayor que la de toda Europa, casi 321.000 kilómetros de raíles de acero.

Los recursos de Estados Unidos eran pantagruélicos: cantidades enormes de los principales materiales necesarios para la industrialización: carbón, hierro, cobre, cinc, oro, plata y elevadas cantidades del recién descubierto oro negro. Tierras agrícolas de una riqueza virginal, clima favorable y diverso para todo tipo de cultivo y bosques extensos que proporcionaban grandes cantidades de madera.

Además de esta estructura geográfica, existía una estructura política unitaria que permitía la circulación de los productos con entera libertad. Esta expansión rápida se vio animada también por el enorme flujo inmigratorio de la época de la posguerra. En la década de 1880 entraron en Estados Unidos más de cinco millones de inmigrantes.

La cantidad de inventos que tuvieron lugar en este período contribuyó a la expansión de la industria: la refrigeración, el teléfono, la lámpara eléctrica, el motor de combustión interna etc.

Pero todo este desarrollo y toda esta riqueza también produjeron consecuencias negativas. Las voces de protesta de los sindicatos, las iglesias, los populistas, publicistas y novelistas utópicos fueron aumentando debido a la corrupción existente a ciertos niveles y la acumulación de riquezas de algunos individuos mientras crecía la miseria de las ciudades y las explotaciones agrícolas cada vez eran más pobres.

Desde la fundación de la República, dos acontecimientos catastróficos partieron la estructura de la vida estadounidense: la guerra por la Unión y la Gran Depresión de la

década de 1930. Y de la misma manera que la Guerra Civil se había precipitado a partir de tensiones políticas y morales, también la Gran Depresión fue la culminación de fuerzas sociales y económicas a las que nos hemos referido anteriormente.

La Depresión, sus males y desesperaciones que afectaron a todas las facetas de la sociedad humana, causan una reacción violenta en estos hombres cuando descubren que el cambio de los años 20 a los 30 en América es brutal.

Todo esto se refleja en la literatura, fundamentalmente en las novelas policíacas donde veremos que el héroe duro no es un profesional del crimen; este tipo de hombres son tipos duros en cualquier época.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Las características de esta visión están determinadas por el mundo que se percibe. El "tipo duro" describe y responde objetivamente al mundo que le trata como a un objeto.

Todas las novelas "hard-boiled"[1] tienen un concepto del mundo un tanto desgarrado y con una realidad deprimente bajo la fachada aparentemente buena. Esto es otro síntoma de la debilitación social.

[1] *Hemos tomado la definición de Melvyn Barnes en su obra Murder in Print: A Guide to Two Centuries of Crime Fiction, London, Barn Owl Books, 1986, p. 103, por parecernos una de las más ilustrativas: "Rebellion against the quiet gentility of the classic detective story took various forms. One of these resulted in a whole new movement known as the "hard-boiled school" which is still a major force today. It is an American movement, and its characters were tough, laconic, and infinitely more world weary than the usual run of fictional detectives".*

1.b. CRONOLOGIA DE LA VIDA DE RAYMOND CHANDLER

1888 nace Raymond Thornton Chandler el 23 de julio en Chicago

1895 se va a vivir con su madre a Londres

1900 empieza a estudiar en Dulwich Preparatory College en Londres

1904 se gradúa en Dulwich

1905-6 estudia idiomas en Francia y Alemania

1907 se aprueba una oposición de la administración pública en el almirantazgo, pero deja este trabajo seis meses más tarde.

1908-11 escribe poesía, sátira y hace traducciones para Chamber´s Journal, Westminster Gazette y The Academy

1909-12 Chandler, que vive en Bloomsbury, trabaja como periodista por cuenta propia para The Academy, The Westminster Gazette, The Spectator

1912 se marcha con 23 años a USA. Se queda a vivir en Los Angeles.

1913-16 recibe clases de contabilidad y trabaja como contable.

1917 viaja a British Columbia y se alista en el ejército canadiense.

1918 sirve en Francia en el regimiento de British Columbia.

1919 vuelve a Los Angeles, y trabaja de contable en el negocio del petróleo.

1924 se casa con Cissy Pascal, 18 años mayor que él.

1924-31 vicepresidente de las compañías de petróleo.

1926 A Joseph T. Shaw le eligen como editor de la revista Black Mask.

1932 le echan del trabajo por tener problemas con el alcohol y absentismo laboral, a los 44 años de edad.

1933 pasa 5 meses escribiendo su primera novela corta "Blackmailer´s Don ´t Shoot" para Black Mask.

1934 publica 15 historias cortas en Black Mask y Dime Detective durante un período de 4 años.

1938 Las historias de Chandler "Pearls Are a Nuisance", "Trouble is My Business", "The Lady in the Lake" se publican en Dime Detective Monthly y "I´ll Be waiting" en The Saturday Evening Post.

1939 *The Big Sleep* primera novela

1940 *Farewell My Lovely*, segunda novela.

1941 se publica la historia corta de Chandler "No Crime in the Mountains".

1942-3 *The High Window*. Colabora con el guión de televisión *Double Indemnity* de James M. Cain.

1944 *The Lady in the Lake*

1945 escribe el guión de *The Blue Dahlia* para la Paramount y su artículo "Writers in Hollywood" se publica en The Atlantic Monthly.

1946 Se traslada a la Jolla. Se hace la película *The Big Sleep* con Lauren Bacal y Humphrey Bogart.

1947 Escribe el guión de *Playback* para la Universal. Se hace la película de *The Lady in the Lake* y de *The High Window* pero su título en el cine será *The Brasher Doubloon.*

1949 *The Little Sister.*

1950 Publica *The Simple Art of Murder* y escribe el guión de *Strangers on a Train.*

1952 Vacaciones en Londres con su mujer ya enferma.

1953 *The Long Goodbye.*

1954 Muere su mujer, Cissy, después de una larga enfermedad.

1955 Intenta suicidarse, se traslada a Londres.

1956-7 Vive entre la Jolla y Londres. Escribe la historia corta "English Summer".

1958 *Playback*, su última novela.

1959 Chandler escribe los capítulos primeros de *The Poodle Springs Story,* novela inacabada. Muere en la Jolla el 26 de marzo.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPITULO 2:
VIDA Y FORMACION

2.a. Su vida

2.b. Valores y educación

2.c. Chandler en Hollywood

2.d. Influencias en Chandler

2.e. Como y cuando empezó a escribir

2.a. SU VIDA

No es extraño que a Chandler se le considere como el primer escritor americano de novela policíaca del siglo XX. Lo que está todavía sin esclarecer es como funcionan sus historias. El escritor era en sí mismo una paradoja.

Después de 30 años en los Estados Unidos seguía siendo un anglófilo. Era un clasicista por educación y se avergonzaba un poco de ganarse la vida con literatura sensacionalista. Era un romántico empedernido y llegó a ser un famoso escritor de novelas policíacas de la escuela "hard-boiled".

Chandler decía que Chicago, donde nació el 23 de Julio de 1888,

"...is not a place where an anglophile would choose to be born" [1]

Como la India de Kipling, su lugar de nacimiento era exótico e imposibilitaba su total asimilación. Su herencia irlandesa aumentaba el problema. Por lo que argumenta que lo mejor era la frontera y Laramie tenía un halo más romántico que Chicago.

Chicago era el término oeste de una red de ferrocarril para la que trabajaba el padre del escritor, Maurice Benjamin Chandler de Filadelfia, como ingeniero, probablemente para la Union Pacific. Pero lo cierto es que de su padre se sabe nada o casi nada con exactitud ya que una vez que se divorciaron sus padres, Chandler nunca más supo de él.

La madre del escritor, Florence Dart Thornton, emigró de Irlanda a Plattsmouth, Nebraska, donde tenía familia, hacia 1885. Maurice Chandler trabajaba muy a menudo cerca de Omaha, entre Chicago y Laramie. No está claro cómo comenzó el romance entre ambos pero lo cierto es que se casaron.

Unos años más tarde los Chandler se divorciaron, y Raymond Chandler raramente habla de su padre a quien llama "an utter Swine"[2] Maurice Chandler desaparece y deja a su mujer sola para criar a su único hijo.

---

[1] *MACSHANE, F. The Life of Raymond Chandler, New York, Random House, 1976, p.3.*

[2] *MARLING, W.H., Raymond Chandler, Boston, Twayne Publishers, 1986, p.2.*

Cuando Chandler tenía 7 años su vida cambió. Su madre se lo llevó a Londres para ir a vivir con su hermana y con su madre. El hermano de Florence (la madre de Raymond) era un abogado de Waterford (Irlanda), que había comprado una casa para su madre después de la muerte de su padre. A la madre de Chandler le hicieron sentir la vergüenza de volver con un hijo y divorciada. Las mujeres del matriarcado trataban al pequeño Ray, el único varón de la casa, como el hombre de la casa.

Uno de los pocos beneficios que Chandler obtuvo de esta época fue la educación que recibió en el colegio de Dulwich que fue una educación clásica con estudios de latín y de griego. También le inculcaron las características del típico caballero inglés entre las que estaban la de una fuerte devoción por las mujeres y la creencia en los ideales caballerescos.

Recibió una educación tradicional y clásica en Londres, luego enseñó y también trabajó de periodista por cuenta propia en The Spectator y en Westminster Gazette antes de regresar a los Estados Unidos.

Chandler dejó Dulwich para ir a Europa a aprender francés y alemán en París y en Munich, volviendo a Inglaterra en la primavera de 1907. Apremiado por la necesidad de un trabajo tuvo que entrar en el almirantazgo, oficio que desempeñó con gran brillantez, pero la vida que le ofrecía esto le aburría y después de unos meses, a pesar de la desaprobación de su madre y familiares, lo dejó. Los siguientes 4 años se dedica a escribir.

Escribe unos 27 poemas bastante criticados por los entendidos y párrafos anónimos en The Westminster Gazette y algunas reseñas y artículos en Academy. Nada de esto tiene especial relevancia pero indica alguna de las preocupaciones que luego afloran en las novelas. Chandler se decepcionó cuando vio que no estaba en la élite lucrativa literaria y decidió emigrar a USA.

Durante la 1º Guerra Mundial se fue a Canada donde se alistó en los Gordon Highlanders y se fue con ellos a Francia, donde le condecoraron dos veces. Esto nos hace suponer que tenía bien arraigada su rama británica. Sirvió en varios regimientos y luego empezó a prepararse como piloto pero la guerra termina. Vuelve a California y se trae a su madre

desde Inglaterra para vivir con él.

En el barco conoció a la familia de Warren Lloyd, clase medio-alta de Los Angeles, con dinero (proveniente del petróleo) y le invitaron a que les visitara.

A finales de año Chandler ya pertenecía al círculo social de los Lloyds. De hecho utilizaba la dirección de esta familia para que le mandaran su correspondencia ya que él vivía de habitación alquilada.

En el círculo social de los Lloyds se asumía que Chandler cortejaba a Estelle, la hija de los Lloyds que tenía 19 años. Pero Warren Lloyd que era un buen amigo pero 20 años mayor que él, tenía otros amigos entre los que se encontraban Julian Pascal y su bellísima mujer Cissy.

El romance ocurrió entre Chandler y Cissy, pero se oscureció un poco por la guerra declarada a Alemania en 1917. Chandler y Gordon Pascal, el hijo de Julian Pascal, se alistaron en el ejército canadiense. Con el pretexto de contar las aventuras de Gordon, Chandler escribía cartas a Cissy.

Encontró un trabajo mejor, después de haber estudiado contabilidad, que le proporcionó Warren Lloyd. Chandler empezó a sirgar cargamentos de leche y queso. En 1916 su madre vino a vivir con él y ya vivía en una modesta casa con un pequeño jardín.

No sabía muy bien porqué había vuelto a USA. No se sentía ni americano ni inglés. Le gustaba París pero no los franceses. Le gustaban los alemanes del sur pero sabía que muy pronto Inglaterra estaría en guerra. De los americanos le gustaba su vivacidad en contra de la rigidez de los ingleses. En 1932, a los 44 años de edad, no tenía trabajo. Era la época de la gran Depresión. El mismo dice:

"It taught me not to take anything for granted" [1]

Una vez que llegó a California empezó a trabajar en varias cosas. Fue a una escuela

[1] *MACSHANE, Frank, op. cit., 1976, p. 40.*

nocturna para aprender contabilidad y encontró un trabajo de contable para Los Angles Creamery, que consigue gracias a los Lloyds, cuya amistad va a ser definitiva en la vida de Chandler.

Cuando volvió a los Estados Unidos se asentó en Los Angeles donde trabajó brevemente de reportero para el Daily Express, y fue contable en varias compañías antes de triunfar como alto ejecutivo en una compañía de petróleo.

En los años 20 Chandler era el contable de varias compañías pequeñas de petróleo. Conoce a Pearl Cecily Hurlburt conocida como Cissy. Aunque ella ya estaba cerca de los 50 era muy guapa, rubia y con ojos azules y Chandler se enamora locamente de ella, aunque ella estaba casada con un amigo de Chandler que era profesor de música de la Universidad. Ella se divorcia pero no se casan hasta 1924 cuando muere la madre de Chandler.

Era un momento difícil en su vida. Se encuentra con poco ánimo y sin raíces y Cissy parecía ser la respuesta a sus problemas. En el círculo liberal de los Lloyd el romance se tomó de forma civilizada no sin antes intentar hacer entrar en razón a los enamorados.

Chandler llega a ser vicepresidente de estas pequeñas empresas de petróleo pero su fortuna no dura mucho. Empezó a beber y además hacia el año 30 comienza la Depresión, por lo que las empresas de petróleo se hunden, y en 1932 la carrera de Chandler como ejecutivo termina.

La Depresión causó un pequeño retroceso en estas compañías y Chandler se arruinó. Empezó a escribir en las "Pulp Magazines" que había leído con anterioridad por mero entretenimiento y vendió su primera historia en 1933.
La decisión de casarse con Cissy le distanciará de sus amigos. Este casamiento es también sintomático de su actitud ambivalente con respecto a las mujeres. Su devoción por su "santa" madre y su educación victoriana desemboca en una actitud caballeresca hacia la dama. Su miedo a los impulsos naturales se relaciona con el odio que sentía hacia su padre e incluso esto provoca una cierta aversión hacia las mujeres en general. El mismo dice:

"There was a time in my life as a young man when I could have picked up any pretty girl on the street and slept with her that night. I didn't do it because there has to be something else. A man like me has to be sure he is not hurting anyone" [1]

De hecho Chandler no se acerca al tema del sexo sin ciertos remilgos. Cuando se casa con Cissy elige una pareja de la cual puede ser solícito, una pareja que garantiza el silencio doméstico y una pareja cuya edad y dignidad le permiten combinar deferencia y entrega. Antes de casarse Chandler alquila dos apartamentos, uno para Cissy y otro para su madre y para él. Durante esta época también cambia de trabajo, siendo contable en el Sindicato de Petróleo Dabney, luego le hacen vicepresidente con un salario mensual muy sustancioso ($1000 al mes).

Pero Chandler no aprovecha esta buena racha ya que era un hombre agresivo y tuvieron por su culpa varios pleitos. Esto no es extraño si consideramos que Chandler ha sido toda su vida un forastero, por lo que no es raro que no supiera tratar con cualquier tipo de empleados y colegas de la forma más formal. Para suavizar este aspecto de no saber tratar con gente empezó a beber. Sus borracheras y su absentismo provocan su desidia a pesar de tener amigos de mucha influencia que le dieron un aviso en 1932.
Chandler se retira a Seattle, donde tenía amigos del ejército pero tuvo que volver enseguida ya que su mujer fue hospitalizada con neumonía.

Empezó a ayudar a la familia Lloyds con una batalla legal en la que estaba involucrada la compañía de petróleo Dabny, dándoles información sobre las maniobras financieras de la firma, caso que ganaron, tal vez gracias a esta información. Por gratitud y por pena esta familia vuelve a ayudarle dándole un sueldo de $100 al mes. Chandler tenía 44 años e intenta mantenerse escribiendo. Para localizar un mercado empezó leyendo una variedad de revistas superficiales y de "pulps".

Durante la prolongada enfermedad de su mujer, que terminó con ella en 1954, Chandler se dedicó casi en exclusiva a ella, abandonando su carrera. Después de que su mujer muriera

[1] HAMILTON, Cynthia S. *Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight*, London, Macmillan, 1987, p.146.

Chandler escribió:

> *"She was the beat of my heart for thirty years... It was my great and now my useless regret that I never wrote anything really worth her attention, no book that I could dedicate to her. I planned it. I thought of it, but I never wrote it. Perhaps I couldn´t have written it. Perhaps by now she realizes that I tried, and that I regarded the sacrifice of several years of a rather insignificant literary career as a small price to pay if I could make her smile a few times more."* [1]

La salud de Chandler se deterioró con la muerte de su mujer, escribió poco y bebió mucho hasta que murió cinco años más tarde. La única obra de este período es *Playback* (1958) y de hecho se considera como obra menor.
Los últimos años de su vida no fueron felices. Estaba perdido sin Cissy y se dio más a la bebida y a la tendencia suicida. Vivía en Inglaterra periódicamente donde encontró amigos y pudo disfrutar de una vida social que no había conocido hasta entonces.

Poco después de la publicación de *Playback* muere repentinamente en la Jolla, California.

Sus ideas habían cambiado poco desde sus inicios en prosa. Y así lo hemos podido comprobar leyendo su obra desde sus inicios hasta la última novela.

La experiencia de la guerra apenas si se refleja en la obra de Chandler. Tal vez en la que sí se refleja es en *The Long Goodbye* a través de Terry Lennox. Las escenas recurrentes de perder la conciencia en la obra de Chandler en general pueden deberse a su experiencia de haber estado a punto de ser enterrado en una trinchera.

Muere en 1959. Se le hacen honores y se dice que es un buen novelista no sólo escritor de crímenes. Se le considera como el más sutil y el que tiene el mejor estilo. Sin embargo nunca vendió demasiado sus obras. La reputación de Chandler le viene por una vía diferente al resto. Los que más aprecian su obra eran los que más pintaban en los medios

[1] *STEINBRUNNER, Chris & PENLER, Otto (eds),Encyclopedia of Mystery and Detection,London,Routledge&Kegan Paul, 1976, p.77.*

culturales, los críticos de cine, los periodistas culturales. Por tanto las pocas ventas se relacionan con el tipo de lectores de nivel cultural alto.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.b. VALORES Y EDUCACION

La infancia de Chandler transcurrió en Inglaterra y es allí donde recibe gran parte de su formación y de los valores que le acompañaron siempre. Aprendió el sentido de la justicia, que sería una parte central de su carácter y además esto le proporcionará una serie de actitudes que más tarde expresará a través de su personaje Philip Marlowe.

Siendo todavía un niño descubrió las distinciones de clase que tan patentes se hacían en su familia. Los Thornton eran protestantes y sentían cierto desprecio hacia los católicos sobre los que practicaban todo tipo de discriminaciones sutiles. El propio Chandler dice en una de sus cartas:

BIBLIOTECA VIRTUAL

> *"What a strange sense of values we had. What godawful snobs! My grandmother referred to one of the nicest families we knew as "very respectable people because there were two sons, five golden haired but unmarriagable daughters and no servant. They were driven to the utter humiliation of opening their own front door."* [1]

Chandler prefería ser inglés a irlandés.

> *"I am not an Irish-American in the sense commonly understood. I am of Quaker descent on both sides"* [2]

Pero Irlanda marcó a Chandler. De ella aprendió la hipocresía, la sátira, la ironía y el juego de palabras que con tanta destreza utiliza a lo largo de su obra.

Fue un estudiante aventajado y desarrolló muy pronto la capacidad de observación, sobre todo respecto a los detalles sociales y a las diferencias tan sutiles de habla y de educación, diferencias que él sabía, por su educación inglesa, que eran esenciales. Aunque su herencia irlandesa y americana no le dejan creer esto del todo y posteriormente llegará a ridiculizarlo.

---

[1] MACSHANE, Frank, (ed), *Selected Letters of Raymond Chandler*, New York, Columbia University Press, 1981, p.367

[2] *Ibid*., p. 15.

En 1900 su familia se traslada a Dulwich donde hay un buen colegio que recibe el nombre de la propia ciudad, Dulwich School. Este colegio le da a Chandler sus orientaciones intelectuales, su ética, su autodisciplina, su perspectiva del mundo y su actitud ante la vida.

A los doce años eligió matemáticas, música, latín, francés, historia y geografía de Inglaterra. Jugaba al rugby, iba a los recitales musicales por los que el colegio era famoso y fue el segundo de su clase a final de curso. Pero se empezaba a diferenciar de los demás. Utilizaba su primer apellido como los americanos, en vez de poner las iniciales y llevaba un pequeño cuaderno donde escribía cosas que le interesaban. En su segundo año se cambió a un curso de comercio, y su familia pensó que esto era más beneficioso para él ya que tendría que encontrar un trabajo para vivir. En lugar de los clásicos, estudió francés, español y alemán. Fue el primero de la clase.

En el tercer año volvió a los clásicos pero perdió todo interés, ya que faltaba mucho a clase puesto que estaba constantemente enfermo. En 1903 volvió a retomar con ilusión a los clásicos junto a Shakespeare, Addison y Milton y en 1905 deja el colegio debido en parte a su salud.

La educación de Dulwich y el código del colegio acompañaron a Chandler de por vida. Este código se refleja perfectamente en lo que el directo del colegio, Headmaster Gilkes, pensaba al respecto,

> *"Headmaster Gilkes believed that education was the revelation of a moral order in life: literature was instruction, Greek and Roman history showed the role of ethics, the Bible illustrated the ideals of public service, altruism and honor. Gilkes taught that egotism, brashness, and immodesty were the devils of modern life."* [1]

Parece ser que fue su tío el irlandés el que ordenó la mudanza a Dulwich, donde Chandler entró en el colegio en 1900. Chandler fue un buen alumno a pesar de sus ausencias por enfermedad y de su torpeza en los deportes por lo que no congenió demasiado bien con los compañeros del colegio. Pero a pesar de todo este colegio fue muy positivo para él.

[1] MARLING, W.,op. cit, p. 5.

Chandler pensó que podría ser abogado pero su tío Thornton no pagaría esos estudios por lo que hizo una carrera administrativa. Entre 1905 y 1906 estuvo un año en Francia y en Alemania. Después de esto, en 1907, aprobó unas oposiciones en el Almirantazgo Británico. Pero este tipo de trabajo no iba bien con su temperamento. Después de seis meses lo dejó lo cual motivó el desconcierto en los que le conocían y la ira de su tío Thornton.

2.c. CHANDLER EN HOLLYWOOD

Durante mediados de los años 40, la fama de Chandler llegó a Hollywood y le pidieron que fuera el guionista de sus novelas para llevarlas al cine. Lo que percibía económicamente era mucho más de lo que nunca hubiera soñado. No le gustó Hollywood y su trabajo conllevó conflictos ya que su ritmo de trabajo nada tenía que ver con el que demandaban los estudios de cine. Se sabe también que tuvo roces y diferencias con el famoso director Billy Wilder en *Double Indemnity*.

Le ofrecieron escribir el guión de la obra de Cain *Double Indemnity* para hacer la película y esto fue lo que le abrió las puertas de Hollywood. Billy Wilder era coautor del guión. Chandler escribió los diálogos. El guión fue nominado para un oscar de la Academia de cine de Hollywood y además Wilder le dio todo el mérito a Chandler:

"...one of the greatest creative minds that I have ever encountered." [1]

Su contrato con la Paramount terminó en septiembre de 1944. Con el dinero que había ganado y ahorrado podía escribir. Fue un artículo para Atlantic sobre la novela policíaca el que le proporcionó fama. Su artículo "The Simple Art of Murder" se convierte en un clásico. Su obra *The Blue Dahlia* le proporciona el premio "Edgar" de "The Mystery Writers of America" y una nominación en 1946 por el guión de la Academia de cine de Hollywood.

A pesar de las cualidades mundanas de sus novelas y la vida de su personaje central, Philip Marlowe, Chandler era un hombre solitario. Incluso en Hollywood había estado recluido y

él mismo lo admite:

> *"I suppose in some ways I was a bit of a stinker in Hollywood. No swimming-pool, no stone marten coats for a floozie in an apartment, no charge account at Romanoff´s, no parties, no ranch with riding horses, none of the trimmings at all."* [2]

Pero a Chandler no le gustaba trabajar en los estudios ya que como artista era muy independiente para aceptar interferencias y alteraciones en su trabajo por parte de otros escritores y directores por los que no sentía ningún respeto.

En 1949, cuando Chandler era uno de los escritores más famoso de novelas de misterio, le ofrecieron una importante suma de dinero por prestar su nombre a una revista *Raymond Chandler Mystery Magazine* pero lo rechazó porque no tendría el control sobre la editorial. Dejó Hollywood y se fue con Cissy a vivir a La Jolla donde vivió ya casi el resto su vida.

Chandler habría estado más centrado si no hubiera sido por su enfermedad y la de Cissy. El tenía una alergia de piel que le afectaba a la punta de los dedos, teniéndoles en carne viva, además de un sarpullido en el cuello y pecho para lo que tenía que tomar morfina para soportar el dolor. Tenía que vendarse los dedos para poder escribir a máquina y Cissy se debilitaba con una enfermedad crónica de pulmón. En realidad su irritabilidad se debía sobre todo al deterioro físico progresivo de Cissy. Se estaba preparando psicológicamente para su muerte y comenzó a hacer con ella todo lo que habían planeado hacer juntos y que todavía no habían hecho.

Cissy era para él según sus propias palabras:

> *"...the beat of my heart, the music heard faintly at the edge of sound."* [3]

---

[1] *Ibid.,* p.38.

[2] *Ibid.*, p. 14.

[3] MADDEN, David, (ed). Tough Guy Writers of The Thirties, London, Feffer & Simons Inc., 1977, pág. 175.

Cuando muere Cissy, su vida y su obra se ven muy afectadas. Chandler en su última obra hace que Marlowe se case. Ahora Chandler vive entre Nueva York, California e Inglaterra ya que vende la casa de La Jolla. En Inglaterra le consideran un gran novelista y fue seriamente estudiado por muchos críticos. En 1950 escribía a su editor Hamish Hamilton:

> *"I am supposed to be a hard-boiled writer, but that means nothing. It is merely a method of projection. Personallly I am sensitive and even diffident. At times I am extremely caustic and pugnacious; at other times very sentimental."* [1]

Es en esta época cuando escribe *The Long Goodbye* y se lo manda a sus editores a quienes no gusta esta novela porque ven que Marlowe ha sufrido un cambio excesivo convirtiéndose en un sentimental. Chandler rectifica la historia cambiando el final dos veces y evitando el sentimentalismo. Las revisiones todavía no estaban terminadas cuando se marchó de viaje con Cissy a Londres. Este viaje fue para Chandler la vuelta a su país de origen, el país que le formó y aunque tuvieron algunos pequeños incidentes con el hotel etc, Chandler dijo al final:

> *"...people were wonderful to me. It really was extremely touching"* [2]

Finalmente en Julio de ese año termina *The Long Goodbye* y al mismo tiempo Cissy empieza a deteriorarse tan rápidamente que muere en diciembre. Esto le lleva a Chandler a una depresión y a tener continuos intentos de suicidio además de agravar su problema con la bebida.

El 12 de Abril de 1955 Chandler zarpa hacia Southampton para comenzar una nueva vida. Tenía amigos en Londres y una nueva novela entre manos, *Playback*. Durante este viaje se entera que le han concedido el premio "Edgar" de los "Mystery Writers of America" por *The Long Goodbye*, considerada como la mejor novela policíaca del año.

También en este viaje conoció a Jessica Tyndale con la que estuvo ligado

[1] Ibid., p. 176.

[2] *MACSHANE, F., op. cit., 1981, p. 326.*

sentimentalmente una temporada. Cuando llegó a Inglaterra conoció a mucha gente como Ian Fleming, Sonia Orwelll y periodistas e intelectuales.

Vuelve en este mismo año, 1955, a California pero solo una temporada, ya que a las seis semanas regresa a Londres. Cuando vuelve a Nueva York sigue sentimentalmente unido a Jessica Tyndale, pero comienza a beber de manera severa otra vez y tiene que ser ingresado para una desintoxicación.

En abril de 1958 termina de escribir *Playback*. Sin embargo las ventas de esta novela fueron decepcionantes. Es también en este año cuando se instala a vivir en Londres cerca de Helga Green, su ex-secretaria. Pero Helga no le da toda la atención que Chandler necesita y se siente muy solo. La única solución para superar esta situación era la actividad.

The Sunday Times le pide que entreviste a Lucky Luciano en Italia. El hecho de que se reunieran el escritor de novela policíaca y el criminal más famosos de América creaba unas expectativas interesantes. Pero la entrevista fue muy simple y no cubrió las expectativas que se esperaban. En el otoño de 1958 vuelve a la Jolla para resolver algunos asuntos financieros. En febrero de 1959 le ingresan en el hospital de la Jolla donde le dan 5 meses de vida, pero se recupera y en marzo va a Nueva York con Helga Green para aceptar la presidencia de "The Mystery Writers of America". Unos días después debido a una neumonía que se le complica muere en la Jolla en la clínica Scripps el 26 de marzo de 1959.

2.d. INFLUENCIAS EN CHANDLER

Aunque sus aptitudes sociales evolucionan poco, su fascinación por la voz americana y por ciertos escritores americanos, le llevó a cambiar en cierta forma su estilo. Empezó su aprendizaje imitando a los escritores que él más admiraba como Hemingway, Hammett y Erle Stanley Gardner.

El propio Chandler reconoce con gratitud la deuda que tiene hacia estos autores a lo largo de toda su obra de *The Simple Art of Murder*.

En 1932 le dedica a Hemingway “Beer in the Sergeant Major´s Hat” o “The Sun Also Sneezes”. De Hemingway aprendió a entender la verdadera emoción. Sus símiles e hipérboles se convirtieron en formas de evitar las descripciones ya muy manidas.

La influencia de Hammett se puede percibir sobre todo en las historias cortas de "Nevada Gas", "Spanish Blood", "Guns At Cyranos" y en "Noon Street Nemesis", todas ellas publicadas entre 1935-36.

Aunque la influencia de Hammett reaparece, Chandler pasa de esta influencia a la de Ernest Hemingway cuya confianza en los sustantivos y verbos y frases cortas simples conectadas por la conjunción "y" son evidentes en su historia corta "The Man Who Liked Dogs" (Black Mask, marzo 1936), relatada en 1º persona.

Chandler no niega la influencia de Hammett en su obra y de hecho dice:

> *"I did not invent the hard-boiled murder story. I have never made any secret of my opinion that Hammett deserves most or all the credit."* [1]

2.e. COMO Y CUANDO EMPEZO A ESCRIBIR

La Depresión en América hizo que las compañías de petróleo se arruinaran, provocando serios recortes en estas empresas en todos los sentidos, empezando por recorte de personal y puestos de trabajo. Así en 1933 Chandler, arruinado a los 45 años de edad, intenta su aventura literaria que él mismo nos cuenta en una carta que escribe a su editor:

> *"Wandering up and down the Pacific Coast in an automobile, I began to read pulp magazines, because they were cheap enough to throw away and because I never had at any time any taste for the kind of thing which is known as women´s magazines. This was in the great days of* ***Black Mask*** *and it struck me that some of the writing was pretty forceful and honest and even though it had its crude aspect, I decided that this might be a good way to try to learn to write fiction and get paid a small amount of money at the same time. I spent*

[1] *POWELL, L.C., California Classics: The Creative Literature of the Golden State, Los Angeles, Ward Richie Press, 1971, p. 373.*

five months over an 18.000 word novelette and sold it for $180. After that I never looked back, although I had a good many uneasy periods looking forward." [1]

Su interés inicial por escribir resurge y decide ser autodidacta y empezar a escribir ficción. Empieza a leer Black Mask, que estaba en su apogeo con su editor T. Shaw. Chandler escribe una historia "Blackmailers Don´t Shoot" que manda a Shaw y éste impresionado por la calidad, la compra de inmediato. Esta obra es indicativa de lo que luego va a ser la obra literaria de Chandler. El nombre del detective es Mallory que suena a caballero; otro factor importante es que el detective viaja desde Chicago a los Angeles para trabajar en el caso pero se queda en Los Angeles. Los Angeles fue una ciudad muy importante en el trabajo de Chandler. Conocía bien la ciudad, su paisaje, y esto lo plasma a la perfección en su obra.

En los cuatro o cinco años que Chandler trabaja con el formato de la historia corta, escribe poco en comparación con Hammett, Nebel, Carroll John Daly y otros de sus contemporáneos. Chandler era un escritor lento y meticuloso. Revisaba constantemente lo que había escrito y esto fue así siempre. Es verdad que Chandler estuvo más admirado y aceptado en Gran Bretaña que en América. Esto se refleja constantemente en la prensa británica. En una edición especial sobre las novelas policíacas en 1961 en The Times Literary Supplement se dice:

"No morality play could condemn the wickedness of man and the trampishness of woman, or point to the high-powered doom under the bonnet and the skeleton beneath the mink, more emphatically than do many of the products of the American school of Raymond Chandler."

[1] *Ibid., p. 373.*

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPITULO 3

LA NOVELA POLICIACA

3.a. Orígenes de la novela policíaca

3.b. Edgar Allan Poe

3.c. Hammette y Ellery Queen

3.d. Rex Stout y otros

3.e. Hemingway

3.f. La novela policíaca inglesa y americana

3.a. ORIGENES DE LA NOVELA POLICIACA

Hay que remontarse a la novela gótica creada por Horace Walpole con su obra *The Castle of Otranto* (1765), que fue la primera de este género y a la que Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818) añadía un aura científica.

La figura del detective fue introducida en el siglo XIX por el francés, Francois Eugène Vidocq. Con la publicación de sus *Memoirs* (1828) inspiró a muchos escritores como Balzac, Dickens y Edgar Allan Poe, entre otros.

Poe en sus historias de 1840 a 1845 enmarcó la novela policíaca como género. Las primeras tres historias de Poe se centran en la sorprendente habilidad del detective C. Auguste Dupin. En *Murders in the Rue Morgue*, Poe introduce a este detective brillante y a su vez introduce tres características que se harán comunes en las historias de detectives a partir de entonces: el sospechoso erróneo, el crimen en la habitación sellada y la solución del caso por medios inesperados.

La teoría de la deducción en la historia policíaca es fácil. Hay un asesinato, hay una investigación, la sospecha recae en una serie de personas. Se descubre al criminal y paga su pena.

Esta es la fórmula clásica y contiene en sí misma todos los elementos de los que debe ser una buena historia, puesto que tiene principio, desarrollo y fin. Esto lo estableció Poe en su obra *Murders in the Rue Morgue* y se siguió escrupulosamente durante muchos años.

En *The Purloined Letter* inventa el argumento de un documento robado. En una tercera historia *The Mystery of Marie Roget*, Poe presenta la evidencia en recortes de periódicos, una técnica que más tarde atraerá a los escritores realistas e incluso al propio Raymond Chandler.

Hacia 1870 la novela policíaca encuentra audiencia y eco en América. Es aquí donde Allan Pinkerton empieza a publicar novelas policíacas de gran aceptación como *The Expressman*

and the Detective (1875) y también *The Molly Maguires and the Detectives* (1877). Pinkerton traza a grandes rasgos lo que será el detective americano:

> *"He should become, to all intents and purposes, one of the order, and continue so while he remains in the case before us. He should be hard, tough and capable of laboring, in season and out of season, to accomplish, unknown to those about him, a single absorbing object."* [1]

En Inglaterra este tipo de novelas recibe un tratamiento más analítico ejemplificado por la obra de Sir Arthur Conan Doyle. En su obra *Study in Scarlet* (1887) introduce a Sherlock Holmes y a Watson. Doyle adopta las formulas de Poe, corta las introducciones elaboradas, las reestructura en diálogos y enfatiza la deducción de la gran conclusión. En Inglaterra hay grandes maestros de estilo como son G.K. Chesterton (*The Innocence of Father Brown*, 1911) y E.C. Bentley (*Trent´s Last Case*, 1912)

Este género experimenta su auge hacia la primera década del siglo XX, y en Inglaterra tenemos autores como A.A. Milne, Agatha Christie y Dorothy Sayers, mientras que en América están Willard Huntington Wright, cuyo sinónimo es S.S. Van Dine, entre otros.

El gran resurgir de la novela policíaca inglesa fue justo después del Armisticio en 1918. En cambio, en América esto no va a ocurrir hasta una década después, lo cual no quiere decir que no se escribieran buenas obras en ese período pero eran pocas.

Cuando el Armisticio se firmó, Arthur B. Reeve todavía era el rey de la novela policíaca americana. Anna Katherine Green seguía escribiendo y con cierta influencia; Mary Roberts Rinehart dominaba la parte romántica de este género. Sólo unos pocos autores nuevos surgieron, pero siguieron los modelos ya establecidos, como estaban haciendo sus compañeros británicos también entonces.

Las obras de Isabel Egenton Ostrander (1885-1924) --que también firmaba con los nombres de "Robert Orr Chipperfield"; "David Fox" y "Douglas Grant"-- están hoy totalmente olvidadas pero en los años 20 gozaba de una gran popularidad. En su obra *Ashes to Ashes* hay una novedad y es que el narrador es el sospechoso a quien persiguen,

[1] RUEHLMANN, W., *Saint with a Gun: The Unlawful Amercian Private Eye*, New York, New York University Press, 1974,p.28

en vez de ser el que persigue que era lo que estaba establecido.

En 1914 Frederick Irving Anderson (1877-1947) uno de los autores más conocidos de su generación por escribir en revistas, empezó a interesarse y a escribir sobre crímenes con episodios de aventuras como *The Infallible Godhaly*, y también historias cortas como *The Notorious Sophie Lang*. Esto no era auténticamente obra policíaca pero la semilla estaba echada.

Frederick Irving Anderson no se centró tanto en la forma, si no que sus obras tienen una gran ingeniosidad y dominio del argumento. Sus obras son más bien atemporales y por ello se pueden leer en cualquier época. Desgraciadamente Anderson nunca escribió una novela policíaca sino sólo historia policíaca corta y además dejó de escribir para retirarse a su granja de Vermont por lo que su influencia como escritor fue bastante limitada.

Otro escritor americano de revista que contribuyó al género en este período fue Octavus Roy Cohen (1891-1959) más conocido por sus historias cómicas sobre la vida negra americana. Sus historias sobre el agente Jim Hanvey aparecieron por primera vez en The Saturday Evening Post y luego fueron recopiladas en varios libros.

Entre otros autores que gozaron de popularidad durante estos años cabe también mencionar a Ernest M. Poate con su personaje Dr. Bentiron; James Hay, Jr. (1881-1936) y su Jefferson Hastings; Lee Thayer (1874-1973) y su Peter Clancy; Y Hulbert Footner y su Madamme Storey. Kay Cleaver Strahan (1888-1941), Ben James Wiliams (1889-1951), Arthur Somers Roche (1883-1935), Harvey J.O. Higgins (1876-1929) con su detective Duff que es muy singular ya que es un detective psicoanalítico. Otra variación de la moda psicológica corre a cargo de T.S. Stribling y también Frances Noyes Hart (1890-1943).

Todos estos autores mencionados anteriormente eran buenos autores pero ninguno de ellos escribía de la forma que lo estaban haciendo los británicos. Pero pronto en 1926 con la publicación de *The Benson Murder Case* de Philo Vance (Willard Huntington Wright) se produce toda una revolución con respecto a este género y es así como nace la novela policíaca americana.

La publicación de las novelas de Philo Vance rompió todos los records de ventas e incluso se tradujeron a siete idiomas. Hollywoood las llevó al cine y Vance ganó una fortuna. Philo Vance consiguió en muy poco tiempo ser el escritor americano de novela policíaca más conocido desde Poe; potenció y regeneró el género en su propia tierra y su nombre y el de su detective permanecerán para siempre en la literatura.

3.b. EDGAR ALLAN POE

Antes de dar paso a la investigación de Raymond Chandler y el desarrollo de su héroe, vamos a exponer una pequeña historia del detective en la literatura y en le cine. Esto nos ayudará mejor a definir el lugar de Raymond Chandler en el género de historias de detectives y mostrar que Philip Marlowe no se creó de la nada sino que se desarrolló en gran medida a partir de sus antecesores.

Hacia 1800 en París apareció la Sureté, que era la policía y en Londres surge lo que se llamó Bow Street Runners que sería después Scotland Yard. Las hazañas de la Sureté probablemente inspiraron a Poe a escribir la primera historia de detectives ubicada en París. Pero hacía falta un genio que descubriera la idea inicial del género detectivesco y la hiciera nacer y crecer en la literatura dándole una forma apropiada. Este genio fue Edgar Allan Poe y la forma que en principio él le dio fue la historia corta, de la cual fue él también el teórico original.

The Murders in the Rue Morgue publicada en 1841 puso fin al uso episódico y casual de lo detectivesco. Y 4 años más tarde Poe había escrito otras tres historias de detectives y ya todos los elementos del género estaban establecidos. Lo que había que conseguir era la elaboración y el embellecimiento de estas historias.

Poe es el inventor de la historia de detectives y también de la literatura detectivesca. Su héroe C. Auguste Dupin usa razonamientos deductivos y esto le sitúa en un lugar bien diferente al de los detectives de 100 años después. Su motivo por investigar crímenes es el mismo que hay detrás de Philip Marlowe, es decir, para ambos descubrir la verdad y que se haga justicia.

El siguiente gran paso en la literatura de detectives vino de la mano de Arthur Conan Doyle, que sin duda creó el detective más famoso de la literatura, Sherlock Holmes. Holmes era un detective privado como Dupin y trabajaba por libre anticipandose constantemente a la policía. La primera historia de Doyle, *A Study in Scarlet,* se publicó en 1887. En Chandler, igual que en Conan Doyle, son los personajes los que van elaborando poco a poco la historia y no son los argumentos los que determinan a los personajes. El género policíaco se difundió por Gran Bretaña y América.

La 1º Guerra Mundial trajo consigo un cambio importante en este tipo de literatura. Haycraft nos explica este cambio de la siguiente forma:

> *"Before 1914, the difference between detection and mere mystery was clear and distinct ,cleveange, with the tinseled trappings of romanticism relegated for the most part to the sphere of mystery, and a fresher, sharper detective story making bold and apid strides on its own stout legs."*[1]

Después de la guerra, el detective en Inglaterra se convierte en un policía investigador. En América, sin embargo, la era dorada del detective privado estaba sólo empezando.

Por alguna razón inexplicable la calidad de la historia de detectives en América estaba siempre detrás de la Británica y hasta 1926 no hubo un gran empuje en este género.

En este mismo año S.S. Van Dine (Willard Huntington Wright) escribió la primera novela de Philo Vance. Estas novelas deben su éxito a dos factores: su gran literalidad y su verosimilitud.

Los escritores de este tipo de historias deben captar y mantener la atención del lector e ir al grano con prontitud. Deben despertar la curiosidad y el suspense y mantener en todo momento el interés del lector.

Este tipo de historias fue sustituido por las llamadas "hard-boiled story", que fue inventada por Dashiel Hammett (1894-1961) aunque hay algunos que argumentan que fue John Daly (1902-1940).

---

[1]HAYCRAFT, Howard, *Murder for Pleasure: The Liifes and Times of the Detective Stories*, London, Appleton,1941, p. 159.

En cualquier caso, fue Dashiel Hammett con su obra *The Maltese Falcon* quien estableció realmente este tipo de género. Raymond Chandler, el autor más brillante que escribe este tipo de historias, en su obra *The Simple Art of Murder* especifica los constituyentes de este género:

> *"The realist in murder writes of a world in which gansters can rule nations and almost cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the fingerman for a mob, and a nice man down the hall is a boss of the numbers racket; a world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of money-making, where no man can walk down a dark alley in safety because law and order are things we talk about but refrain from practising, a world where you may witness a hold-up in broad daylight and see who did it, but you will quickly fade back rather than tell anyone, because the hold-up man may have friends with long guns or the police may not like your testimony, and in any case the shyster for the defence will be allowed to abuse and vilify you in open court, before a jury of selected morons, without any but the most perfunctiory interference form a political judge."* [1]

3.c. HAMMETT Y ELLERY QUEEN

El seguidor cronológico de Philo Vance fue Dashiel Hammett, (1894-1961) conocido fundador de la llamada novela detectivesca "hard-boiled". La narrativa de Hammett es dinámica, sin sentimentalismos creando así un estilo americano bastante diferente al modelo inglés. Hammett había ya escrito para el mercado de las revistas de ficción, especialmente para Black Mask , antes de publicar su primera novela en 1929. Su título es *The Red Harvest*. Hammett alcanzó su etapa culminante (y una de las etapas más importantes dentro de la historia de detectives) con su obra *The Maltese Falcon* (1930).

Las obras de Ellery Queen (que es autor a la vez que detective) son totalmente americanas en cuanto al uso de la lengua se refiere, aunque son una mezcla del método inglés y del americano. Ellery Queen es un seudónimo que cubre la identidad de dos primos

[1] CHANDLER, R., *The Simple Art of Murder*, New York, Ballantine, 1972, p. 99.

americanos: Frederick Danny y Manfred B. Lee. Todavía hoy se le considera como uno de los mejores autores de la novela detectivesca.

Queen conjuga en sus obras el aspecto intelectual y el dramático del género, argumento meticuloso, narración ágil, humor y personajes interesantes.

3.d. REX STOUT Y OTROS

El gran avance técnico que ocurrió en la novela detectivesca inglesa desde 1930 fue su rumbo hacia la amalgamación de la novela centrada en los personajes y la novela psicológica. No se puede decir que haya habido un movimiento americano de igual envergadura en la misma dirección aunque tanto los personajes como la psicología empiezan a cobrar importancia. Por ejemplo, Dashiel Hammett utiliza esto en alguna novela sin que fuera su método.

En cambio la historia de detectives americana ha revelado una tendencia a combinarse con la novela de costumbres: es decir con la comedia de costumbres. Esta tendencia ha desembocado en dos líneas: la historia de policías del tipo Ngaio Marsh y en segundo lugar la imitación de varias formas del método de Hammett. Aunque en muchas ocasiones las dos se complementan.

En el movimiento de lo que podríamos llamar la "liberalización" de la rutina de la historia detectivesca americana, Rex Stout (1886-1975) está a la cabeza. A los cuarenta años y después de una vida llena de diferentes dedicaciones se va a París en 1927 a escribir una novela psicológica. Pero la gran depresión económica en 1930 fue, según el propio Stout, la causa de que volviera a escribir novelas policíacas.

Su primera obra se publicó en 1934 y nos presentó al detective Nero Wolfe cuyas dos pasiones son la cerveza y las orquídeas. Rex Stout le aporta a la novela policíaca no sólo ingenio sino también un excelente talento literario. Su obra es inteligente y entretenida. Sus argumentos, la narración y la trama son del más alto nivel.

El desarrollo de la historia detectivesca desembocó en experimentos muy relacionados con las formas de humor como la farsa y la extravagancia. Dos autores tuvieron éxito en este terreno Alice Tilton (1909-1976) con su Leonidas Witherall y Elliot Paul (1891-1958) con su Homer Evans.

También cabe mencionar a otros autores como Frances y Richard Lockridge con sus historias sobre Mr. & Mrs North y el teniente Weigand; Timoty Fuller y su Jupiter Jones; y Elisabeth Dean con su Emma Marsh y Hank Fairbanks. Pero hay que decir que no hay muchos más autores que se puedan citar.

El humor es otra característica importante en el segundo grupo de la novela americana de costumbres y detectivesca (manners-cum-detection), la escuela de los seguidores de Hammett, pero con diferencias importantes con respecto a los mencionados anteriormente.

Donde éstos ponen humor (en las situaciones y en los personajes), la escuela de Hammett lo hace en los diálogos. En este segundo grupo cabe destacar a Jonathan Latimer y su Bill Crane; A.A. Fair con su Bertha Cool y Donald Lam; Frank Gruber y su Johny Fletchher y Simon Lash; y Geoffrey Hoems (seudónimo de Daniel Mainwaring, 1902-1977) y su Robin Bishop y Humphrey Campbell; Kurt Steel (seudónimo de Rudolf Kagey, 1904-1946) y su Hank Hyer; Cleve F. Adams y su Rex McBride; William Du Bois y su Jack Jordan; George Harmon Coxe (1901-1984) y su Kent Murdockk; Bret Halliday y su Michael Shayne; Raoul Whitfield, Whitman Chambers y Raymond Chandler.

Hacia 1900 Mary Roberts Rinehart estableció una fórmula esteriotipada y romántica de misterio que formaría escuela sobre todo entre las escritoras americanas. En este grupo hay que distinguir: Mignon G. Eberhart (1899-1946) cuyas historias de la enfermera Sarah Keate, Susan Dare y Lance O´Leary son las más populares y las que mejor representan las características de la escuela Rinehart.

También están Charlotte Murray Russell con su Jane Amanda Edwards; Constance y Gwenyth Little; Anita Blackmon (1893-1952); Margaret N. Amstrong (1867-1944);

Clarissa Fairchild Cushman; y Medora Field (1898-1963).

Numéricamente hablando, tanto en la novela detectivesca amerciana como inglesa, lo que más abunda es la novela policíaca (tanto si el héroe es profesional como si es amateur) de la escuela puramente del entretenimiento. Uno de los reyes de este tipo de novelas es Earle Stanley Gardner (1889-1970 con sus personajes Perry Mason y Douglas Selby. En estas novelas hay mucho de la época en que Gardner escribía para las revistas.

Un poco menos populares que las historias de Gardner son las de Rufus King con el teniente Valcour. Como lectura para el ocio tenemos a Richard W. Webb y Hugh C. Wheeler que tuvieron tres seudónimos: Q. Patrick; Patrick Quentin y Jonathan Satgge y sus mejores obras son *Puzzle for Fools* y *Puzzle for Players*. También cabe mencionar a Christopher Hale (seudónimo de Mrs. Frances Loyer Ross (1895-1959) con su personaje Bill Franch; Frederick C. Davis (1902-1971) y su Cyrus Hatch; Clifford Knight y su Hunton Rogers; Darwin y Hildergarde Teilhhet y su Barón Von Kaz; John Stephen Staarnge (seudónimo de Mrs Dorothy Stockbridge Tillett (1896-1965) y su Barney Gantt.

La lista podría ser más larga pero pensamos que no es nuestro cometido hacer una antología completa del número de autores policíacos del período que estamos tratando, por lo que consideramos que es suficiente con los ya mencionados.

3.e. HEMINGWAY

El escritor que proporcionó la transmisión de prototipo cultural al prototipo popular y que transformó el superman en "tough guy" a partir de los años 30 fue sin duda Ernest Hemingway. Como dice Philip Young:

> *"From Hemingway's novels and stories were derived the manner, the world view and the qualities which define the tough guy."* [1]

Incluso en *To Have and Have Not* Hemingway escribió lo que es probablemente la mejor

[1] *MADDEN, David, (ed), op. cit., p. 19.*

novela "tough" de los años 30 y ciertamente la novela donde se establecen los criterios del héroe de la novela policíaca y el conflicto de clases que va a ser un factor sutil pero recurrente en los escritores de este tipo de novelas.

La demanda de novela popular de lectura fácil era enorme. Se publicaban 2.000 en 1922 y casi 70 de éstas se especializaron en Westerns y policíacas. Los argumentos eran simples, los personajes heroicos y los autores escribían con absoluta claridad. Era una producción masiva. Raymond Chandler pensó que podría aportar algo nuevo: su educación y su formación literaria. El toma como modelo a Henry James, Joseph Conrad, Merimée, Flaubert, Dickens y Dumas y que le enseñan a caracterizar a los personajes. Otras influencias son S. Maughan, Saki, Robert Louis Stevenson y sobre todo Ernest Hemingway al que ya hemos mencionado anteriormente.

3.f. LA NOVELA POLICIACA INGLESA Y AMERICANA

En América la novela policíaca nunca ha sido un género propiamente dicho aun cuando se ha escrito y leido mucho. En cambio en Inglaterra sí. Esto es debido según el autor Robin Winks:

> *"Where in England a society with recognizable class distinctions provides a propitious background for isolating a select number of privileged characters, American society is vast, polyglot and heterogeneous, difficult to capsulize."* [1]

Chandler está de acuerdo con Winks e incluso va más allá diciendo:

> *"The English may not always be the best writers in the world, but they are incomparably the best dull writers."* [2]

La forma que domina en América es la llamada "Hard-boiled" que es radicalmente opuesta al "Whodunit"(novela policíaca tradicional dominate en Inglaterra). Se rechazan los patrones establecidos y se incluye la vida americana y su tradición.

---

[1] *WINKS, Robin W., (ed), Detective Fiction: Collection of Critical Essays, London, Prentince Hall Inc., 1980, p. 103.*

[2] *Ibidem.*

Sabemos que la novela americana es una mezcla de tradiciones: cuentos tradicionales, literatura medieval, novela gótica, melodrama, leyenda etc, además de las influencias de escritores como Cooper y Scott, entre otros, todo ello moldeado por la mentalidad puritana que se tiende a ver la vida como una lucha entre el bien y el mal. La novela "Hard-boiled" emplea un héroe americano característico y una visión de la vida típica de la América de esta época, donde se busca la verdad y se intenta erradicar el mal.

La novela americana de detectives, paradójicamente, combina los temas del romance o novela de caballerías y sus estructuras junto a todo tipo de sensaciones. Estas historias "hard-boiled" aparecen justo después de la Ì Guerra Mundial en las revistas donde compartían espacio con las historias del oeste, historias de guerra, aventuras, ficción etc.

Los escritores de revistas escribían historias de detectives que se caracterizaban por la acción rápida, lenguaje coloquial, impacto emocional y la violencia típica de la ficción americana.

La revista más importante, Black Mask, que trataremos en el siguiente capítulo, en seguida adquirió popularidad de la mano de su editor Joseph T. Shaw, quien subrayó los requisitos que debía tener cualquier ficción detectivesca:

> *"We wanted simplicity for the sake of clarity, plausability and belief. We wanted action, but held that action is meaningless unless it involves recognizable human character in three-dimensional form."* [1]

Este credo, que gustaba a muchos escritores y lectores, lo siguieron también otras revistas cercanas competidoras de la Black Mask como Dime Detective, Thrilling Detective, Detective Fiction Weekly y Action Detective. Sin embargo Black Mask, como veremos en el capítulo IV, era la líder en este campo y atrajo a escritores de la talla de Dashiel Hammett, Carroll John Daly, Lester Dent, Raoul Whitfield, Peter Ruric, Thomas Walsh y Reuben Jennings Shay entre otros y por supuesto a Raymond Chandler.

[1] *Ibid.,* p. 104.

Durante décadas las revistas progresaron proporcionando fundamentalmente entretenimiento barato y accesible. Black Mask desapareció en 1953. Las copias de esta revista son hoy piezas de colección.

La América de la posguerra le proporciona a la escuela "hard-boiled" abundantes temas. Aparte del desorden existente por el gran cambio social, la nación tenía serios problemas. En esta época, hablamos de los años 20, nos encontramos con el inicio de la gran depresión y las secuelas de la prohibición y el gansterismo. Es una época de corrupción en donde el crimen florece en las calles. Criminales como Al Capone, John Dillinger, Prettyboy Floyd, Baby-Face Nelson, Clyde Barrow y Bonny Parker adquirieron fama nacional.

El país estaba sufriendo una violencia caótica y esto lo plasman los escritores de esta escuela. Reflejan las tensiones de esta época, el desencanto general de la América de la posguerra, y este tipo de novelas o narrativa corta estaban consideradas tanto por los escritores como por los lectores como cuadros reales de la vida americana.

Hoy la escuela "Hard-boiled" está olvidada. Sólo un miembro del grupo original de la Black Mask sobrevivió a la transición de la narrativa corta policíaca a la novela como tal y fue Dashiel Hammett, el escritor americano de novela policíaca más importante desde Edgar Allan Poe.

De hecho Hammett, que publicó sus cinco novelas y varias historias cortas entre 1922 y 1934, fue quien hizo la forma internacionalmente famosa; en realidad hasta se dice que él la inventó. Raymond Chandler, tal vez el más distinguido escritor de este género, pertenece a la segunda generación de novelistas de "hard-boiled".

Chandler empezó a publicar en Black Mask y revistas similares en 1933; su primera novela *The Big Sleep* apareció en 1939 y la última, *Playback*, en 1959. El heredero más significativo de la tradición "hard-boiled" es Ross MacDonald cuya primera novela del detective Lew Archer se publicó en 1949.

Hammett, Chandler y MacDonald constituyen una sólida tradición en la novela detectivesca que se fraguará como la novela detectivesca americana.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPITULO 4

LA NOVELA POLICIACA AMERICANA

4.a. Carcterísticas generales

4.b. *Black Mask*

4.c. El investigador privado

4.d. El detective y el cine

4.e. La escuela "Hard-Boiled"

4.a. CARACTERISTICAS GENERALES

De forma teórica e idílica, la novela corta de detective es una secuencia de 5 partes. Primero es el preámbulo, con tono filosófico y si es posible también paradójico. En esta parte el detective teoriza sobre algunos aspectos de la vida de los que más adelante tratará la historia.

Luego viene la situación misteriosa, horrible, grotesca o simplemente sorprendente, que nos invita a hacernos preguntas. La mente del detective es la que discierne con el verdadero razonamiento y así va desechando lo que es falso.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Los acontecimientos siguientes desconciertan a ambas mentes, la del detective y la del lector, y solo la del detective se recupera de este desconcierto. Aquí tienen lugar las hipótesis dejando algo de confusión. Es hora de que el detective actue con sus ocultas deducciones. Examina sitios, gente y cosas. Todo se prepara para dar las explicaciones pertinentes al caso y así poder aclarar todo tipo de duda respecto a la situación de misterio.

Todo lo dicho anteriormente respecto al género podría resumirse en una frase: la historia de detective es un cuento, como dice Jacques Barzun:

> *"The pleasure it affords is that of any narrative in which the ancient riddle of who is who unravells itself to an accompaniment of wordly wisdom. In the detective tale proper there is a double satisfaction answering a double curiosity - what can the solution be? and how was the solution arrived at? But to recapture this innocent pleasure one must be sophisticated enough to abdicate other sophistications."* [1]

La literatura "tough" no sólo era un reflejo de los tiempos si no también una forma de vivir en ellos. El hombre desencantado del mundo de los años 30 se rebeló contra el universo. El detective privado ofrecía al público un punto de vista del mundo en el que los gansters y los líderes políticos se aprovecharon de esta situación de incertidumbre social.
Kenneth Rexroth opina que las novelas "tough" son más reales y verdaderas para los

[1] *Ibid.,* p. 148.

lectores, para la gente en general que cualquier otro tipo de novela:

> *"The only significant fiction in America is popular fiction...It is from Chandler and Hammett and Hemingway that the best modern fiction derives."*[1]

No sólo las implicaciones de las novelas tienen relevancia social que transciende a su valor de entretenimiento, sus actores a veces escriben en contra de los males de la época e incluso están involucrados en actividades políticas. Estas críticas a la corrupción están claramente implícitas en toda la obra de Chandler.

Estas novelas nos muestran no sólo cómo éramos sino cómo hemos sido siempre y somos ahora. El mundo que nos muestran es como dice Chandler:

> *...the world you live in."*[2]

La forma está un tanto solapada en la historia de detective. No es algo de lo que los lectores sean conscientes. Pero debido a su equilibrio tiene una gran importancia a la hora de presentar el argumento.

En contraste con la novela hasta entonces dominante que tiende a ser un tanto desorganizada en cuanto a la presentación de los acontecimientos, es esencial para la nueva historia de detective tener una forma. Se va ampliando a medida que las sospechas van aumentando pero casi al final se estrecha repentinamente de nuevo en casi solo un factor, el asesino. Sin duda se pueden conseguir variaciones de la forma básica pero lo que hay que recordar es que la calidad de la forma ya se ha establecido.

Es importante también hacer referencia a la actitud del escritor a la hora de exponer su historia y que es una actitud generalizada de esta nueva novela policíaca americana. El autor es un testigo y un espectador, es como nos dice Isherwood, una cámara que filma los hechos:

> *"I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man shaving at the window opposite and the woman in the Kimono washing her hair. Some*

---

[1] *Ibid*., pag.XXIII

[2] CHANDLER, R., *The Simple Art, op. cit.,* p. 20.

day all this will have to be developed, carefully printed, fixed." [1]

Esta definición que nos presenta Isherwood coincide con lo que dijo el gran poeta americano Wallace Stevens cuando explicaba sus propios intentos por responder a las preocupaciones sociales inminentes en los años 30. Stevens sentía que la Depresión y la guerra amenazante habían hecho que la sociedad entera se volviera totalmente realista, es decir que sólo importaran los hechos. Esto a Stevens le parecía bien porque según sus propias palabras:

> *"...in the presence of extraordinary actuality, consciousness takes the place of imagination."* [2]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esto es importante porque nos enseña la nueva dirección que estaban tomando los escritores de esta época, de los años 30, en América y también en Gran Bretaña. Hay una gran tendencia a escribir historias con forma de documentales y reportajes.

Esta tendencia se confirma también en el tipo de cine que se empieza a hacer, en las guías que publican los propios estados para el turismo y en los reportajes publicados por la organización llamada *Mass Observation,* fundada en 1937, y de gran relevancia y repercusión. El lema de esta organización es responder al realismo imperante:

> *"...the urgency of fact, the voicelessness of everyman (by) studying the everyday lives and feelings of ordinary people reinforces the changing interpretation of consciousness."* [3]

Se trata de ver y de documentar la inmediatez del mundo. La ansiedad por observar y grabar más que imaginar, nos lo muestra muy claramente el fundador de la revista Life, Henry Luce, que escribió para su primera publicación de la revista, ya citada, lo siguiente:

> *To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things - machines, armies, multitudes...to see a*

---

[1] ISHERWOOD, Christopher, *Goodbye to Berlin*, London, Triad-Panther, 1977, p. 11.

[2] STEVENS, Wallace, *Letters*, New York, A. Knopf, 1966, p. 309.

[3] MADGE, Charles & Tom Harrison, *Britain by Mass Observation*, Harmondsworth, Penguin, 1939, p. 19.

thousand miles away; things hidden behind walls and within rooms, things dangerous to come to, the women that men love and many children; to see and to take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed." [1]

4.b. BLACK MASK

El detective duro nació en las revistas sensacionalistas llamadas "Pulp magazines". Estas revistas florecieron en los años de entre guerras y algunas de ellas tomaron como héroes de sus historias a personajes del siglo XIX como Buffalo Bill y Nick Carter.

Al final de la 1º guerra mundial había menos de una docena de títulos de estas revistas, pero a mediados de los años 30, ya había unas doscientas. Estas revistas ofrecían aventuras de todo tipo, de ciencia ficción, de detectives, etc., Las historias sobre el oeste eran las más populares, pero el público que leía ficción fundamentalmente prefería las historias de detectives.

En estas revistas empezaron a escribir escritores de la talla de Hammett y Chandler, que luego utilizaron el material de estas revistas para escribir sus novelas, siempre con el héroe como hilo conductor de la historia que contaban. Los libros tuvieron un éxito increíble y las historias de este género se han seguido escribiendo y parece que es un material inagotable. Donde Hammett y Chandler dibujaron el mundo de California de crimen y corrupción se siguen edificando historias por otros autores.

La revista que más contribuyó a la creación del detective duro fue Black Mask, Al principio reflejaba las historias típicas de los detectives populares en América e Inglaterra. Pero los cambios que se produjeron en América en los años 20 empezaron a reflejarse en Black Mask. La desilusión, el cinismo y el desarraigo mezclado todo ello con el romanticismo y una compulsión hacia la acción se plasman en la revista.
Black Mask era una de las revistas fundada por H.L. Mencken y George Jean Nathan en la primavera de 1920 pero a los seis meses la vendieron. Ellos no podían haber sabido que

[1] KOBLER, John, *Luce: His Time, Life and Fortune*, New York, Doubleday, 1968, p. 105.

estaban creando un medio que llegó a ser vehículo para los escritores de "hard-boiled" cuyos héroes eran individualistas pero que traían justicia para los que la merecían. Los héroes a veces eran violentos pero era una violencia significativa ya que expresaba una crítica implícita en una sociedad corrupta.

En aquellos días estas revistas eran un simple negocio para hacer dinero y por eso sus editores iniciales la vendieron a los seis meses.

Los nuevos editores, George Sutton y Harry North centraron el interés de la novela en los seriales de detectives. Simplicidad, claridad y credibilidad son las características centrales de lo que los críticos han llamado el realismo objetivo[1] de estas historias de detectives.

Los dos héroes que jugaron un papel principal en e desarrollo de Black Mask fueron Race Williams y Continental Op en historias escritas por Carroll John Daly y Dashiel Hammett respectivamente.

El nuevo estilo de historia de detectives americana liderada por Black Mask gustó y se extendió a revistas como Detective Fiction Weekly y Detective Story. Cada vez más y más revistas se sumaban a este tipo de historias y así en los años 40 llegaron a ser todas las que enumeramos a continuación: Action Detective, Greater Gangster Stories, Dime Detective, Nickel Detective, Black Aces, Black Book Detective, Double Detective, Triple Detective, Strange Detective, Gang Worlds, Thrilling Detective, Crime Busters, Spicy Detective y New Detective.

A pesar de esta competencia, Black Mask siguió siendo la número uno. La revista tenía una serie de editores pero el más importante era el erudito Joseph T. Shaw que editó Black Mask durante una década entre la mitad de los años 20 y la mitad de los años 30. Shaw se convirtió en el pilar de la escuela "hard-boiled" de la ficción americana cuyo padrino fue Ernest Hemingway. De los escritores de la época anterior a estos años Shaw

[1] esta concepto aparece en MARLING, H. W. *op. cit.,* p. 21. La definición que se da de este término en esta obra es que es un estilo donde las características primordiales son la claridad, simplicidad y credibilidad.

destaca a Dashiel Hammett como piedra angular de la nueva etapa de Black Mask.

> *"Hammett was the leader in the thought that finallly brought the magazine its distinctive form. Without that it was and would still have been just another magazine...Hammett began to set character before situation, and led some others along that path."* [1]

Shaw moldeó esta revista y con ello hizo una contribución única a la literatura americana. Las características de coraje, egoísmo, arte y personalidad eran importantes en esta revista. Joseph Shaw le dio dignidad a Black Mask impregnándola de estilo.

En 1933 Shaw compró la primera historia de Raymond Chandler, "Blackmailers Don´t Shoot". El contraste existente en esta historia entre el inglés británico y el americano fascinó a Shaw.

En esta época en la que Chandler escribió en la revista, sus detectives eran John Dalmas y Mallory. Posteriormente y para sus novelas, estos dos personajes se fundieron en uno, Philip Marlowe.

Aparte de Hammett, Chandler y Carroll John Daly, también participaban en la revista otros autores como Earle Stanley Gardner, con su detective Ed Jenkins; George Harmon Coxe con Casey; Raoul Whitfield con varios detectives; Frederick Nebel con el detective MacBride, y Lester Dent con el investigador Doc Savage, entre otros.

Black Mask y otras revistas produjeron una multitud de detectives duros. Entre ellos hay que mencionar a Sam Spade, Flashgun Casey, John Dalmas, Black Burton, Jo Gar, Tough Dick Donahue, Señor Lobo, Keyhole Kerry, Battle McKim, Steve Midnight, Daffy Dill, Candid Jones, Red Drake, Red Regan, Satan Hall, Bookie Barnes, Cellini Smith, Cash Wale, Bail-Bond Dodds, Lonergan of Frisco, The Marquis of Broadway, Martin Breed, Rex Sackler, Ed Migrane y Angle Allen.

Nos parece muy interesante exponer aquí lo que Chandler opinaba sobre el género que se

[1] GOULART, Ron, (ed), *The Hard-Boiled Dicks*, Los Angeles, Sherbourne Press, 1965, p. XIV.

empezaba a escribir en esta revista, Black Mask:

> *"I do not think this power was entirely a matter of violence, although far too many people got killed in these stories and their passing was celebrated with a rather too loving attention to detail...possibly it was the smell of fear which the stories managed to generate. Their characters lived in a world gone wrong, a world in which, long before the atom bomb, civilization had created the machinery for its own destruction and was learning to use it with all the delight of a gangster trying out his first machine-gun...As to the emotional basis of the hard-boiled story, obviously it does not believe that murder will out and justice will be done - unless some very determined individual makes it his business to see that justice is done. The stories were about the men who made that happen. They were apt to be hard men and what they did, whether they were called police officers, private detectives or newspapermen, was hard, dangerous work. It was work they could always get. There was plenty of it lying around."* [1]

Como ya hemos dicho anteriormente, estas revistas surgieron en Estados Unidos y este género de historias policíacas estaba arraigando en ellas. Sin embargo en Inglaterra no eran ajenos a lo que allí estaba ocurriendo y así el crítico Ernest Borneman opina al respecto:

> *"**Black Mask** was the training ground of such writers as Dashiel Hammett and Raymond Chandler; it established a new tradition of realism in the detective story; and it contributed to the development of "the American Language" - a prose style which, by transcending the limits of the crime story, has become part and parcel of the serious American novel."* [2]

Pero en 1936 Joseph Shaw deja la revista, Black Mask, por desaveniencias con otros editores. La revista sobrevivió a los años 40 incluyendo a escritores como John D. MacDonald y Willliam Campbell Gault. En los años 50 Black Mask sólo reeditaba viejas historias. En 1953 desaparece y la revista Ellery Queen compró los derechos del título.

4.c. EL INVESTIGADOR PRIVADO

El detective "hard-boiled", independientemente de como se llame, es una institución

[1] HAMILTON, Cynthia S. *op. cit.,* p. 150

[2] MADDEN, David, (ed), *op. cit.,* p. 79.

americana, tan americano como el jazz. Atractivo, y accesible. Vestido de diferentes formas y extendido por diferentes medios ha llegado a ser una de las figuras más familiares de la cultura mitológica americana.

Su antecedente es el detective privado Race Williams, creado por Carroll John Daly en una historia titulada "Nights of the Open Palm", publicada el 1 de junio de 1923 en Black Mask, (si bien es cierto que ya el prototipo se puede encontrar en la literatura americana del siglo XIX, fundamentalmente en la obra de James Fenimore Cooper *Leather-Stocking Tales*, con el personaje de Natty Bumppo).

Cuatro meses más tarde Dashiel Hammet introduce su personaje Continental Op y luego a Sam Spade en su gran obra *The Maltese Falcon* que dio forma a un detective cínico y duro que iba a servir como modelo para todos los demás detectives privados.

El detective privado, en cuya visión y estilo Chandler y Hammet tuvieron tanta influencia en su creación ha resultado ser un héroe popular genuino. Había que adaptar este héroe a las demandas de una forma popular y así Chandler creía que tal acomodación era posible:

> *"My theory has always been that the public will accept style, provided you do not call it style either in words or by, as it were standing off and admiring it."* [1]

Este detective ha sido desde su concepción una figura de fantasía, una proyección imaginaria de unas cualidades magníficas como son el corage, la fuerza, la dureza, la integridad, la lealtad, la honestidad, el individualismo, todo ello tradicionalmente asociado al héroe americano. Pero Chandler le imprimió además a su héroe otras cualidades como la compasión, la empatía y la sensibilidad. Con esta combinación de cualidades este héroe ha tenido una transformación y podríamos decir que hay una progresiva humanización del personaje a medida que es más complejo.

Después de Chandler vino Ross Macdonald con su detective Lew Archer y en definitiva han sido estos tres autores, Hammett, Chandler y Macdonald, los que han dominado el género con buenas críticas y gran éxito.

[1] DOCHERTY, Brian, *American Crime Fiction*, London, Macmillan, 1988. p. 35.

Este detective privado que se ha consolidado sobre todo en la revista Black Mask, como dijimos al principio de este capítulo, es un gran observador y una persona de acción. Investiga yendo a los sitios, preguntando a gente y a veces obligándoles a hablar e incluso disparándoles, en definitiva es un hombre con libertad de acción.

No importa que este investigador sea tal vez demasiado duro, ya que es un concepto literario. De hecho no es más que un caballero errante igual que en los cuentos. Es un solitario cruzado que rescata a las damas y mata dragones. [1]

Dentro de las caracteríticas que debe tener este personaje es casi obligatorio que mire a la sociedad desde abajo. James Sandoe, un importante crítico americano de novela de ficción, describe a la perfección cómo debe ser este investigador:

> *"...although there is no specific reason for it, somehow he always has to have a shabby office with a shabby restaurant nearby serving leaden eggs and greasy bacon."* [2]

Estas circunstancias vitales en las que se mueve el detective, o debe moverse, le dan integridad que es algo que está por encima de cualquiera cosa. También debe ser solitario y si tiene pareja, ésta debe estar en un segundo plano.

En general se trata de que el lector se identifique con el detective. Esto se suele conseguir por medio del tono que utiliza el detective para expresarse y su forma de ver las cosas.

Los tres grandes escritores de la tradición "hard-boiled", Hammett, Chandler y Macdonald, tomaron muchas de las caracterísitcas de los personajes de ficción, aludidos anteriormente, Hawkeye y Leatherstocking para sus héroes pero con algunas diferencias respecto a ellos y también con diferencias entre los diferentes héroes. Lo que sí se mantiene en estos héroes, Continental Op., Sam Spade, Philip Marlowe y Lew Archer, es el arquetipo de hombre fronterizo, es decir el modelo original y primario.

---

[1] KEATING, H.R.F., *Writing Crime Fiction*, London, A&C Black, 1986, p.34.

[2] SANDOE, J., *The Hard-boiled Dick: A Personal Checklist*, Chicago, Lovell, 1952, p.67.

Philip Marlowe se ha convertido en el símbolo del perfecto detective. Si Sam Spade era el prototipo, es decir el primer modelo que sirvió para todos los demás detectives, Marlowe es el arquetipo, es decir el modelo soberano, por excelencia. Su oficina mugrienta, su ingenio, sus pensamientos introspectivos y su consideración por la ley y la justicia son cualidades que cualquier escritor ha buscado para crear el personaje de su detective.

4.d. EL DETECTIVE Y EL CINE

No podemos dejar de hacer referencia, aunque sea breve, a lo que ha supuesto el cine para el detective privado. La relación existente entre la literatura de este género y las películas de detectives es importantísima.

La mayor parte de las películas policíacas que se han hecho tienen su origen en la literatura. Este género de películas comenzó en 1900 y el investigador más popular fue sin duda Sherlock Holmes. Entonces el cine era mudo y esto era un problema ya que la naturaleza auténtica de la historia de detectives requiere mucha explicacón verbal.

Everson establece cuatro categorías de películas mudas de detectives, que no se excluyen las unas de las otras. La primera categoría se centra en los detectives famosos como Sherlock Holmes. La segunda trata con detectives como Sherlock Holmes porque ya es conocido para la audiencia y no hay que perder el tiempo haciendo presentaciones. La tercera se trata de películas realizadas velozmente aunque estas son las menos. Y la cuarta y la de mayor número tiene al detective como personaje secundario. Aquí el detective sirve como amenaza al héroe que suele ser alguien que es sospechoso de crimen. [1]

Otros factores que contribuyeron a hacer este tipo de cine poco interesante es que las figuras detectivescas no eran tan atractivas como los personajes de Philo Vance, Hercule Poirot y Sam Spade, ya que estos no existieron hasta el final del período mudo.

La llegada del sonido trajo consigo el lanzamiento y el éxito total de las películas de

[1] PENDO, S. *Raymond Chandler on Screen: His Novels Into Films,* New Jersey, Scarecrow Press, 1976. p. 5.

detectives. En esta época sólo el hecho de tener sonido podía mantener la audiencia y la demanda era de películas que tuvieran mucho diálogo.

Muchas de las películas de detectives carecían de interés en cuanto al argumento se refiere y se apoyaban para su éxito en la popularidad del género y en la estrella que representaba el papel de investigador o simplemente en su acuciante novedad. En muchas ocasiones los diálogos eran muy superficiales a la vez que artificiales.

A partir de los años 30, estas peliculas ganan tanto en popularidad como en calidad. En 1941 John Houston dirigió *The Maltese Falcon* que fue un éxito rotundo. Esta película hizo por el género de películas de detectives lo que la novela por las novelas de detectives había hecho 12 años antes, es decir darle nueva vida al género. La interpretación que hace Humphrey Bogart de Sam Spade se convirtió en la actuación clásica de detective, difícil de superar.

Por todo ello, la historia de detectives en la época de Chandler y la primera película de Philip Marlowe estaba en la época de expansión y desarrollo. Esto también contribuyó a la fama del detective de Chandler.

El impacto de Chandler en la cultura y en los medios de comunicación son inmediatos. De sus siete novelas, seis se han llevado al cine. Algunas protagonizadas por Robert Mitchun y Humphrey Bogart. También hemos visto la influencia de Chandler en la televisión. Durante los años 50 hubo un programa en Estados Unidos que se llamaba “Philip Marlowe,Private Eye”. En los años 70 “Banyon” y “City of Angels”. Cada uno de estos programas trataba de detectives y de cómo debían de ser.

Chandler cambió completamente la historia de detectives "hard-boiled" y creó el concepto de que el personaje podía ser más que un simple hombre. "A man coming through a doorway with a gun in his hand". Tamnbién podía ser reflexivo, emocionalmente vulnerable y socialmente consciente del ser humano.

Chandler estaba convencido de que la efectividad de la novela de detectives "hard-boiled"

se debía al impacto emocional de su estilo más que a la trepidante acción de su argumento:

> *"My theory was that the readers just thought they cared for nothing but action; that really, although they did not know it, the thing they cared about, and that I cared about, was the creation of emotion through dialogue and description...The things they remembered, that haunted them, was not,for example,that a man got killed, but that in the moment of his death he was trying to pick a paper clip up off the polished surface of a desk and it kept slipping away."* [1]

La convicción de Chandler de la importancia del impacto emocional se hace sentir, el sentimentalismo evocado por tales detalles contrasta con el horror y el shock producido por un uso efectivo de un estilo enteramente objetivo. Toda novela directa o indirectamente impacta al lector de una u otra manera. En términos de realidad cotidiana las novelas "tough" son más reales para la gente que cualquier novela. Chandler dijo de los lectores de Hammett:

> *"Violence did not dismay them. It was right down their street."* [2]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.e LA ESCUELA "HARD-BOILED"

La rebelión en contra de la historia de detectives clásica tomó varias formas. De una de ellas resultó el movimiento conocido como "hard-boiled school", que todavía hoy tiene una enorme fuerza.

Es un movimiento americano en donde sus personajes se muestran de forma muy diferente a los que aparecen en las historias clásicas de detectives. Son rudos, lacónicos y mas hastiados y apáticos, utilizan armas y la fuerza física más que el razonamiento intelectual.

Los escritores de este género se aseguran el interés y la simpatía del lector demostrando que una situación no es ni blanca ni negra. Esta visión se da a través del detective que aunque es capaz de luchar físicamente también tiene dotes intelectuales, es como una

[1] HAMILTON, Cynthia, *op. cit.,* p.153

[2] MADDEN, David (ed), *op. cit.,* p. XXIII.

especie de filósofo.

La violencia aporta cierto realismo a estas historias, aunque a veces es demasiado frecuente y demasiado romántica para ser absolutamente verosímil. Pero es importante porque aporta peligro y emoción a los lectores que hasta entonces sólo habían experimentado suspense.

Las tramas del detective de ficción en los años 20 y 30, se rechazaban. La tendencia a elaborar no gustaba en la escuela "hard-boiled" y no utilizan las notas a pie de página, ni los diagramas, ni lista de personajes, ni toda la parafernalia de la escuela inglesa. Los acertijos no cuajan en esta escuela que nace en América a principios de los años 30. Chandler decía sobre el argumento lo siguiente:

"When in doubt, have a man come through a door with a gun in his hand." [1]

La novela "hard-boiled" aparece en América hacia 1920 como reacción en contra de las novelas que prevalecían entonces representadas fundamentalmente por héroes del tipo de Sherlock Holmes.

En el período siguiente a la 1º Guerra Mundial, los escritores y los lectores empezaron a ver el mundo de forma diferente. Ahora ya el crimen no podía ser algo que se podía sacar del contexto donde ocurría, sino que era parte integrante de ese contexto.

Los escritores de la Black Mask, que fueron los que dieron un giro total a este género, empezando por Hammett, desarrollaron un nuevo tipo de ficción donde se reflejaba su punto de vista sobre el crimen y es que aunque este crimen se puede resolver, el desorden que causan nunca se puede volver a restaurar.

Más tarde, a mediados de los años 30, Chandler empezó a darle un nuevo giro a la historia "hard-boiled" especialmente en la lengua que utilizaba en sus obras, y estableció un

[1] BARNES, Melvyn, *Murder in Print: a Guide to Two Centuries of Crime Fiction*, London, Barn Owl Books, 1986, p. 103.

modelo que seguirán escritores desde Ross Macdonald hasta Robert B. Parker.

La insistencia en el presente es lo que le da a la historia "hard-boiled" su inmediatez y su fuerza. Lo que realmenente distingue la obra de Chandler es la habilidad que tiene para plasmar en su obra la objetividad y claridad que Joseph Shaw, el editor de Black Mask, pedía para poder publicar las historias de detectives en su revista.

Pero el crimen de ficción de entre guerras era más que una historia de detectives. Las novelas "hard-boiled" naturalistas, que seguían los cánones de la escuela literaria del naturalismo del siglo XIX, que se oponía al romanticismo y que era determinista en su carácter y experimental en su método, contaban la vida de los criminales y aparecieron con gran énfasis.

La edad de oro de los escritores del crimen en América, por primera vez tuvo un impacto en la ficción británica. Un amerciano, John Dickson Carr, fue una de las voces principales de esta edad de oro en Gran Bretaña. Por primera vez la ficción del crimen obtuvo una considerable audiencia de lectores, oyentes de radio y de gente que iba a ver las películas. La ficción del crimen se convirtió en una verdadera forma de literatura americana en estos años.

Nos parece muy ilustrativo mostrar lo que Ross Macdonald, gran escritor de este género, opina sobre la novela "hard-boiled" inglesa y americana:

> *"I think the American hard-boiled detective novel was invented to reflect American society, which is essentially an equalitarian society. Everything is in the process of change. Whereas, although it is true that things are changing in England and Europe, they are changing very slowly and, so to speak, against the grain. And that grain is represented by the English detective story which is highly formalistic and socially stratified.* [1]

En esencia la historia "hard-boiled" se basa también en su estilo literario. El estilo de la "hard-boiled" liberó y amplió la ficción del crimen en América. Primero permite al escritor

[1] LANDRUM, Larry, (ed), *Dimensions of Detective Fiction*, Bowling Green, Popular Press, 1976, p. 183.

utilizar y transmitir frases, fragmentos de frases y utilizar verbos formados a partir de sustantivos por medio de la conversión como ya veremos en nuestro capítulo ocho.

También permite por primera vez utilizar el lenguaje de la calle de forma natural y realista. Esto tiene una doble intención; por una parte son los personajes los que hablan de forma natural y por otro los escritores utilizan a veces el argot o jerga de las calles para aportar realidad e inmediatez a la lengua.

En general, esta novela está narrada en primera persona. El estilo es idiomático como los titulares de los periódicos, boletines de radio típicos de los años 30. El estilo de estas novelas sale precisamente, como hemos apuntado antes, de las bocas de los personajes que hablan el lenguaje de las calles.

La novela "hard-boiled" contiene ingredientes de la novela policíaca tradicional ("whodunit") y del romance. Donde la novela de detective formal tiene un escenario bucólico, un orden social bastante armónico, el detective de esta escuela emplea un ambiente urbano y una sociedadd desordenada. El romance, en líneas generales, es una forma de llevar a cabo los deseos humanos, mientras que la novela "hard-boiled" transforma las convenciones del romance. Aunque el héroe triunfa en su investigación de asesinato, tiene un alto coste espiritual. El sueño da paso a la pesadilla.

Es difícil precisar con exactitud en qué consiste o qué es la novela "hard-boiled" pero podemos hacer algunas puntualizaciones.

Hemos dicho anteriormente que estas novelas reflejan la sociedad y época y el héroe nos muestra precisamente una época dura, la depresión, y una sociedad dura y desconcertada por esta situación.

La novela "hard-boiled" tiene que ver sobre todo con la gente, los ladrones, los chantajistas, policías, políticos. Los incidentes ocurren pero estos incidentes tienen un interés en cuanto a las personas que están involucradas en ellos. El resultado de esto es que los escritores de esta escuela han prestado más atención a la caracterización que al

argumento. Han tenido que hacer verosímiles sus personajes.

Además los escritores de esta escuela inventaron o crearon un héroe, el "private eye". Tomaron un investigador de la vida real y le transformaron en un personaje familiar que aparecía en las revistas, películas y libros. Este nuevo detective tiene unas características que Henry Bambord Parkes aplicaba a Natty Bumppo pero que podríamos aplicarlas en este caso también:

> *"Technical skill, along with physical courage and endurance; simplicity of character, with a distrust of intellectualism; an innate sense of justice; freedom from all social or family ties except those of loyalty to male comrades; and above all a claustrophobic compulsion to escape from civilization, supported by a belief that social organization destroys natural virtue and by a general critical attitude towards all established institutions."* [1]

El "tough guy" es una exageración estilizada de caracterísitcas reales del personaje americano. Su vida de acción es la versión en pesadilla del sueño americano, y es realmetne atractivo, tanto para el escritor como para el lector.

En estas novelas no hay secretos y el interés se centra en los esfuerzos del detective para encontrar al culpable y los peligros que corre por conseguirlo.

Al igual que Hawkeye o Natty Bumppo, el detective americano tiene una complexión física pronunciada, nunca va sin su arma a ninguna parte. Trabaja un poco fuera del código social convencional. El detective encuentra que la policía suele ser incompetente y a veces corrupta y por eso trabaja sólo. Generalmente también se aisla de las relaciones humanas porque encuentra que en su mayoría son interesadas.

> *"Down these mean streets a man must go who is not himself mean. He is the hero; he is everything.*(*BS,* p.13)

Esto es lo que piensa Chandler de lo que debe ser realmente un héroe. Aunque muchos de los escritores de "hard-boiled" pensaban que su héroe era realista, la verdad es que es bastante imaginario. Como todo héroe de la literatura tiene muy buenos deseos que quiere hacer realidad; en parte es un héroe de cuento, en parte un héroe de la cultura y en parte es un héroe nacional.

[1] WINKS, Robin, W. (ed), *op. cit.,* p.106.

Dashiel Hammett es el padre indiscutible de la escuela. Aunque sus detectives desarrollan una crudeza y un cinismo algo revolucionario en la historia del género, también son capaces de ser compasivos y honestos.

Muy pocos de los imitadores de Hammett han sido capaces de crear personajes con la misma fuerza de personalidad. Es el diálogo de Hammett el que hace que sus personajes tengan esta fuerza.

Las historias tempranas de Hammett aparecieron sobre todo en la revista Pulp Fiction. Sus mejores historias tenían como protagonista a un narrador anónimo de la agencia de detectives Continental que se le describe como gordo de 40 años y se le conoce como Continental Op. Estas historias están basada en la experiencia real de Hammett en la agencia Pinkerton donde él mismo trabajó como detective Pero su reputación como escritor consolidado del género le viene de sus cinco novelas y sobre todo de *The Maltese Falcon* y de *The Glass Key*.

Los críticos de los años 30 e incluso los de después estan divididos aunque pocos hacen crítica profunda sobre los tough guy escritores. Sin embargo hay opiniones que cabe resaltar como la de Herbert J. Muller que en 1937 dijo de Hemingway:

> *"This "art of the simple" appears in various forms in the modern world: the "hard-boiled school", the movement back to the farm, the interest in primitive people, the craze for primitive art. It is usually a symptom of surface restlessness, a craving for novelty or thrill - the popularity among the sophisticated readers of novelists like Dashiel Hammett is more a fad than a portent. But it also represents a serious effort by some intellectuals to find happiness in the mere being or doing of the great mass of common people; and as means of salvation, a cult, its futility is obvious..."* [1]

Algunos críticos rechazaron estas novelas por razones morales, otros por razones estéticas y otros por ambas. Raymond Chandler se percató de este tipo de actitudes e hizo su propia crítica al respecto:

[1] MADDEN, David, (ed), *op. cit.,* p. XXXI.

> *"It takes a very open mind indeed...to recognize the authentic power of kind of writing that, even at its most mannered and artificial, made most of the fiction of time taste like a cup of luke-warm consommé at a spinterish tearoom."* [1]

Wallace Follie, crítico americano de novela policíaca de nuestro siglo, nos recuerda que los críticos franceses le prestaron más atención a los escritores americanos de este género que los propios críticos americanos.

Frederick J. Hoffman [2] y otros críticos ven la novela "hard-boiled" como una continuación del naturalismo europeo de Zola, el naturalismo americanizado de Norris y Dreisder, y el realismo selectivo de Crane y Dos Passos.

Aunque Alfred Kazin, otro crítico americano, en 1942 rechazó a los "tough guy" que explotaban el nihilismo de Hemingway para provocar con temas prohibidos, pero evitando los problemas comunes de la experiencia, vió una correlación entre los escritores "tough" y los proletarios. Tenían orígenes y causas políticos y sociales comunes y caracteríticas similares: violencia, pobreza, ilegalidad, desencanto y un cierto sentimentalismo. [3]

La fuente de atracción de este tipo de novelas, como nos dice Chandler, era:

> *"The smell of fear which these stories managed to generate. Their characters live in a world gone wrong in which long before the atom bomb, civilization had created the machinery for its destruction, and was learning to use it with all the monoric delight of a ganster trying out his first machine gun."* [4]

---

[1] *Ibidem.*

[2] HOFFMAN, Frederick J., *The Modern Novel in America*, New York, Regnery, 1951, p. 47.

[3] MADDEN, D., (ed), *op. cit.,* p. XXXII.

[4] CHANDLER, R., *The Simple Art of Murder*, *op. cit.,* p. 76.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPITULO 5
CHANDLER EL ESCRITOR

5.a. Experiencias como escritor

5.b. Características y método

5.c. Técnica y estilo

5.d. La lengua

- **5.d.1. Inglés británico y americano**

5.e. Sus cartas

5.f. Las historias cortas

5.g. Las novelas

- **5.g.1. *The Big Sleep***
- **5.g.2. *Farewell, My Lovely***
- **5.g.3. *The High Window***
- **5.g.4. *The Lady in the lake***
- **5.g.5. *The Little Sister***
- **5.g.6. *The Long Goodbye***
- **5.g.7. *Playback***

5.h. La metáfora y los símiles

5.i. Los personajes

5.a. EXPERIENCIAS COMO ESCRITOR

Hacia 1908 Chandler se volvió a encontrar con amigos de su colegio de Dulwich que también querían abrirse camino en la literatura y se unió a un club de antiguos alumnos y pasaba mucho tiempo en Bloomsbury. Vivía con su madre en un apartamento y esto le presionaba para tener un empleo pronto y serio. Primero trabajó como reportero de The Daily Express pero le despidieron. Luego el tío Thornton le proporcionó otro trabajo en The Westminster Gazette uno de los periódicos más influyentes de Londres. Su jefe, J.A. Spender, fue el primero en ser amable con él. Uno de los más famosos contribuidores de la gaceta era el sátiro H.H. Munro conocido como Saki y fue una influencia muy importante para Chandler en cuanto a parodia y sátira se refiere.

Ya en esta época empezó a escribir poemas que eran parecidos en forma y estilo así como en el tema. Escribía en cuartetos o sestetos con rima fuerte en *abab*. Utilizaba arcaísmos, refranes y poca creatividad en la sintaxis.

Entre 1911 y 1913 publicó 12 ensayos y reseñas en Academy. Son altamente críticos y versan sobre el arte de escribir y el de ser escritor.

Aunque la obra de Chandler pueda parecer americana como su nacimiento, lo cierto es que aporta muchos rasgos característicos de su educación en Inglaterra. Aportó a su narración una forma mundana y un grado de observación inteligente que justifica su teoría de que un argumento nunca puede ser más importante que lo que se va escribiendo.

El uso que hace Chandler del vocabulario, que veremos con detenimiento más adelante, sus personajes y su excepcional diálogo mejora a medida que va creciendo la obra. Las siete novelas de Philip Marlowe como investigador privado son la base de la reputación extraordinaria de Chandler.

Chandler no consiguió fama y popularidad hasta que publicó su primera obra *The Big Sleep* en 1939. Antes de esto había escrito unas 20 historias cortas para Black Mask y para otras revistas de este tipo. Doce de éstas se reimprimieron en *The Simple Art of Murder*

(1950). Las otras ocho las utilizó Chandler como material para sus novelas y esto le hizo luego sentirse incómodo e intentó evitar la reedición de las historias cortas. De hecho no se recogieron hasta 5 años más tarde de su muerte en "The Killer in the Rain" en 1964.

Como escritor de las Pulp Magazines, a las que ya hicimos referencia en el capitulo cuatro, Chandler estaba muy solicitado. Pero realmente sus habilidades como escritor empezaron a ser más notables con su primera novela y fue muy alabado especialmente por el uso que hace de los sonidos y panorámica y descripción de Los Angeles.

W.H. Auden considera las obras de Chandler como obras de arte más que literatura de escape.[1] Chandler se sorprendió cuando en un viaje a Inglaterra descubrió que allí no le consideraban sólo como un escritor de novelas de misterio sino como un escritor americano de prestigio.

El hecho crucial que dio verdadera forma y que desarrolló las características de Chandler, tan imitadas y conocidas, fue el salto de la historia corta a novela que ocurrió en 1939 con *The Big Sleep* que estaba basada en dos historias cortas ya publicadas, como ya apuntamos anteriormente.

5.b. CARACTERISTICAS Y METODO

Chandler aprendió en Black Mask a desarrollar argumentos y a mantener la historia viva a través del diálogo. Su obra mejoraba a marchas forzadas. Era duro consigo mismo y cada obra le llevaba demasiado tiempo escribirla. Después de haber publicado 15 historias cortas, se dio cuenta de que su método de producción era muy lento para tener éxito en este tipo de revistas, por lo que decide escribir novelas.

Los argumentos de Chandler no son sofisticados. A veces introduce demasiados personajes y acciones, lo cual hace difícil recordar todo. El mismo dice sobre los argumentos:

> *"With me a plot, if you could call it that, is an organic thing. It grows and often it*

[1] STEINBRUNNER, Chris & Otto PENTER, (eds). *op. cit.,*p. 77.

overgrows. I am continually finding myself with scenes that I won´t discard and don´t want to fit in. So that my plot problem invariably ends up as a desperate attempt to justify a lot of material that, for me at least, has come alive and insists on staying alive." [1]

En general las novelas expresan los miedos modernos, el individuo que no ve las cosas socialmente o colectivamente, sino que teme que los que están cerca de él puedan traicionarle, se siente inseguro, piensa que comprometerse es una amenaza, que hay que estar siempre vigilante y que la muerte es una extinción final.

En las novelas hay esencialmente dos secuencias o temas. Una que nos presenta el crimen profesional, a los gansters y la corrupción. Este es el argumento que se ofrece primero: los chantajistas en *The Big Sleep*, el tráfico de joyas en *Farewell, My lovely*, el juego en *The High Window*, corrupción policial, médicos y drogas en *The Lady in the Lake* y la hipocresía de Hollywood en *The Little Sister*, los mafiosos y la corrupción en la alta sociedad en *The Long Goodbye*. Pero ninguna de estas personas resulta estar realmente detrás del crimen que se ha producido y van desapareciendo a medida que el argumento interno se va revelando con el que también van apareciendo el traidor y el asesino.

Los argumentos de Chandler se deshilachan al final porque va construyendo escena por escena, no descartando ninguna que le parece buena, aún a pesar de que no se ajuste a la historia. En cambio lo que hace es ajustar los finales, en definitiva forzarlos.

El método que utiliza es acoplar escenas diferentes obligando al lector a absorber nuevos personajes y conflictos más que permitirle que resuelva el misterio por sí mismo.

Chandler descubre que la transición narrativa no sólo puede omitirse sino que esto le da a la historia un cierto sentido moderno de la vida. En un género dominado por los formalismos del argumento en el que los lectores estaban acostumbrados a adivinar lo que el autor o el héroe haría después, Chandler llegó a ser el más interesante e impredecible de todos los escritores de novela policíaca, omitiendo transiciones y simplemente ajustando y

[1] HAMILTON, Cynthia, *op. cit.,* p. 68.

rematando sus mejores escenas. Chandler nos explica el método o la filosofía que sigue cuando escribe sus obras:

> *"My whole career is based on the idea that the formula doesn´t matter, the thing that counts is what you do with the formula; that is to say, it is a matter of style."* [1]

La tensión entre las demandas de la fórmula y la expresión de estilo se mantienen en todas las obras de Chandler. Lo que Chandler gana en la disciplina de este género es un método objetivo por lo que se siente capaz de:

> *"...render a state of mind ... purely through the tone of the description."* [2]

Chandler utiliza los mecanismos de la conciencia y de la imaginación. A través de su narrador, Chandler combina la descripción fotográfica y se mueve desde la cámara al ojo humano y a través de la imaginación de Philip Marlowe. Un ejemplo de este método es la descripción de Moose Malloy en el primer capítulo de *Farewell, My Lovely*:

> *"He was a big man but not more than six feet five inches tall and not wider than a beer truck. He was about ten feet away from me. His arms hung loose at his sides and a forgotten cigar smoked behind his enormous fingers. Slim quiet negroes passed up and down the street and stared at him darting sideglances. He was worth looking at. He wore a shaggy borsalino hat, a rough grey sports coat with white golf balls on it for buttons, a brown shirt, a yellow tie, pleated grey flannel slacks and alligator shoes with white explosions on the toes. From his outer breast pocket cascaded a show handkerchief of the same brilliant yellow as his tie. There were a couple of coloured feathers tucked into the band of his hat, but he really didn´t need them. Even on Central Avenue, not the quietest dressed street in the world, he looked about as inconspicuous as a tarantula on a slice of angel food."* (*FL*, pág.7)

Cuando ya había escrito sus cuatro primeras novelas Chandler dijo sobre el método:

> *"Everything a writer learns about the art or craft of fiction, takes just a little away from his need or drive to write at all. In the end he knows all the tricks and has nothing to say."* [3]

---

[1] MACSHANE, Frank, *op. cit.,* (1976), p.63.

[2] SPEIR, Jerry, *Raymond Chandler*, New York, Frederick Ungar, 1981, p. 119.

[3] POWELL, Lawrence, *op. cit.,* p.378

5.c. TECNICA Y ESTILO

Para escribir bien Chandler necesitaba una existencia solitaria y tranquila donde pudiera desarrollar su trabajo sin ser consciente ni de su reputación ni del contenido latente de su obra. Estas condiciones sólo se dieron al principio de su carrera como escritor de novela de misterio.

Sin embargo, a pesar de necesitar estas condiciones para desarrollar su trabajo Chandler pensaba que un escritor no se hace ni con el trabajo ni con la disciplina ni con la cultura. Esto lo expone claramente en una carta a Mrs Hogan en 1946:

> *"My experience with trying to help people to write has been limited but extremely intensive. I have done everything from giving would-be writers money to live on plotting and rewriting their stories for them, and so far I have found it to be all waste. The people whom God or nature intended to be writers find their own answers, and those who have to ask are impossible to help. They are merely people who want to be writers."* [1]

También estas consideraciones le llevan a hacer la distinción entre dos clases de escritores:

> *"...two kinds of writers; writers who write stories and writers who write writing."* [2]

Chandler quería ser un escritor serio e intentó imitar a Hemingway, entre otros escritores importantes, pero su mente crítica le hizo darse cuenta que imitar no era el camino para conseguir su objetivo. Hasta que un día leyó una revista especializada en historias de misterio y de detectives y decide intentar este género y descubre que le gusta y que lo hace bien.

Utiliza una lengua fluida, toma nuevas palabras, significados nuevos de palabras antiguas, toma préstamos de otras lenguas, por ejemplo la composición libre de palabras en alemán, y el uso de adjetivos y sustantivos como verbos, casos claros de conversión como

[1] GARDINER, Dorothy & SORLEY, Katharine, *op. cit.,* p. 74.

[2] DOCHERTY, Brian, *op. cit.,* p. 35.

ilustraremos en el capítulo 8; la simplificación de la gramática; el uso de “one”, “he” etc.

Nos parece interesante poner algunos ejemplos del vocabulario que se utiliza en todas y cada una de estas novelas. Del argot del ferrocarril podemos observar que se utilizan algunas palabras como: hog (engine), pike (railroad line), refeer (refrigarator car), hotshot (fast train). Con respecto al argot de la calle vemos palabras y expresiones como: lip (lawyer), Chicago lightning (gunfire), circulation drops (drinks).

Sus tonos no están establecidos en una especie de sutileza convencional social que es en realidad una clase de lengua. Está más vivo que los tópicos y su impacto es más sensacional que intelectual. Expresa cosas experimentadas más que ideas. Es una lengua que está siendo moldeada por los escritores. No es un desarrollo natural.

Pero tiene desventajas. Utiliza demasiado los esloganes, de forma que ya dejan de tener significado y se vuelven aburridas.

El estilo de Chandler viene marcado por el uso de la lengua vernácula de los Angeles que utiliza como elemento expresivo de manera magistral.

El estilo de Chandler se desarrolla cuidadosamente y conscientemente. Su consciencia del dinamismo de su estilo, su cercanía aguda a la lengua y su deseo de explotar esta fórmula al máximo dio como resultado un estilo sofisticado y flexible sobre todo en sus primeras obras. La cadencia y el ritmo de su prosa mimetiza los del habla. Su uso de frases cortas mantiene el precipitado ritmo de algún incidente interesante que se va a contar de nuevo.

El uso repetido de una palabra, por ejemplo, imprime a la frase o párrafo un tono sarcástico. La repetición de construcciones aumenta el contraste de lo que nos quiere decir. Las construcciones irregulares como "All I did was nothing" enfatiza el contraste. Chandler utiliza mucho el detalle para las descripciones, y en este sentido da el mismo tratamiento a las personas que a las cosas.

Son las descripciones poéticas de Chandler, las bromas y el uso de la hipérbole lo que

realmente configuran la impronta de su estilo y que forman su particular humor, cinismo y sentimentalismo. Chandler es un maestro envolviendo su escenario vivo de una forma que la descripción toma calidad poética. Chandler utiliza el detalle de una manera tan significativa que implica el resto de la escena. La reacción de Marlowe a la casa de Anne Riordan es un ejemplo muy ilustrativo de lo que estamos diciendo:

> *"It is a nice room. It would be a nice room to wear slippers in."* (*FL*, Pág.32)

Fue Chandler quien dio a la novela "hard-boiled" su sonido distintivo embelleciendo la prosa de "tough guy" de Hammett con símiles coloristas, los chistes mordaces, exageraciones cómicas y diálogos ingeniosos. Por lo tanto podemos decir que la mayor parte de las parodias estilísticas del género son en realidad parodias del propio estilo de Chandler y de sus manierismos, es decir todo lo referente a la expresividad y en ocasiones también a la artificiosidad.

El estilo del argot y el punto de vista en primera persona, que ayudó a justificar el adjetivo de "hard-boiled", se transformaron en un medio literario. Así como Hammett desciende de la tradición americana conectada a Emily Dickinson, Mark Twain y Ernest Hemingway, a Chandler se le considera como el Faulkner del suspense. Su prosa, más rica y resonante que la de Hammett, demuestra el gran poder y la versatilidad del estilo de las novelas "hard-boiled". Su visión amplía e intensifica el mundo de su predecesor.

El estilo de Chandler, con sus vaivenes del cinismo a la nostalgia, del halago al castigo, de la amargura a la resignación, del sentimentalismo a la rudeza etc., es esencialmente la voz de Marlowe. Es la complejidad y la ambigüedad del estilo lo que define a Marlowe como un personaje interesante y complejo. Esto es sobre todo así en sus primeras obras aunque no tanto en las últimas ya que en al principio lo que intenta es desarrollar la personalidad de Marlowe más directamente y esto se va perdiendo en sus siguientes obras. Esto no lo explica claramente Cynthia Hamilton:

> *"Once Chandler began to place more emphasis on Marlowe´s emotional life and the protagonist began to question his own motivations for actions, then Marlowe became a much more different kind of hero."* [1]

[1] HAMILTON, Cynthia, S., *op. cit.,* p. 170.

El estilo de Chandler mostraba unas cualidades que le iban a hacer uno de los mejores escritores de Black Mask. Las frases restringidas, los símiles de colores, las imágenes evocativas, todo esto ya estaba al comienzo de sus historias.

Chandler vio en el estilo de Hammett un estilo coloquial pero condicionado por la voz objetiva. El quería inyectar en la novela "hard-boiled" el heroísmo e idealismo sentimental y explorar las posibilidades del estilo coloquial que estaba detrás de la técnica objetiva y él mismo nos dice al respecto:

> *"All I wanted to do when I began writing was to play with a fascinating new language, to see what it would do as a means of expression which might remain on the level of unintellectual thinking and yet acquire the power to say things which are usually only said with a literary air."* [1]

Chandler le dijo a Gardner que lo que más admiraba de él era:

> *"...the perfection of control over the movement of a story. Every page throws the hook for the next one."*[2]

Tanto valoraba Chandler el estilo en un escritor que siempre estaba preocupado por superarse en este sentido y siempre que podía hablaba de este asunto con otras personas. En una carta a Mrs Robert Hogan del 7 de marzo de 1947 le escribía:

> *"A good story cannot be divised. It has to be distilled. In the long run, however little you talk or even think about it, the most durable thing in writing is style and style is the most valuable investment a writer can make with his time."* [3]

Chandler nunca descartaba nada para escribir. Por eso nunca sabía como iba a quedar su historia hasta que no hacía su primer borrador. Para Chandler el estilo era lo más grande

[1] *Ibid.,* p. 152.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibid.,* p. 153.

que tenía un escritor como hemos ilustrado con la cita anteriormente expuesta. Para Chandler el estilo era una proyección de la personalidad de cada escritor y escribir es el producto de la calidad de las emociones y percepciones. La habilidad de transferir esto al papel es lo que hace a un escritor.

En Chandler se pueden criticar muchas cosas. Aparece como sexista y con prejuicios casi neuróticos hacia las mujeres y hacia los homosexuales. Políticamente ciego a los problemas de clase y conflictos raciales del sur de California. Su trabajo puede ser sentimental a veces y también puede presentarnos un conflicto por medio de una broma o un símil. Sus argumentos a menudo divagan y muchos de los personajes están estereotipados - casi todos hablan de la misma forma ruda, como en la calle. Pero estas características son coherentes y poderosas.

5.d. LA LENGUA

Desde Mark Twain e incluso en Emily Dickinson el eufemismo ha sido un método importante de expresión literaria. Este aspecto de estilo americano funciona con tintes humorísticos en Twain, Hammett y desde luego en Chandler, pero también es un vehículo de expresión seria como una forma esencial para comunicar la rudeza tan importante para la personalidad de nuestro autor.

Tiene mucha tendencia a utilizar el mismo estilo a la lengua que se habla vulgar y coloquialmente. En manos de un genio como Hemingway puede ser muy efectivo pero sin ser vulgar.
Chandler también es consciente de la importancia de los sonidos y, dependiendo del efecto que quiere producir, utiliza un sonido u otro. Por ejemplo cuando quiere provocar quietud o lentitud hace uso de la "s".

"She stood her ground and the smile on her lips didn´t slip a milimetre." (*LS*,76)

Las descripciones de los escenarios las hace Chandler tan magistralmente que la ciudad y los edificios tienen una fuerza muy importante en la obra. A veces incluso parece que Chandler no está interesado ni en la violencia ni en el misterio, sino en la ciudad y en la

gente a través de la cual Marlowe se mueve para resolver el caso.

Chandler es capaz de evocar, por medio de la lengua, un complejo de asociación por medio de una simple yuxtaposición o repetición de una misma estructura sintáctica:

> *"I needed a drink, I needed a lot of life insurance, I needed a vacation, I needed a home in the country. What I had was a coat, a hat and a gun. I put them on and went out of the room."* (*FL*,207)

Este tipo de yuxtaposición, con su hipérbole humorística, es decir utilizando la exageración, mezcla la nostalgia y el cinismo. Esto es esencial si Chandler quiere presentar el realismo y el sentimentalismo al mismo tiempo.

Es en este tipo de descripciones de la comunidad corrupta donde Chandler es un maestro. Cuando es explícito en la crítica social del mundo del cine es muy específico, incluso a veces maniático. *The Little Sister* incluye lo que un crítico ha llamado "undoubtedly one of the most vicious and pointed satires of the movie industry ever written."

Chandler es muy consciente del uso de la lengua. De hecho estudiaba y analizaba la lengua americana para poder realmente expresar lo que quería en todo momento y circunstancia de la obra. En una carta a Alex Barris en marzo de 1949 le dice al respecto:

> talk or an*"I had to learn American just like a foreign language. To learn it I had to study and analyse it. As a result, when I use slang, colloquialisms, snide y kind of off-beat language I do it deliberately. The literary use of slang is a study in itself. I have found that there are only two kinds that are any good: slang that has established itself in the language, and slang that you make up yourself. Everything else is apt to be passé before it gets into print."* [1]

Por otra parte, Chandler no sólo estuvo interesado en la lengua americana sino también en la lengua inglesa que consideraba superficialmente parecida a la americana pero diferente en implicaciones. Nos parece interesante exponer lo que Chandler pensaba de ambas

[1] MACSHANE, *op. cit.,* (1976), p. 80.

lenguas y así vamos a utilizar sus propias palabras al respecto:

> *"Also I have been trying to learn the English language which is superficially like ours but very different in its implications. Ours, when not too professional, is creative, imaginative, free and even rather wild. Something like the English of Elisabeth's time. English is almost a mandarin language, but it is beginning to loosen up and I think I might possibly do something with it.* [1]

En abril de 1954 escribe una carta al editor de The Third Degree, revista de autores de misterio y le dice que ha decidido, después de su experiencia de 20 años de escritor, cumplir tres reglas para escribir: nunca hacer caso de un consejo, nunca enseñar o discutir sobre alguna obra que se está llevando a cabo y nunca contestar a un crítico. [2]

Desde luego Chandler hizo que la narrativa "hard-boiled" bordeara la poesía no sólo con el uso de símiles si no con todo el uso de la lengua. Chandler trata todos los temas conectados con el crimen y el misterio, los males sociales, problemas psiquiátricos, el crecimiento de la ciudad, el hundimiento de la vida moderna en la ordinariez y el mal gusto.

Chandler no tiene nada nuevo que decir sobre el crimen y lo que le rodea. Lo que hace a Chandler diferente y poderoso como escritor de novela policíaca es su habilidad para describir momentos de intensidad y gente desagradable, su habilidad para hacer de la prosa poesía y de la ficción literatura.

Chandler también era un amante del vocabulario como nos demuestra en su obra. Sin embargo estaba en contra de utilizar palabras formales que algunos escritores buscan en los diccionarios y que están más pendientes de los libros que del habla. El vocabulario siempre tiene que reflejar el habla de la gente que lo utiliza.

En general las historias cortas de Raymond Chandler nos muestran la mente de un técnico

[1] *Ibid.*, p. 94.

[2] GARDINER & SORLEY, *op. cit.,* p. 86.

en busca de la mejora de su arte. El estilo declarativo, las descripciones sencillas, las caracterizaciones y el ingenio se pueden ver aquí en etapa de formación. Pero sólo en las novelas todas estas características de Chandler adquieren madurez. Raymond Chandler que siguió a Hammett y a otros escritores de Black Mask e intentó perfeccionar el misterio "hard-boiled". De hecho lo consigue elevando el género a literatura, algo que no se había contemplado hasta entonces.

Los logros de Chandler son impresionantes. Crea un estilo nuevo americano, una combinación de lengua, el uso del argot, los chistes, la hipérbole y el "tough talk". Tenía una visión realista del mundo y esto lo expone con precisión y maestría en su obra. Inventó un héroe: Philip Marlowe a quien los críticos en general llaman "la gran creación".

Chandler gana la partida al argumento porque construye las escenas de una manera fantástica. Crea un mundo sorprendente lleno de detalles e incidentes, en cuya naturaleza, como se revela en los símiles, hipérboles e ironía, parece no haber divinidad o Dios, sino un mundo de hechos y de leyes físicas. Pero los tropos siempre se emplean con alguna correspondencia o semejanza a la palabra o expresión a la que hacen referencia. Estos tropos comprenden fundamentalmente la metáfora y la metonimia en todas sus variedades. Una visión del mundo está implícita en las metáforas que conectan constantemente con la gente, los hechos, los sentimientos. Preparan al lector a entender la visión del mundo ofrecida a través del código del detective que es el centro de los tropos.
Los "tough-guy" nunca dicen lo que piensan porque el "tough talk" es una metáfora agresiva. Generalmente, cuando un autor está utilizando metáforas, está invitando al lector a que la comunicación se produzca de una manera íntima ya que por medio de la metáfora se comunican conocimientos, información, creencias, intenciones, actitudes inaccesibles para los que no las comprenden.

Marlowe, según Keith Newlin [1], normalmente utiliza chistes o frases agudas para dejar un poco indefensos a los que le rodean. Esto le da cierta ventaja táctica mientras el receptor intenta descifrar lo que Marlowe ha querido decir.

[1] NEWLIN, Keith, *Hardboiled Burlesque: Raymond Chanlder´s Comic Style*, Madison, Ind. Brownstone Books, 1984, p. 25 .

Están permitidos todo tipo de tropos en el "tough talk": la metáfora y el símil. La hiperbole y la ironía son muy comunes, así como la metonimia y la sinecdoque. Lo que nos muestran estos tropos es que el detective utiliza recursos poco usuales en las situaciones con las que se tiene que enfrentar.

También hay que hacer referencia al humor que aparece en estas obras. No es que sea un ingrediente necesario para el género pero Chandler lo utiliza y se deleita haciéndolo. A partir de aquí se creó una tradición de utilizar el humor en las historias de detectives como componente necesario. Pero es todo un arte ya que no se puede mezclar con el crimen. Esto Chandler lo consigue sin problemas.

BIBLIOTECA VIRTUAL

5.d.1. Inglés Británico y Americano

MIGUEL DE CERVANTES

Sería demasiado extenso dar cuenta de todas las diferencias existentes entre el inglés británico (IB) y el inglés americano (IA) por lo que expondremos las que ya forman parte de la lengua escrita de cada nación que son las más conocidas. Tampoco pretendemos hacer un estudio detallado de las mismas, pero este apartado nos servirá para ver si Chandler utiliza uno de los dos o ambos.

-En cuanto a la pronunciación se refiere sabemos que en el IA la /r/ se pronuncia en posición final y después de vocal.
-La grafía *sch* tiene diferente pronunciación. En IA se pronuncia /sk/ y en IB /sh/.
-La vocal *a* en posición intermedia se pronuncia /ae/ en IB y /ei/ en IA. Por ejemplo el caso de *tomato*.
-El diptongo *ou* aparece en IA como /au/ y en IB /u:/.
-El final de palabra -*ile* es /al/ en IA y /ail/ en IB.
-Muchas de las palabras que empiezan por *h* se pronuncian sin la "h" aspirada en IA y esto no ocurre en IB. Como ejemplo tenemos la palabra *herb*.
-Muchas palabras americanas se pronuncian con doble acento mientras que en IB sólo con uno:
-IA: **au**di**to**ry **sec**re**ta**ry **lab**ora**tory** **Bir**ming**ham**

-IB: **au**ditory **se**cretary la**bo**ratory **Bir**mingham

Otras en cambio se acentuan de diferente manera:

-IA: ba**llet** de**bris** **add**ress **in**quiry **maga**zine

-IB: **ba**llet **de**bris ad**dress** en**quiry** maga**zine**

-En este aspecto de la pronunciación sólo podemos decir que Chandler utilizaba el IA con la amyoría de sus personajes poruqe les quería caracterizar como auténticos americanos y qué mejor que el uso de la lengua para este propósito.

-En cuanto a la ortografía también se aprecian cambios ya conocidos y aceptados, ya propuestos fundamentalmente por N. Webster en su *Plain and Comprehensive Grammar*, (1784), con la particularidad de que algunas ortografías típicamentee británicas se están utilizando en América (*judgement)* y viceversa.

-IB: *-ou-* colour, honour

-IA: *-o-* color, honor

-IB: *en-* enclose, enquiry

-IA: *in-* inclose, inquiry

-IB: *-ae/oe-* anaesthetic, encyclopaedia

-IA: *-e-* anasthetic, encyclopedia

-IB: *-re* centre, theatre

-IA: *-er* center, theater

-IB: *-ce* defence, offence

-IA: *-se* defense, offense

-IB: *-ll-* libellous, quarrelling

-IA *-l-* libelous, quarreling

En las novelas de Chandler hemos observado que en cuanto a la ortografía se refiere utiliza ambas indistintamente como podemos ver en este ejemplo:

> *"She went on signing the **cheques** and flipped them over one by one, **checking** the signatures.*" (*PB*,58)

Desde el punto de vista gramatical no se puede hablar de diferencias muy evidentes pero la tendencia en ambas lenguas actualmente es el uso de la lengua analítica, es decir, la brevedad del mensaje. Podríamos decir que Chandler es un precursor en este sentido ya

que el uso de la brevedads es una de las características de su estilo, como ya hemos visto anteriormente, y además el uso de las conversiones hace que las estructuras sintácticas sean más cortas.

Los adjetivos se utilizan como adverbios y los adverbios como adjetivos y así tenemos frases como "*he is real good"*. Las conversiones de este tipo son constantes en las novelas de Raymond Chandler como podremos ver en los ejemplos de estos casos en el capítulo ocho.

El auxiliar de futuro *shall* ha desaparecido completamente en el IA, en el IB su uso es cada vez menos frecuente. En las novelas de nuestro autor las contracciones de los verbos auxiliares son constantes por eso también observamos la pérdida de este verbo de futuro.

La conjunción *and* en IA desaparece completamente cuando une dos verbos con el mismo sujeto y así tenemos ejemplos tales como "*I'll go get the car"* en IA y "*I'll go and get the car"*. Chandler mantiene el uso de la conjunción por lo que este caso se decanta por el IB.

La preposición *on* que acompaña a los días de la semana no se usa en IA: "*Mondays we take the bus"*, por "*On Mondays we take the bus"* en IB. Chandler no suele utilizar los días de la semana. Se suele referir al tiempo con expresiones referidas al día antes, el día después etc, sin apenas hacer referencia a los nombres de los días, por lo tanto el uso de la preposición o no preposición queda eliminado.

Con todas estas generalidades mencionadas sí podemos decir que Raymond Chandler utiliza tanto el IB como el IA. Cuando se produce un diálogo en general los personajes se decantan por el IA, pero cuando es Philip Marlowe el que habla o nos va narrando los acontecimientos entonces utiliza en IB.

5.e. SUS CARTAS

En 1962 Dorothy Gardiner y Katherine Walker editaron un volumen de las cartas de Chandler y lo titularon *Raymond Chandler Speaking*, que hemos incluido en nuestro

apartado de bibliografía y del que nos hemos servido para conocer más profundamente a nuestro autor.

Chandler empezó a escribir cartas para comunicarse con el mundo exterior. Se pasaba sus noches de insomnio escribiendo cartas a personas en todas las partes del mundo. En su mayortía podemos decir que se las escribe a sus editores, agentes y críticos profesionales de la ficción de detectives. Raramente se escribía con otros escritores. Pero esta correspondencia tenía una enorme importancia para él y dijo al respecto:

> *"All of my best friends I have never met."* [1]

Para Chandler escribir era un alivio emocional para su aislamiento. Incluso en algunas ocasiones cuando las escribía las discutía:

> *"Some are analytical, some are a bit poetical, some sad, and a good many caustic or even fun. They reveal, I suppose, a writer´s reaction to his early struggles and later his attempts to ward off the numerous people who seek to exploit him in some way. There are also love letters and letters to an unknown girl in Australia which were merely a rather kind attempt to resolve her problems after she had given me more of her heart than (as she said) she had ever given to any of her family."* [2]

Estas cartas son muy importantes porque son un testimonio de la intimidad de su persona. El mismo nos confirma esta idea con sus propias palabras:

> *"A real writer and at times I think I´m one, exists on many levels of thought. Perhaps as a result of my business training, I always knew that a writer had to follow a line with which the public would become familiar. He had to "type" himself to the extent that the public would associate his name (if they remembered it) with a certain kind of writing. But that would not be enough for him in his own mind. So I suppose in my letters I more or less reveal those facets of my mind which had to be obscured or distorted in what I wrote for publication."* [3]

---

[1] MACSHANE, Frank, (ed), *Selected Letters of Raymond Chandler*, London, Macmillan, 1983, p.XIV.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibid.,* p.XVI

Chandler grababa sus cartas y al día siguiente se secretaria se las pasaba a máquina. Más que cartas parecen las notas en el cuaderno de un escritor. Una carta podía comenzar con un asunto de negocios y luego continuar con su infancia en Inglaterra, el escritor en Hollywood, lo que leía etc.

Expresaba sus sentimientos y sus creencias abiertamente y honestamente. Era un hombre apasionado pero no podía expresar sus ideas de una forma racional y convincente. Sus cartas, por lo que hemos leido, revelan el hombre que hay detrás del escritor. Sus sentimientos surgen de la sensibilidad que le produce su entorno, y los expresa con metáforas utilizando el vocabulario que también utiliza en sus obras. Chandler reserva gran parte de sus energías para su correspondencia.

Las cartas de Chandler son largas y generosas porque tenía mucho que decir en su soledad y porque en su soledad expresa sus pensamientos y sus sentimientos a quien contestara sus cartas.

Después de la muerte de su mujer, Cissy, en 1954 Chandler comenzó un lento declive. Los últimos 5 años de su vida estuvieron marcados por buscar soluciones a su soledad y sus cartas están llenas de detalles domésticos a la vez que se movía de California a Inglaterra en busca de consuelo. Cuando su vida estaba dominada por la bebida y por la enfermedad, sus cartas eran menos interesantes. Pero él sabía que había llegado a su tope. Swinburne una vez dijo que publicar las cartas de un escritor era un acto de felonía pero en el caso de Chandler él mismo era consciente de que esto podría llegar a ocurrir y así le dice a su editor inglés:

> *"Please believe I am not asking to publish them at all, merely wondering whether they could possibly be of enough interest to be worth publishing."* [1]

Esta recopilación de cartas documenta una vida triste pero decente y el logro de uno de lso mejores escritores de cartas que la literatura amerrican ha producido en muchos años.

[1] *Ibid.,* p.XVII

Los textos de las cartas están editados como Chandler los escribió, salvo algún pequeño cambio editorial. Se han corregido algunos errores tipográficos,y se han puesto notas a pie de página donde era oportuno. Hay también algunas omisiones de nombres y acontecimeintos que pueden herir a personas que todavía están vivas.

5.f. LAS HISTORIAS CORTAS

Puesto que Chandler es recordado como novelista, podemos olvidar los defectos y errores que cometió como escritor de historia corta si bien es verdad que ni siquiera él la alaba mucho y de hecho siempre decía que se encontraba más a gusto en la novela que en la historia corta.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Las novelas de Chandler provienen de sus historias cortas en las ″Pulp Magazines″. Un análisis general de estas historias nos dará evidencia de su considerable experimentación en temática, estilo, punto de vista y tipo de detectives que contribuyeron al éxito posterior de las novelas. Algunas de estas historias fueron utilizadas (cannibalized)[1] en las novelas aunque el autor transforma este material en sus novelas.

A los 44 años de edad, empezó a estudiar minuciosamente los argumentos y personajes. Su primera historia le llevó 5 meses. Cuando mandó "Blackmailer´s Don´t Shoot" a Black Mask, creyó que era perfecta. El editor J.T. Shaw lo aceptó y le pagó 180 dólares, que era la tarifa mínima de un penique por palabra. Por fin había empezado su carrera como escritor.

Antes de crear a Philip Marlowe en *The Big Sleep* (1939), Chandler crea prototipos para sus historias cortas como Johny de Ruse, el policía Sam Delaguerra, el detective Pete Anglich, Steve Grayce y Ted Malvern. Su mayor esfuerzo fue crear a Mallory que luego se llamaría Carmady y finalmente John Dalmas.

El chantaje y el secuestro eran los argumentos favoritos de Chandler. El motivo por el que

[1] Este término lo utiliza Chandler en su obra *The Simple Art of Murder* para explicar cómo amalgamaba sus historias cortas para crear algunas de sus novelas.

se producen ambas cosas es el dinero.

Es en las historias cortas donde Chandler consigue el aprendizaje como escritor. En su cuarta historia, "The Killer in the Rain" publicada en Black Mask en enero de 1935, descubre la narración en priemra persona así el narrador obtiene la libertad para describir lo que veía.

También en esta historia descubre el clima y los colores como motivos simbólicos que no variará en toda su carrera. Y así para Chandler el verde es el color de la sensualidad, el rojo es el color de la acción y de la confrontación mientras que el gris y el blanco se refieren normalmente a personajes moralmente vacíos.

The Big Sleep, *Farewell, My Lovely* y *The Lady in the Lake* son las novelas que más les deben en cuanto a argumento a las historias cortas. *The Big Sleep* evolucionó principalmente desde la historia corta "Killer in the Rain" (1935) y "The Curtain" (1936) con menos prestamos de "The Man Who Liked Dogs" (1936).

Farewell, My Lovely combina elementos de "Try the Girl" (1937) "Mandarin ´s Jade" (1937)

The Lady in the Lake se apoya principalmente en "Bay City Blues" (1938) *The Lady in the Lake* (1939) y algunos detalles de "No Crime in the Mountains" (1941). Las otras cuatro novelas son, con algunas excepciones, creaciones originales.

Al principio el sistema de "canibalización" de Chandler funcionaba bien. *The Big Sleep* por ejemplo, se completó en tan solo tres meses. Pero *The Lady in the Lake* precisó más de cuatro años. Esta lentitud puede ser atribuida en parte a las circunstancias externas y a la vida de Chandler en esos momentos; la guerra, por ejemplo y también a problemas técnicos a la hora de combinar historias en esta novela.

No debemos olvidar que los intereses primordiales para Chandler en estas historias cortas eran los personajes, la motivación y el estilo. Los experimentos estilísticos de Chandler y

su agudo conocimiento del lenguaje son bastante evidentes si comparamos escenas específicas que ocurren ambas en las historias cortas y en las novelas. La novela donde más ocurre esto es en *The Big Sleep* y así hemos tomado como ejemplo la escena en la que Marlowe conoce a Vivian en "The Curtain" para ver la diferencia entre Chandler escritor de historia corta y Chandler escritor de novela:

> *"This room had a white carpet from wall to wall. Ivory drapes of immense height lay tumbled casually on the white carpet inside the many windows. The windows stared towards the dark foothills, and the air beyond the glass was dark too. It hadn´t started to rain yet, but there was a feeling of pressure in the atmosphere."* (TC., pág. 114)

En cambio en la novela, *The Big Sleep*, el párrafo es mucho más largo, como podemos ver:

> *"This room was too big, the ceiling was too high, the doors were too tall, and the carpet that went from wall to wall looked like a fresh fall of snow at Lake Arrowhead. There were full-length mirrors and crystal doodads all over the place. The ivory furniture had chronium on it, and the enormous ivory drapes lay tumbled on the white carpet a yard from the windows. The white made the ivory look dirty and the ivory made the white looked bled out. The windows stared towards the darkening foothills. It was going to rain soon. There was pressure in the air already."* (*BS*, pág. 22)

En el primer párrafo observamos que Chandler describe el contraste entre el blanco del interior y la oscuridad del exterior. En cambio en el segundo no sólo aparece este contraste sino que Chandler con esta descripción nos está diciendo algo más: los excesos de decoración y la falta de moralidad de la familia Sternowood.

Las historias cortas de Chandler son melodramas, es decir son exageraciones de violencia y miedo en las que la emoción está exagerada y el tiempo y los acontecimientos están comprimidos mas allá de lo posible.

Como ya hemos dicho antes, Chandler experimenta en sus historias cortas con el lenguaje, el estilo etc, porque es un aprendizaje como escritor. La historia "Pearls Are a Nuisance" (1939) es un ejemplo claro de experimentación lingüística que posteriormente formaría la base de *The Long Goodbye*. En esta historia utiliza un lenguaje muy formal, es Walter

Gage quien lo utiliza, que es el detective:

> *"Miss Ellen Macintosh, please... Mr. Walter Gage calling"* (*PN*, pág.12)

y un lenguaje vulgar utilizado por Henry Eichelberger:

> *"Gimme a nickel and I´ll tell you."* (*PN*, pág. 19)

Esta yuxtaposición le permite un mayor humor ya que estas dos personalidades son el centro de la comedia.

En su historia corta "The Man Who Liked Dogs" (1936) la descripción es muy visual y objetiva. Verbos con la ayuda de pocos símiles perfectamente colocados, hacen que la acción sea larga. Los adjetivos y los adverbios son raros. El terror de la escena está equilibrado por medio de la simplicidad cuando se relata. El extraordinario poder al utilizar la lengua sencilla y la forma simple para sugerir las profundidades misteriosas de la actividad humana es la principal fuente de su riqueza narrativa. He aquí un ejemplo de esto:

> *"I could not see what Duncan was doing. Then I knew. A shot that couldn´t have come through the door smacked Diana Saint square on the end of her chin. She went down again, stayed down."* (*MWD*, pág. 87.)

Farewell, My Lovely junto con las historias cortas de "Goldfish",(1936), "Mandarin´s Jade" (1937), "Red Wind" (1938) y "Trouble is my Business" (1939) se centran en el robo de una joya. Muchas de las historias comparten similitudes estructurales con las novelas. *The Big Sleep* empezará con una detallada descripción de una persona, igual que ocurre en "Blackmailers Don ´t Shoot", "Spanish Blood" y "Trouble is my Business".

> *"Big John Masters was large, fat, oily. He had sleek blue jowls and very thick fingers on which the knuckles were dimples. His brown hair was combed straight back from his forehead and he wore a wine-coloured suit with patch pockets, a wine-coloured tie, a tan silk shirt."* (*SB*, pág. 143)

> *Anna Halsey was about two hundred and forty pounds of middle-aged putty-faced woman in a black tailor.-made suit. Her eyes were shiny black shoe-buttons, her cheeks were as soft as suet and about the same colour." (TB,* pág.7)

"I was wearing my powder-blue suit, with dark blue shirt, tie and display handkerchief, black brogues, black wool socks with dark blue clocks on them." (BS, pág.9)

Es importante mencionar el punto de vista en las obras de Chandler. A lo largo de su carrera como escritor de historia corta, Chandler buscaba el detective ideal y la forma ideal de narración. En "Nevada Gas" (Junio, 1935) intenta llenar el vacío entre la narración en primera persona y tercera persona.

Esta dicotomía estuvo presente en Chandler al principio de su carrera como escritor. La narración en primera persona priva al autor de las percepciones y experiencias del narrador. En cambio la narracaión en tercera persona le niega al autor la inmediatez de la sensibilidad y reacciones del detective. La objetividad de la tercera persona le atrae más a Chandler al principio. De hecho 6 de sus primeras 9 historias están escritas desde este punto de vista.

Pero más tarde utilizará la priemra persona y 11 de sus 13 úlltimas historias están narradas en priemra persona. La decisión final de este problema subjetivo-objetivo en las novelas fue crear un narrador en primera persona, que va a ser el propio detective Marlowe.

Todas las novelas de Chandler están relatadas por el detective después de los hechos. Y por tanto todo se filtra por su conciencia y por su sensibilidad. Debido a esto el lector no sólo se identifica con el héroe si no que además obtiene un panorama de la personalidad del narrador.

El hecho de que el narrador sea el propio detective no significa que la realidad esté distorsionada. La honestidad del héroe es uno de los pilares sobre los que se basa este género.

Cuando el narrador habla nos transmiite un tono determinado, una actitud, una sensibilidad e incluso unos valores. El efecto global es la creación de un ser humano con el que el lector llega a tener una relación bastante íntima.

Ya en la introducción de este trabajo apuntamos que nuestro estudio se iba a centrar en las novelas de Raymond Chandler y no en sus historias cortas y dimos razones de ello. Sin embargo era imperativo tener un apartado de historias cortas donde hemos querido resaltar lo más importante de ellas y por eso sólo hemos mencionado unas pocas. Todas las historias cortas que escribió Chandler están recogidas en el apartado II.C de la bibliografía.

Nos gustaría terminar este apartado con unas palabras de Peter Wolf sobre las historias cortas de Raymond Chandler:

> *"The basic defect of the stories is that the length to which they were written did not fit Chandler´s talent... The novels gave more space for the development of situations and the creation of an environment. One of Chandler´s great merits was his capacity to fix a scene memorably. He sometimes did this in a phrase, but he could do it even better in a paragraph or a page. The stories did not give time to create anything of this kind."* [1]

5.g. LAS NOVELAS

Chandler empezó a escribir su primera novela *The Big Sleep* en 1938. Tomó los argumentos principales de "Killer in the Rain" (1935)(4 historia corta publicada en Black Mask) y de "The Curtain" (1936) (historia nı 11) y las combina. Se refiere a este proceso como "cannibalizing" que ya explicamos en la página 154 de este trabajo.

Teniendo ya cierta experiencia en el arte de escribir y sobre todo en ser el autor de cuatro historias cortas (tres de las cuales ya se habían publicado en Black Mask), Chandler presenta esta novela *The Big Sleep*. El héroe, el tema y el estilo estaban perfectamente coordinados dando como resultado una obra de alto nivel. Marlowe derrocha simpatía por el general Sternwood cuyos dos grandes problemas son sus hijas.

[1] WOLFE, Peter, *Something More than Night: The Case of Raymond Chandler*, Bowling Green Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1985,p.115.

La escribió en 3 meses y se publicó. Las ventas fueron buenas aunque mejores en Inglaterra que en América. Pero sus ingresos no fueron muy grandes.

Durante el invierno de 1939 trabaja alternativamente en *Farewell, My Lovely* y en *The Lady in the Lake*. La guerra en Europa vuelve a distraerle y en septiembre de 1939 se ofrece voluntario para el ejército canadiense pero le rechazan. Vuelve a trabajar en *Farewell, My Lovely*, que finalmente termina en 1940. Las ventas fueron desconcertantes y Chandler se sintió defraudado. Pero a pesar de ello, Chandler seguía trabajando en otros proyectos aunque no les terminaba. Retomó *The Lady in the Lake* pero le aburría y así empezó una nueva novela que sería *The High Window*. Cuando se cansaba de ambos proyectos los dejaba y escribía historias cortas.

En un principio el título de *The High Window* era *The Brasher Doubloon* que termina en septiembre de 1941. Envía el manuscrito al editor Sanders que lo rechaza de plano. Lo revisa y reescribe y lo termina en seis meses. Lo vuelve a enviar esta vez a la editora Mrs. Knopf pero ésta piensa que el título no es el adecuado y Chandler sugiere *The High Window* que será el título definitivo. Se publicó el 17 de agosto de 1942 pero no se vendió muy bien.

A mediados de los años 40, la fama de Chandler llegó a Hollywood y le pidieron que fuera el guionista de sus propias novelas para llevarlas al cine. Lo que percibía económicamente era mucho más de lo que él nunca hubiera soñado. No le gustó Hollywood y su trabajo conllevó conflicto ya que su ritmo de trabajo nada tenía que ver con el que demandaban los estudios de cine. Se sabe también que tuvo roces con el famoso director Billy Wilder en el guión que escribieron conjuntamente *Double Indemnity*.

En 1949 *The Little Sister* incluye una tremenda crítica hacia Hollywood. En esta obra hace mucho hincapié en la hipocresía de Hollywood, más de lo que hubiera sido recomendable para el propio argumento. Chandler siente que este libro lo escribió con tono malhumorado y así se refleja en la obra:

"The writing is of incomparable brilliance but something has gone wrong with the story." [1]

En esta obra Marlowe ya no es el que era. Se nos muestra aquí como un hombre solitario y cínico y por esto recibió muchas críticas.

The Long Goodbye (1953) insiste en el valor de la lealtad sobre todo en una sociedad tan superficial. Cuando Chandler ya casi tenía 70 años publica *Playback*, una novela donde se ve claramente que sus facultades y talentos como escritor han decrecido. Incluso se atisba la posibilidad de que Marlowe se case, cosa a la que siempre se había opuesto Chandler ya que iba en contra de los principios de lo que debe ser un detective.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Ya para entonces Chandler era incapaz de trabajar. Su salud era débil; su mujer vieja y enferma y le afectó tremendamente su muerte en 1954. Trabajó cuidadosamente en *The Long Goodbye* que es su obra más larga y en muchos aspectos la que mejor refleja las actitudes reales de Chandler hacia el crimen, hacia la sociedad y hacia los hombres y las mujeres.

Muchos lo encontraron demasiado directo y se quejaron sobre su moralidad y sentimentalismo. Pero en líneas generales el libro tuvo éxito y Chandler era para entonces una figura importante y reconocida en muchos países, premiado en América y en Gran Bretaña.

Para ver a Chandler en su mejor momento hay que mirar sus dos primeras novelas, *The Big Sleep* (1939) y *Farewell, My Lovely* (1940). En ellas podemos apreciar su gran contribución a la fórmula "hard-boiled": un estilo coloquial que combina el ingenio y la ironía con resquicios de emoción, un héroe que combina el cinismo y el romanticismo.

La división del mundo entre víctimas y ricos victoriosos tan característico del Darwinismo social, es decir de la selección natural de los individuos, existe totalmente. No hay crítica social, ni esperanza por un futuro mejor, solo nostalgia, E. M. Beekman dice al respecto:

[1] MACSHANE, *op. cit.,* (1981), p. 231.

"In his characters there is a fierce grief which has little opportunity to be assuaged - a grief for a loss, perhaps a primeval Eden, perhaps a community of decent men, but a bitter frustation about the fact that things are as they are though they shouldn't be that way . There is a revulsion for this world yet also a distaste for his own defiant nobility, a nobility very much like a pawned code of honor."[1]

Las críticas que hace Chandler en sus novelas se refieren a la falta de moral, falta de dignidad y el mal gusto del nuevo rico. Generalmente la riqueza la utiliza Chandler como fachada para esconder pobreza intelectual y emocional así como hipocresía. Podemos decir que la moraleja de las obras, en nuestra opinión, es que la riqueza no corrompe a las personas si no que las personas abusan de la riqueza y por este abuso se corrompen.
El modelo común que presenta la novela de Raymond Chandler es el siguiente: el villano normalemte es una mujer sexy, que se acerca mucho al héroe; mata a los que le gustan y a los que no.

Las amenazas que destruyen las víctimas y que están cerca de Marlowe son primero la traición y luego la muerte. Generalmente se dice que el asesinato es el crimen central de la novela de ficción moderna, debido al obsesivo individualismo de nuestra época, y que el robo, la deshonra, o el ultraje eran las mayores amenazas de épocas anteriores, cuando las propiedades familiares o el honor familiar eran cosas más importantes que la vida privada.

Chandler se toma la muerte muy en serio, para él es una amenaza; no sólo es el tema central sino que de forma eufemística y sensible empieza en la mayor parte de sus títulos y así podemos observarlo: *The Big Sleep, The Long Goodbye, The Lady in the Lake, Farewell, My Lovely, The High Window* se refieren a sitios donde la fatal traición y muerte tienen lugar. Sólo *The Little Sister* evita la muerte pero se refiere a la traición.

Y ahí fuera está la ciudad, y toda la gente que vive en ella. La ciudad es muy real y es una de las fuerzas más poderosas que utiliza Chandler. La esencia de la novela es el conflicto dinámico entre un individuo y la ciudad.

Las novelas "tough", tienen, parece ser, un impacto que trasciende al mero entretenimiento; nos podemos poner a leer a Chandler para entretenernos, pero el testimonio revela que experimentamos algo vivo debido a la autenticidad de lo que nos cuenta. Y esto es precisamente lo que nos ha ocurrido leyendo y releyendo cada novela de nuestro autor.

W.H. Auden habla de los logros sociales y estéticos de Chandler de la siguiente manera:

> *"Mr. Chandler is interested in writing no detective stories, but serious studies of a criminal and his powerful but extremely depressing books should be read and judged not as escape but as works of art"* [2]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Incluso el propio Chandler está de acuerdo con esta opinión y así nos dice:

> *"The mystery story grew hard and cynical about the motive and character, but it was not cynical about the effects it tried to produce nor about its technique of producing them. A few unusual critics recognized this at the time."* [3]

Las novelas de Chandler son una presentación de la vida misma. Las tensiones y las actitudes son naturales y dinámicas, propias de nuestra época - y el hecho de que no las resuelvan- solo las crean y las afrontan es parte de su poder. Es importante que Marlowe no encuentre una salida o una escapatoria, sino que lo soporta y se enfrenta a ello. Marlowe nunca se va solo en busca de paz, nunca ve a la familia.

5.g.1. *THE BIG SLEEP*

La escribió en tan sólo 3 meses cuando tenía 50 años y el argumento provenía en parte de algunas de sus historias cortas. El estilo es fresco y pulido.

El argumento de esta obra en líneas generales es como sigue.

---

[1] HAMILTON, Cynthia, *op. cit.,* p.157.

[2] MADDEN, David, (ed), *op. cit.,* p. XXXI

[3] *Ibid.,* p. XXIX

El General Sternwood llama a Marlowe para decirle que Rusty Regan, el marido de su hija mayor, Vivian, ha desaparecido, y le contrata para descubrir quien le ha intentado hacer chantaje con las indiscreciones cometidas por su hija pequeña Carmen. Marlowe observa la tienda de pornografía de Geiger, el chantajista, y le sigue hasta su casa. En casa de Geiger descubre a Carmen que está drogada y posando para una sesión pornográfica y Geiger muerto. Después de llevar a Carmen a su casa, Marlowe descubre que un tal Brody se ha llevado los libros y fotos de Geiger.

Entre tanto el chofer de los Sternwood y asesino de Geiger aparece muerto y aparentemente parece un suicidio. En el apartamento de Brody, Marlowe encuentra fotografías robadas de Carmen y a Carmen que aparece allí e intenta disparar a Brody aunque no llega a hacerlo porque unos minutos más tarde Carol Lundgrin, el amante homosexual de Geiger, aparece y dispara a Brody. Esto cierra el círculo de chantaje pero Marlowe empieza a rastrear la desaparición de Rusty Regan. Empieza con Eddie Mars, el propietario de un club de juego que se encuentra con Marlowe cuando estaba merodeando en las cosas de Geiger.

Regan se había fugado con la mujer de Mars; además Vivan Sternwood tenía alguna conexión con Mars. Al mismo tiempo las dos hermanas Sternwood tratan de seducir a Marlowe pero él las rechaza. Harry Jones, un pequeño criminal le dice a Marlowe que él y su novia, Agnes, saben donde está la mujer de Eddie Mars. Lash Canino, el asesino a sueldo alquilado por Mars, envenena a Jones pero Marlowe encuentra a Agnes y le da posibles direcciones donde podría estar Mrs. Mars.

Cuando Marlowe llega, Canino le golpea y le amordaza junto con Mrs. Mars. Ella libera a Marlowe y dispara a Canino cuando llega el asesino entonces Marlowe va a casa de los Sternwood y el general le pide que encuentre a Rusty Regan.

Cuando se va, Marlowe descubre que Carmen Sternwood ha matado a Regan. Vivian le dice a Marlowe que ella les había dicho a Mars y a Canino que llevaran el cuerpo de Regan a un pozo de petróleo abandonado. Marlowe obliga a Vivian a que interne a su hermana Carmen en un psiquiátrico y el le da la información al General.

La combinación de historias para componer *The Big Sleep* provienen de "Killer in the Rain", y de "The Curtain", junto a pequeños detalles de "Mandarin ´s Jade" y "Finger Man", como ya apuntamos en el apartado 4.f. de este capítulo.

En un sentido, toda la ficción temprana de Chandler que caracterizó a Mallory en su primera historia "Blackmailer ´s Don´t Shoot" (1933) y Carmady que aparece por primera vez en "The Man Who Liked Dogs" (1936), nos llevan a lo que luego será Marlowe. La base sólida de *The Big sleep* es la caracterización de Marlowe y la forma de escribir de Chandler.

Robert Skinner nos dice que la primera vez que leyó *The Big Sleep* le llamó la atención el diálogo, los extraños cambios de argumento y el fascinante y a la vez peculiar reparto de personajes. El concepto de caballero errante que defiende su honor es según Skinner el tema central en toda la obra de Chandler. No es casual que el nombre de su héroe sea Mallory y que su héroe más conocido se llame Marlowe. Es indudable que aquí hay ecos de su educación clásica recibida en Inglaterra al final de la era Eduardiana. [1]

Sin embargo también hay que decir que Chandler recibió críticas. En *A Catalogue of Crime* [2] Jacques Barzun y Wendell Hertig Taylor dedican gran parte de la introducción a refutar lo que Chandler critica en su obra *The Simple Art of Murder* donde dice que la historia clásica de detectives carece de verosimilitud.

Estos críticos no piensan que Chandler adquiera más realismo en sus historias y les parece increíble que su héroe, Philip Marlowe, no tenga interés por el dinero y que siga con vida a pesar de disparos y golpes. Sin embargo ensalzan su trabajo sobre todo en *The Big Sleep*, *Farewell, My Lovely* y *The Lady in the Lake*, que según ellos es su obra maestra.

5.g.2. *FAREWELL, MY LOVELY*

[1] SKINNER, Robert, E., *The Hard-Boiled Explicator: A Guide to the Study of Dashiel Hammett, Raymond Chandler and Ross Macdonald*, London, Metuchen, 1985, p.11.

[2] BARZUN, J., & TAYLOR, W.H., *A Catalogue of Crime*, New York, Harper & Row, 1971, p.78.

La segunda novela de Chandler es única entre las novelas americanas del siglo XX, es una fiesta de símiles, un uso continuo de lo grotesco.

Moose Malloy es un personaje bastante esperpéntico a quien Marlowe conoce en el bar de Florian, donde está buscando a su amor Velma. Cuando intentan echarle del bar, Malloy mata al dueño. Marlowe es un testigo de este crimen.

El teniente Nulty lleva el caso y convence a Marlowe para que investigue. Marlowe le pide al teniente que busque a Velma urgentemente. Se entera de que la viuda de Florian vive y cuando va a verla descubre a través de unas fotos que ésta tiene relación o conexión con Velma y se lo cuenta a Nulty.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Un segundo argumento comienza cuando Lindsay Marriot, un "gigolo", le dice a Marlowe que tiene que pagar $8.000 por un collar de jade. Cuando va donde le dicen, le golpean y se despierta ante Anne Riordan, una periodista por cuenta propia, el tipo de chica con la que Marlowe se hubiera casado si él hubiera sido el tipo de chico para casarse. Encuentran el cuerpo de Marriot, ella apunta a Marlowe con una pistola pero la convence para que baje el arma.

Al día siguiente encuentra en su oficina a Anne esperandole. Ella había descubierto que el propietario del collar era Mrs. Lewin Lockridge Grayle. Estos dos argumentos se unen cuando se sabe que Mr. Grayle es el propietario de la radio KFDK ya que Velma era una cantante.

Marlowe encuentra una tarjeta del psiquiatra, Jules Amthor, y queda con él y descubre que Marriot tiene un embargo preventivo en la casa de Mrs. FLorian, quien recibe una carta certificada todos los meses, le dice Mrs. Morrison, una vecina. Marlowe visita otra vez a Mrs. Florian pero ésta no habla.

Anne le presenta a los Grayles. Un indio de Hollywood está esperando a Marlowe en su oficina. Le enseña una factura de $100 y le lleva a la zona de Amthor. La habitación se queda oscura y le golpean. Se despierta en un hospital con *delirium tremens*, burla a la

enfermera y se marcha de allí y ve a Malloy.

Al tercer día de esto, el teniente Randall está en su casa preguntandole sobre Malloy y sobre Marriot. Van los dos a ver a Mrs. Florian y se la encuentran muerta.

Marlowe se entera por medio de un policía, Galbraith, que puede encontrar a Malloy en un barco propiedad de Laird Brunette, un gangster. Va allí y le pasa un mensaje a Malloy por medio de Brunette.

De vuelta a tierra, Marlowe llama a Mrs. Grayle para quedar con ella. Tiene a Malloy escondido cuando llega Mrs.. Grayle. Entonces Marlowe se da cuenta de que ella es Velma. Ella doblegó a Malloy, mató a Marriot e intenta matar a Marlowe. Cuando Malloy sale del armario, Velma le dispara cinco tiros y muere esa misma noche.

Este es más o menos el argumento y el final de la novela que se descubre gracias a Marlowe y a Anne Riordan aunque hay cosas poco probables en este caso.

Esta novela como la primera de Chandler, tiene su origen en las historias cortas, concretamente en "Try the Girl", "The Man Who Liked Dogs" y "Mandarin ´s Jade". Chandler hizo grandes avances técnicos en esta novela. Refuerza el código del detective. El contraste entre el teniente de policía Nulty y Ranndall proporciona humor y revaloriza el sentido del trabajo. Pero el avance más importante es la presentación que hace Chandler de la toma de conciencia de Marlowe. Varias veces el lector entra en la mente de Marlowe y descubre la técnica de la introspección.

5.g.3. *THE HIGH WINDOW*

En un principio el título de esta obra era *The Brasher Doubloon*, que Chandler termina en septiembre de 1941. Envía el manuscrito a Sanders, uno de sus editores, que lo rechaza de plano y ni siquiera se lo manda a Knopf, que era quien decidía finalmente si se editaban los libros o no. Chandler lo revisa y reescribe y lo termina en 6 meses.

The High Window es una novela transitoria. Sus frecuentes intrusiones como autor y la parodia indican su ansiedad por llevar el género más allá, por hablar de forma demasiado directa. Hay atisbos de lo que luego serán sus obras posteriores. Esta novela muestra un mayor interés por el argumento.

El argumento de *The High Window* es original. Hay algunas características de *The Big Sleep* pero mejor integradas. Mrs. Murdock contrata a Marlowe para que encuentre el Brasher Doubloon (moneda antigua de gran valor). La nuera de Mrs Murdock, Linda Conquest, se lo ha llevado y quiere que lo encuentre. También quiere el divorcio de su hijo, Leslie Murdock, pero sin negociación. Y a partir de aquí se desarrolla toda la trama.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Merle Davis, la secretaria personal de Mrs. Murdock, tímida y con cierta neurosis sexual, hasta el punto de odiar a los hombres, ayuda a Marlowe con ciertas pistas como los nombres de los amigos de Linda Conquest: Lois Magic y Loius Vannier.

Leslie Murdock va a ver a Marlowe y le dice que debe $12.000 al chantajista Alex Morny. Marlowe descubre que Morny está casado con Lois Magic y viven en Bel Air. Marlowe va a llí pero no descubre nada.

Marlowe visita a Elisha Morningstar, una coleccionista de monedas, que había llamado a Mrs. Murdock para hablarle de la moneda antigua que estaba buscando.

Después de varios asesinatos y de que la policía apremiara a Marlowe, la verdad sale a la luz cuando Marlowe se enfrenta a Leslie, que confiesa haber robado la moneda para hacer una réplica. Pretendía que Phillips, su cómplice, se la vendiera a Morningstar para que ésta llamara a Mrs. Muerdock para comprobar su autenticidad. Pero Vannier, uno de los amigos de Conquest, mata a Phillips y a Morningstar cuando ve que no le dan la moneda original. Leslie mata a Vannier. Al final Mrs. Murdock recupera la moneda.

La estructura y el significado de los diálogos quedan bien sentados en *The High Window*. Sus valores más relevantes son su rapidez y su originalidad, un poco de virilidad y suavidad en forma y tono.

5.g.4. *THE LADY IN THE LAKE*

Al igual que la novela anterior, *The High Window*, es una obra transitoria donde el autor también hace frecuentes intrusiones y donde predomina el interés por el argumentos. Chandler tardó en escribir esta obra 4 años. La empezó en 1939 y la terminó en 1943.
Derace Kingsley, un ejecutivo de una compañia de cosméticos, contrata a Marlowe para encontrar a su mujer, Crystal, que le ha mandado un telegrama desde el Paso para decirle que se casa con su novio, Chris Lavery.

Consigue Marlowe localizar a Chris Lavery quien le dice que no se casa con Crystal, que no la ha visto y que no ha estado en el Paso con ella.

Al cabo de unos días Lavery aparece muerto en su casa. Marlowe le enseña a Kingsley el arma que estaba en casa de Lavery y le dice que parece el arma de Crystal.

Después de introducirnos un segundo argumento con distintos personajes, la resolución del caso es que hay varios asesinatos, entre ellos el de Crystal, y las razones de estos asesiantos se deben a sobredosis, dinero y crimenes pasionales.

5.g.5. *THE LITTLE SISTER*

En esta obra Chandler vuelve a un tema que ya había tocado en *The High Window*: por qué los emigrantes pierden su virtud americana cuando van a Los Angeles y la respuesta que nos muestra en esta obra es que se debe al ansia de dinero.

En esta obra los emigrantes son los Quest, de Manhattan, Kansas. Orfamay, auxiliar de clínica, contrata a Marlowe para que encuentre a su hermano Orrin, un fotógrafo que ha desaparecido en Los Angeles. Con este planteamiento se desarrolla el argumento de esta obra introduciendo personajes diversos y encadenando hechos que nos llevaran al desenlace de la obra con tres muertes: Orrin, Lagardie, un médico emigrante de Cleveland) y su ex-mujer , Dolores.

Los críticos consideran *The Little Sister* como una crítica social en contra de la civilización moderna que pone en boca de sus personajes. También aparece en esta obra el tema de la decadencia moral en Los Angeles representada por los emigrantes que vienen de Kansas. *The Little Sister* es una obra que según su propio autor está escrita con mal humor:

> *"It is the only book of mine I have actively disliked. It was written in a bad mood and I think that comes through."* [1]

Es un poco la recopilación de experiencias que tuvo Chandler en Hollywood. Chandler dice que la obra no es pura ficción y que incluso hay personajes reales que conoció allí.

Además está el devastador punto de vista de Chandler sobre Los Angeles que se centra ahora en Hollywood y se añade un punto de vista del medio oeste representado por Orfamy Quest, la hermana pequeña procedente de Manhattan, Kansas.

Según algunos críticos esta es la mejor novela de Chandler, ya que es el fruto de sus años en Hollywood y por tanto es una experiencia vivida por lo menos en cuanto a algunos personajes se refiere como hemos dicho antes.

5.g.6. *THE LONG GOODBYE*

Es su obra más ambiciosa y la más aclamada. Como *The Little Sister*, es un intento de utilizar la novela policíaca como vehículo de crítica social. Esto ya lo había hecho antes - Dashiel Hammett - aunque no tan bien como lo hacía Chandler.

La escribió mientras su mujer, Cissy, se estaba muriendo y es una novela que alcanza una intensidad emocional nunca alcanzada en este género hasta entonces.

El argumento es totalmente original y los personajes reales cuyas acciones apuntan al tema central que es la alienación del hombre moderno.

---

[1] MACSHANE, *op. cit.,* (1981), p.158.

El argumento de la novela es como sigue: Marlowe conoce a Terry Lennox del que se hace amigo y le cuenta que su mujer, Sylvia, le ha abandonado. A Marlowe le intriga la educación y el acento inglés y la afabilidad de Lennox. Al cabo de unos meses se vuelven a encontrar y Lennox le cuenta que se ha vuelto a casar con su ex-mujer.
Lennox va a ver a Marlowe a las cinco de la madrugada pídiéndole que le lleve al aeropuerto de Tijuana. Parece como si hubiera matado a su mujer, Sylvia, pero Marlowe no avisa a la policía porque no cree que haya sido Lennox. Pero cuando vuelve a casa se encuentra con el sargento Green y el detective Dayton. Marlowe no coopera y se lo llevan a la comisaría.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Un segundo argumento empieza cuando Howard Spencer, un periodista, llama a Marlowe para pedirle que cuide de Roger Wade, un escritor alcohólico, un tanto violento, y que desaparece de vez en cuando. Con estos dos planteamientos se va desarrollando y entramando el argumento de esta obra. Esta obra es en la única en la que Marlowe tiene una relación con una mujer, Linda Loring.

Esta novela es técnicamente superior a las anteriores. Es una obra de una pieza y no una recomposición de historias cortas. En *The Long Goodbye* los personajes son más importantes que el estilo o incluso que los crímenes. Eileen Wade es una asesina totalmente convincente, pero el hecho de que cometa dos asesinatos casi carece de importancia. En realidad lo importante es el estudio del conflicto de las lealtades y el estudio del personaje Terry Lennox.

La novela comienza con el misterio de Terry lennox, luego el misterio de Roger Wade. La conexión entre ambos es Eileen Wade antes mujer de Lennox y ahora de Wade. Cuando ella confiesa los dos asesinatos y se suicida, el interés vuelve a Lennox, con quien el libro termina.

El flujo de la novela es que los personajes importantes son insanos o débiles (Eileen Wade) y los personajes fuertes (Potter, Menéndez) se oponen a que Marlowe intente dar justicia a Lennox .

De esta obra dijo Chandler:

> *"I did not care whether the mystery was fairly obvious, but I cared about the people, about this strange corrupt world we live in, and how a man who tried to be honest looks in the end either sentimental or plain foolish."* [1]

Prácticamente todos los críticos han reconocido que Chandler supuso una revolución para este género y aportó una resonanacia para la novela policíaca americana de la que carecía. [2]

5.g.7. *PLAYBACK*

Es su última y claramente su peor novela. Empezó siendo un guión para una película en 1947 donde combina parte de los argumentos de sus historias cortas "Guns at Cyrano ´s" (1936) y "I´ll Be Waiting" (1939). Pero no se llegó a hacer la película y Chandler lo retoma para escribir *Playback*.

El argumento es que el abogado Clyde Umney contrata a Marlowe para seguir a Eleanor King. Marlowe la sigue y la vigila y viaja donde ella va. Le golpean, escucha conversaciones de chantajes, hay varios asesinatos. Es en esta obra, como ya hemos mencionado, donde Marlowe tiene una primera relación más específica con una mujer, Linda Loring, aunque en *The Long Goodbye* ya tuvo algun contacto. De hecho la obra termina con la llamada de teléfono de Linda que le pide que se case con ella y que vaya a buscarla a París. Pero Marlowe le dice que mejor que venga ella a Los Angeles y le manda el billete para que vuelva. En esta época escribir le resulta duro a Chandler pero finalmente publica esta obra, *Playback*. Esta obra ha sido casi unánimemente condenada; es más corta que las otras, es muy diferente a las otras. Esto se debe a que en el guión de la película que escribió Chandler y al que hacemos referencia anteriormente, no aparece Marlowe y ocurre en Vancouver. Pero además en esta obra Chandler muestra signos de cansancio y de indulgencia.

---

[1] *Ibid.*, p. 315.

[2] MARLING, W.H., *op. cit.,* p.145.

5.h. LA METAFORA Y LOS SIMILES

La característica más relevante en el estilo de Chandler es la metáfora. En Chandler la metáfora es tan importante como los personajes o el argumento.

En Chandler hay dos tipos de metáforas: la primera es oral, es decir ocurre en una conversación o diálogo y sirve para crear una atmósfera real y dura como lo es la vida.

El segundo tipo es la que piensa Marlowe y sirve para ayudar al lector a entender la situación. Estas metáforas son más elaboradas, incluso fantásticas.

En varias ocasiones Chandler utiliza una metáfora elaborada que ha asociado ya a un personaje para anunciar una repetición de una apariencia o situación.

Las comparaciones de Chandler se centran muchas en el tamaño, la velocidad, el impacto, y el equilibrio. Tomamos como muestra un ejemplo de *The Big Sleep*:

> *"The General nodded as if his neck was afraid of the weight of his head."* (*BS*, 7).
>
> *"Geiger will think a bridge fell on him."* (*BS,* 12)

Un segundo motivo sobre el que Chandler se apoya en la metáfora era la vida en California. El mundo de Marlowe abunda en comparaciones de los objetos cotidianos de la vida normal en Los Angeles. Siguiendo con esta misma obra tomamos otro ejemplo del símil para reflejar esto:

> *"He saves his strength as careful as an out-of-work showgirl uses her last good pair of stockings."* (*BS*,6)

Más sorprendente es el mundo doméstico del que también Chandler se sirve para sus metáforas. Hay muchas comparaciones que tienen que ver con animales como perros, gatos, pájaros y caballos.

> *"I walked like a cat on a mantel."* (*BS*, 161)

Las cosas que Chandler veía en la vida cotidiana también creaban familiaridad sobre lo que realmente es un mundo cruel y temeroso:

> *"...spring rustling in the air, like a paper bag blowing along a concrete sidewalk."* (*FL*, 84)

Chandler es el primero en consolidar el lenguaje de las novelas policíacas. Nos muestra que la hipérbole, la exageración, la ironía, el símil, la metáfora, el sarcasmo y las frases esteriotipadas podían ser originales y exóticas. Esto le permite al narrador que el lector participe en la apreciación irónica del género.
La metáfora es dura en su uso eufemístico ya que implica una intimidad con la muerte que la mayoría de la gente encuentra desalentadora y desconcertante.

En *The Lady in the Lake* hay una gran brillantez metafórica, similar a la de las primeras novelas, especialmente cuando se aplican características a los personajes. Vuelve Chandler a retomar las metáforas y símiles con animales y podemos decir que es la que predomina en esta obra:

> *"...as dangerous as a squirrel and much less nervous."* (*LL*, 42)

Chandler utiliza los símiles o comparaciones no como un elemento de lengua común, sino para elaborar el significado de la historia que tenía entre manos. Le parecían muy gráficos y a veces chocantes. Utiliza estos símiles también para plasmar la conciencia del héroe.

Podemos tomar como ejemplos estos símiles de *The Big Sleep*:

> *"The plants filled the place, a forest of them, with nasty meaty leaves and stalks like newly washed fingers of dead men." (BS,*pág.103)

> *"Her eyes became narrow and almost as black and shallow as enamel on a cafeteria tray." (BS,* pag.47)

5.i. LOS PERSONAJES

Los personajes que nos presenta Chandler en *The Big Sleep* son criminales

convencionales, un poco exagerados pero verosímiles. En *Farewell, My Lovely* reúne a solitarios, viudas borrachas, indios de Hollywood, policías indolentes etc.

La popularidad de los personajes grotescos en la ficción americana se cree que se debe al interés nacional que existía por la literatura de frontera donde los personajes tenían peculiaridades físicas que eran un signo de naturaleza interior, o de riqueza interna.

La ficción americana de los años 30 estaba muy influenciada por la Depresión, la revolución rusa y la influencia artística del realismo. Escritores como Upton Sinclair o Mike Gold proponen una ficción donde se refleja al trabajador, sus condiciones de vida y sus problemas.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Aunque Chandler no se identifica con estas ideas o tendencia, sí reconoce una creciente simpatía por el ciudadano de a pie corriente, *the little guy* [1], como le llama en sus obras y así lo refleja en Marlowe que siempre se enternece y se siente atraído por este tipo de gente corriente.

En las siete novelas que escribió Chandler, Marlowe se mantiene fiel a sus principios e ideas, resistiéndose a la corrupción. Sus clientes, otros personajes, son ricos pero el dinero no les aporta la felicidad y además son vulnerables al chantaje. El primer cliente de Marlowe es el millonario General Sternwood en *The Big Sleep*. En *Farewell, My Lovely* (1940) es una familia de Beverly Hills y su colección de jade importado; en *The High Window* (1942) Los Murdock de Pasadena y su extraña moneda. Los matrimonios de este tipo de gente son invariablemente infelices. En *The Lady in the Lake*, el empresario a quien su mujer le ha sido infiel. Sylvia Lennox, en *The Long Goodbye* se había casado seis veces antes, luego la mataron.

Marlowe se mantiene siempre honesto y leal a sus clientes. Antes que traicionar a un cliente se deja pegar e incluso arrestar por la policía como ocurre en *The Lady in the Lake* y en *The Long Goodbye*.

[1] *Ibid.*,, p. 111.

Sabemos que las personas somos una mezcla de lo bueno y lo malo y por eso no creemos en personajes que solo sean buenos o solo malos. El asesino tiene que ser también una mezcla para que sea verosímil. Esto Chandler lo hace a la perfección. Todos los personajes parecen reales.

No sólo describe Chandler los alrededores con gran realismo sino que también sus personajes parecen estar vivos incluso los personajes menores como el ascensorista, el dependiente de la tienda etc. Los personajes importantes son tan reales que a veces parece que podrían estar cerca de nosotros, en nuestras propias vidas.

Chandler ciertamente da importancia los valores sociales de la lucha contra la corrupción y de hecho presenta a Marlowe como una persona que lucha por la justicia y contra el crimen. En las novelas de Chandler hay gansters, capitalistas, políticos, burócratas, policías, criminales. Pero lo que queda claro en todas las novelas de Raymond Chandler es que las personas que realmente pueden causar problemas a Marlowe son las más próximas a él.

Como ya hemos apuntado antes, los personajes que aparecen en estas obras son en general los mencionados anteriormente. Lo que cambia en cada obra es la relación de los personajes entre sí o con respecto a Marlowe, al igual que su función en la obra. La desunión, la movilidad, la inmoralidad, el desarraigo, la rudeza etc, son características constantes ya que reflejan el mundo donde viven. Marlowe en cambio tiene un sentido individual de la conducta y de la justica.

Incluimos en este apartado la relación de Chandler con la ciudad de Los Angeles, su descripción y la importancia que tuvo en cada obra ya que casi se puede considerar esta ciudad como a otro personaje debido a su viveza y a su constante presencia.

Aunque bien es verdad que Chandler se fue desencantando poco a poco de Los Angeles, ciudad a la que tanto había amado. De hecho en 1946 se traslada a la Jolla.

Los Angeles fue la ciudad deshumanizada y sigue siendo un arquetipo. Una parte del

poder de Chandler es que creó este nuevo concepto de que el héroe debe vivr en la ciudad. Hablando sobre Marlowe y su mundo, es decir la ciudad, dijo:

> *"It is not a very fragant world, but it is the world you live in."* [1]

Es sorprendente ver que la acción tiene lugar, en muchas ocasiones, en las afueras de la ciudad, en la playa, cerca de las montañas, lagos etc. Pero Marlowe no logra irse nunca de la ciudad: se mantiene al margen pero atado a ella. Al fin y al cabo, Marlowe es un producto urbano.

Lo que distingue el tratamiento de Los Angeles de la mayor parte de los novelistas es la observación precisa y el poder de la descripción. Su visión era clara, el lenguaje transparente. Chandler paraba el caleidoscopio. Sus páginas brillan con descripciones hermosas:

> *"The Treolar Building was and is on Olive Street, near Sixth on the west side. The sidewalk in front of it had been built of black and white rubber blocks. They were taking them up now to give the government, and a hatless pale man with a face like a building superintendent was watching the work and looking as if it was breaking his heart."* (*FL,* pág.34)

La sospecha y el miedo de las mujeres que se refleja en las novelas es recurrente en las historias.

Las mujeres que presenta Chandler son débiles, atrapadas por la lujuria y por su necesidad de protección: están incompletas sin los hombres.

A pesar de su elaborada cortesía, Marlowe asume lo peor de las mujeres que conoce. Siempre intenta mantener distancias en las relaciones, especialmente con las mujeres. Crea un muro a su alrededor difícilmente franqueable y lo hace comportandose de forma ruda y a veces grosera.

El trato que da a las mujeres refleja ideas culturales y también ciertas fobias personales.

[1] CHANDLER, R., *The Simple Art.,op.cit.,*, (1972), pág.72.

Hay que tener en cuenta que Chandler se educó entre mujeres, y además tuvo adoración desmesurada por su madre. Chandler era lo suficientemente sensible como para liberrar a Marlowe de su celibato sobre todo después de *The Little Sister* y tal vez también en respuesta a las críticas que había recibido Marlowe de ser homosexual. Marlowe era el *alter ego* de Chandler.

Marlowe no tiene novia pero le gustan las mujeres profesionales y competentes sin aparente atractivo sexual como Anne O´Riordan en *Farewell, My Lovely* o Adrienne Fromsett en *The Lady in the Lake*. Siente cierto afecto hacia Merle Davis en *The High Window* y por Orfamay Quest en *The Little Sister*. Le molestan las mujeres demasiado directas como Carmen Sternwood en *The Big Sleep* y Dolores González en *The Little Sister*. Una de las cosas chocantes en la última obra, *Playback*, es que Marlowe tiene dos encuentros sexuales triviales rompiendo con los tabús anteriores.

En cuanto a los personajes masculinos hay que decir que Marlowe es muy reticente con los hombres afeminados como Arthur Geiger en *The Big Sleep* y Lindsay Marriott en *Farewell, My Lovely*, que son claramente homosexuales. También desprecia a los hombres que dependen de las mujeres, gigolos como Chris Lavery en *The Lady in the Lake* y Louis Vannier en *The High Window*.

Y por último decir que Marlowe odia a los médicos que aparecen para atiborrarle de drogas y para dejarle ingresado en una clínica. Tampoco le gustan, como es evidente, los policías corruptos como el Chief Wax en *Farewell, My Lovely* pero trata con ellos lo mejor que puede ya que es inevitable.

Es interesante observar que la gente que más molesta a Chandler, a la que hemos mencionado antes, pueden controlar o dañar su cuerpo.

Marlowe muestra una cierta antipatía por los ricos pero les ve como gente sin vida como Mr Grayle en *Farewell My Lovely* y Harlan Potter en *The Long Goodbye* o el General Sternwood en *The Big Sleep*. Sus casas le parecen prisiones.

La policía siempre está dispuesta a ayudar pero tienen las manos atadas porque son parte de la política de la ciudad.

Desde los comienzos de su carrera, Chandler utiliza entornos, actitudes y personajes comunes para el público que va al cine y así ganarles como lectores. Puesto que la revista Black Mask estaba dirigida a lectores de una cultura limitada, tenía que utilizar muchas imágenes visuales. Chandler merece ser alabado por utilizar esta forma de unir películas de ficción y libros de detectives del mismo modo que el claroscuro. En este sentido vemos que *Blackmailers Don´t Shoot* está en tonos negros, blancos y grises.

Chandler especifica la apariencia de sus persoanjes y la ropa que llevan. Incluso cuando Marlowe entra en una habitación se nos presentan los detalles de esa habitación: los muebles, los cuadros, las alfombras. Nos sorprende el poder de observación del detective.

CAPITULO 6

PHILIP MARLOWE

6.a Características generales del detective de la escuela "hard-boiled"

6.b. Creación de Philip Marlowe

6.c. Descripción de Philip Marlowe

6.d. El código de Marlowe

6.e. La voz de Philip Marlowe

6.a. CARACTERISTICAS GENERALES DEL DETECTIVE DE LA ESCUELA "HARD-BOILED"

Robert Winks nos dice cómo se siente el héroe cuando ha teminado su trabajo y entronca directamente con la forma de ser del propio detective:

> *"There is always at the end of the hard-boiled novel a moment of depression when the mission is completed, the enterprise ended, as if this little victory had cost too much in terms of human suffering."* [1]

Al final el detective siempre está solo. No solamente porque el héroe romántico está llamado a la soledad sino porque es demasiado bueno para la sociedad en la que vive. Aunque no es perfecto.

El mundo aparece descrito en estas novelas como un mundo urbano caótico, vacio de valores espirituales o morales, dominado por el vicio y el salvajismo. Y aunque el detective trabaja en esa caótica sociedad no comparte sus valores, sino que está siempre en conflicto con ella. No encuentra ninguna relación fructífera.

Donde el detective de tradición inglesa puede confiar en la gente que le rodea, el "private eye" tiene que enfrentarse a un mundo que siempre está cambiando. Tiene que mantener la acción y darle un sentido y esto es difícil ya que está involucrado en un mundo de violencia en el que le contratan para investigar. El se mueve con dignidad e integridad pero siempre solo. En este mundo el héroe nunca se desvía de su código.

El héroe consciente y alienado es estrecho en sus actitudes y en su visión porque teme demasiado a los otros; los argumentos a veces son difusos porque no tiene toda la experiencia. Ve a todos los personajes iguales porque todos le resutlan hostiles, salvo alguna rara excepción.

El héroe encuentra la verdad en sí mismo. Conoce la podredumbre de la sociedad:

[1] WINKS, Rober, *op. cit.,* p. 110.

políticos, criminales y la clase adinerada que le parece toda igual. El héroe prefiere, por tanto , aislarse y lleva una vida de pocas posesiones y de pocos amigos. Pero no es ni un monje ni un cínico, sino un romantico que mantiene la fe y que sigue luchando tanto si gana como si pierde.

6.b. CREACION DE PHILIP MARLOWE

Philip Marlowe creció a partir de las historias cortas de Chandler publicadas en Black Mask. Richard Schickel lo defiene como *"the great creation"* [1]. Marlowe junto a Continental Op de Hammett son los primeros héroes urbanos. Pero mientras el personaje de Hammett trabaja para una organización y coopera con la policía, Marlowe, una década después, encuentra que no puede confiar en nadie; la policía es por una parte el reflejo y a la vez la víctima de una sociedad corrupta y que está manipulada.

Para Marlowe su trabajo es mucho más que solo un trabajo, es la defensa de una gente y de unos valores que se pueden relacionar con los principios tradicionales y ortodoxos de Chandler y su educación en una familia angloirlandesa y en un colegio inglés.

Quién mejor que su propio creador, Raymond Chandler, para definir a su héroe, Philip Marlowe:

> *"But down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished or afraid...He is the hero; he is everything. He must be a complete man and a common and yet unususal man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor - by instinct, but inevitably, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world. I do not care much about his private life; he is neither a eunuch nor a satyr; I think he might seduce a duchess and I am quite sure he would not spoil a virgin. If he is a man of honor in one thing, he is that in all things. He is a relatively poor man, or he could not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people; he has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man´s money dishonestly and no man´s insolence without a due and dispassionate revenge; He is a lonely man and his pride is that you will treat him as the man of his age talks - that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust of sham, and a*

[1] MADDEN, David, (ed), *op. cit.,* pág. 176.

contempt for pettiness. The story is this man adventure in search of a hidden truth, and it would be no adventure if it did not happen to a man fit for adventure. [1]

La palabra *gumshoe* significa zapato con suela de goma. Por metonimia, puede significar detective privado, no del tipo de Sherlock Holmes cuyo método se basa en la lógica deducción fundamentalmente, si no del tipo que encontramos en los libros escritos por Hammett y por Chandler, y en cierta medida en la vida real. El más famoso de estos *gumshoes* es el héroe narrador de las siete novelas de Chandler, Philip Marlowe.

Aunque este detective no se llama Philip Marlowe hasta la primera novela de Chandler, *The Big Sleep*, es evidente que el germen estaba en las propias historias cortas como confiesa el propio creador:

"He certainly had his genesis in two or three novelettes." [2]

Los detectives de las historias cortas de Chandler se parecen tanto a Marlowe que de hecho en ediciones posteriores se les cambió el nombre, llamandoles Marlowe, y no supuso ningún cambio excepto que Marlowe en estas historias era un poco más violento.

En 1939 en *The Big Sleep*, como hemos dicho antes, Chandler introduce a su héroe, Marlowe, que llegará a ser el epítome de todos ellos. En siete novelas durante las dos siguientes décadas, Marlowe anduvo por las calles de Los Angeles y las ciudades de alrededor, buscando a mujeres que tenía que rescatar, hombres que necesitan ayuda etc.

Se llamaba Mallory y apareció en Black Mask en 1933 y desde entonces hasta la 1ª novela de Chandler fue el héroe de 20 historias cortas, generalmente como detective privado aunque en otras ocasiones, concretamente en 14 historias, aparece como teniente detective. Utilizó varios nombres diferentes, Carmody, Dalmas, Malvern y Mallory y en dos ocasiones aparece sin nombre, pero siempre fue parte del hombre que llegaría a ser Marlowe.

---

[1] CHANDLER, R. *The Simple Art, op. cit.*, p. 34.

[2] En SPEIR, Jerry, *op. cit.,* p. 95.

Pero en la tercera y cuarta historia este héroe, que se convirtió en narrador en primera persona pero sin nombre, empezó a cambiar. Empezó a preocuparse por la injusticia social y por los gansters que habían tomado la política de la ciudad. Controlaba sus acciones sobre la base de la moralidad. El héroe de Chandler se había convertido en un caballero y eso es lo que seguirá siendo a partir de entonces.

Hacia 1937 este detective había dejado lo que era la simple investigación para involucrarse en otros asuntos, siempre mirando por los clientes. Esto sucedía en las historias cortas. El héroe de Chandler rehusa las historias de amor y el sexo. Chandler nos explica que el romance no pertenece a las historias de misterio:

> *"Love interest nearly always weakens a mystery because it introduces a type of suspense that is anatagonistic to the detective´s struggle to solve the problem. It stackes the cards, and, in nine cases out of ten, it eliminates at least two useful suspects. The only effective kind of love interest is that which creates a personal hazard for the detective - but which, at the same time, you instinctively feel to be a mere episode. A really good detective never gets married."* [1]

Todo esto describe al héroe que finalmente es Philip Marlowe en *The Big Sleep*. Duro, que se vale por sí mismo aún en situaciones violentas. Es más importante su honor que el dinero. A veces se permite mentirle a la policía pero entiende que tiene el derecho de proteger a su cliente. El sexo y un caso nunca se mezclan.

Marlowe es un buen tipo, un hombre de honor que aborrece la crueldad y la corrupción. Es el héroe más solitario de toda la escuela "hard-boiled" aunque es capaz de manejar el mundo en el que vive. Mantiene sus valores, aunque ya no se encuentren en el mundo y encuentra parte de su identidad precisamente en ser detective, aunque esto no le hace la vida fácil.

Pero Marlowe persevera en mantener conjuntamente su mundo ideal, donde hay gente que se preocupa pos otros, y el mundo real donde esto no ocurre. Chandler fue el primero en

[1] PENDO, Stephen, *op. cit.,* p. 9.

conjugar estos dos conceptos que ya estaban latentes en las novelas "hard-boiled".

Chandler expresa de forma concisa y clara lo que representa su héroe y cómo es este héroe:

> *"He has a range of awareness that startles you, but it belongs to him by right, because it belongs to the world he lives in. If there were enough like him, I think the world would be a very safe place to live in, and yet not too dull to be worth living in."* [1]

Las características personales de Marlowe y sus actitudes no cambian a lo largo de las novelas y son muy importantes. Vive solo, en casa alquilada, trabaja solo, en una oficina barata e incómoda. Bebe y fuma mucho. Elige el trabajo que quiere hacer y nunca muestra interés por el dinero. Está fuera de los patrones comunes de la cultura moderna.

La acción de la novela nos dice mucho más del héroe que la descripción; particularmente, la acción nos dirá lo que teme y que hace para combatir estos temores. La corrupción social es lo que Marlowe combate y la libertad y la democracia puede ser una de las verdades que busca, dado su forma de comportarse con respecto a ellas.

El concepto del caballero andante y el tema del honor son lo puntos centrales de la obra de Chandler y por eso no es casualidad que el primer héroe se llamara Mallory y luego Marlowe. Son ecos de la educación clásica que Chandler recibió en Inglaterra. Chandler dice de su héroe:

> *"I see him always in a lonely street, in lonely means, puzzled but never quite defeated."* [2]

6.c. DESCRIPCION DE MARLOWE

Con la lectura cuidadosa de las novelas de Chandler hemos podido recavar toda la información sobre la descripción de Philip Marlowe..

---

[1] CHANDLER, R. *The Simple Art, op. cit.,* p. 35.

[2] *Ibid.,* p. 59.

Nacido en 1906. Altura poco más de 1.80. Peso 95 kilos. Pelo negro, ojos castaños. Complexión fuerte. Siempre lleva sombrero y gabardina y gafas de sol de pasta. Cuando se viste para alguna ocasión especial se pone su único traje azul, zapatos negros, calcetines negros. Es soltero. Muy fumador. También fuma pipa en su oficina. Le gusta beber. Tiene una botella en su oficina en un cajón para beber solo o con sus clientes. No le gustan las bebidas dulces.

Es cínico y le gusta utilizar metáforas y símiles. Le gusta el ajedrez pero no tiene nivel de competición. Le gusta el cine pero no las películas musicales. Vive en un sexto piso en un apartamento de tres habitaciones. Paga por ello $60. Su oficina está en el edificio Cahuenga en el Hollywood Boulevard en el 61 piso. Mesa de cristal, cinco ficheros verdes, tres de ellos vacíos. Calendario comercial en la pared. No tiene secretaria ni contestador automático.

Su coche es un crysler. Armas: Luger, Colt automáticas y preferiblemente Smith & Wesson, .38 especial con balas de 4".

No resuelve divorcios pero coge cualquier caso que sea legal. Y lo primero es la lealtad al cliente. Sus socios conocidos son: el reportero de crímenes de Los Angeles; Carl Moss (para ayuda médica confidencial) Bernard Ohls, (de la policía); Carl Randall, del departamento central de homicidios y el capitán Gregory del departamento de personas desaparecidas.

Tarifa: $25 al día más gastos (sobre todo gasolina y whisky)

Historial: Nació en Santa Rosa, California. Comenzó su carrera como investigador de seguros y trabajó para la policía de los Angeles como investigador hasta que le echaron por insubordinación. Nunca habla de sus padres, no tiene parientes y tiene pocos amigos. Su correo consiste fundamentalmente en facturas y circulares. Estuvo en la universidad de Oregón durante dos años. No tiene novia aunque le gustan las mujeres pero ha rehusado muchas por fidelidad y lealtad al cliente.

Marlowe es más intelectual que sus predecesores. Ha estudiado en la universidad, juega al ajedrez y ha leído a Marcel Proust y aunque en ocasiones utiliza la violencia no es tan violento como los detectives anteriores.

James Wolcott hace una definición de este personaje que resume todo lo que realmente supuso este personaje para este género:

> *"Raymond Chandler´s free-lance scourge and conscience, Philip Marlowe, has become a rumpled classic, as durable a figure on the top scene as Sherlock Holmes with his magnifying glass, Tarzan with his vine."* [1]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Chandler no niega que Philip Marlowe es un reflejo de sí mismo incluso dice que es una proyección suya pero además dice que Marlowe es:

> *"...a fantasy and an exaggeration, but at least an exaggeration of the possible."* [2]

Pero también Chandler puso cualidades en Marlowe que él no tenía pero que valoraba enormemente y que le gustaría haber tenido y por eso crea un héroe fuerte físicamente para poder vivir en el mundo que le había tocado vivir ante el cual el propio Chandler se sentía como un niño enfermo. Y que de hecho fue también lo suficientemente fuerte emocionalmente como para sentir seguridad a la hora de relacionarse, sin sentir el pánico que Chandler confiesa que sentía.

Un héroe que no necesitara a su madre o a cualquier otra mujer para vivir y que no reverenciara a ninguna. Un héroe, en definitiva que demuestra su superioridad a una sociedad que no merece sus servicios.

Chandler se siente muy unido a su héroe, por todo lo anteriomente dicho. Al final de su carrera Marlowe ya parece un poco anacrónico y absurdo sobre todo en su última obra,

---

[1] SKINNER, Robert, E., *op. cit.*, p. 9.

[2] MADDEN, David, (ed), *op. cit.,* p. 176.

Playback. Esto es debido en parte a los cambios sociales en los que Marlowe se mueve y parte a que Chandler al final ya empezó a desembocar en la parodia.

El impacto de este personaje, Philip Marlowe, fue tremendo tanto para este género de novela policíaca como simplemente para el público. Philip Durham nos explica perfectamente el porqué de este tremendo impacto:

> *"He was the hero that men in their fleckless souls imagine themselves being; he was the hero that women in their optimistic hearts hope they have married."*[1]

Aunque Marlowe es un héroe inteligente, es un personaje triste. Su vida personal es pobre, y las personas en las que puede confiar pocas. Es una figura solitaria, un hombre sin vida personal.

Las aventuras de Marlowe se terminan cuando se termina el caso y vuelve a su mugrienta oficina. Pero Marlowe está solo porque quiere y porque cree que por medio de esta soledad mantiene su incorrupción.

6.d. EL CODIGO DE MARLOWE

Podemos decir que Chandler sienta las bases del código de Marlowe desde la primera página. Lo primero que observamos desde el principio de su primera novela, *The Big Sleep*, es la reacción de Marlowe hacia las mujeres lascivas como son las hijas del General Sternwood. Nunca mezcla el sexo con el trabajo aunque la ocasión se presente muy tentadora. Hay muchos ejemplos para ilustrar esto, pero sólo hemos tomado uno precisamente de la primera novela. Esto ocurre cuando Marlowe se encuentra a Carmen, una de las hijas del General Sternwood, desnuda en casa de Geiger. Entonces Marlowe dice:

> *"I looked her over without either embarrasment or ruttishness."* (*BS*, 32)

[1] GEHERIN, David, *Sons of Sam Sapde: The Private Eye Novel in the 70s*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1980, p. 21.

La segunda característica es el respeto por la ley. Para Marlowe no hay termino medio. Los personajes del submundo no le gustan y de hecho no hace uso de informadores ni fraterniza con contrabandistas.

La tercera característica en el código de Marlowe es la honestidad en todo y sobre todo con respecto al dinero. Podemos tomar como ejemplo de esto lo que dice Marlowe sobre su trabajo:

"It means I refused payment for an unsatisfactory job. That´s all." (*BS*, 197)

Su absoluta independencia hace que Marlowe siempre busque la verdad.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Una de las grandes atracciones de la obra de Chandler es ver cómo el código del detective evoluciona de novela en novela. Chandler va introduciendo poco a poco en sus obras los miedos y dudas del detective para que el lector sea consciente de ello, encubriendo el código hasta que llega la hora de decidir entre el bien y el mal.

La clave del desarrollo humano de Marlowe es su capacidad para la autocrítica, que se hace en todas las novelas, en distintas circunstancias, refiriéndose unas veces a sentimientos, otras a situaciones concretas etc.

En las siete novelas, Marlowe se mantiene fiel a sus principios e ideas resistiéndose a la corrupción. Sus clientes son ricos, pero el dinero no les ha traído la felicidad, y además son vulnerables al chantaje.

El primer cliente de Marlowe es el millonario General Sternwood en *The Big Sleep*. En *Farewell, My Lovely* es una familia de Beverly Hills y su colección de jade importado. En *The High Window* los millonarios Murdocks de Pasadena y su extraña moneda "the Brasher Doubloon".

Philip Marlowe une la integridad personal con su ética profesional. Nunca podría revelar el negocio de un cliente y mucho menos traicionar a un amigo. Por encima de todo es honesto. Su código personal le impide aceptar dinero sucio, incluso aún haciendo lo que

debe.

El código del detective se desarrolló mucho más en Marlowe y que en Archer (uno de los primeros detectives de las historias de Chandler). Además del sentido del deber, la compasión les conmueve. Esto se refleja en las propias palabras de Marlowe que le dice a un amigo:

> *"I am a romantic, Bernie. I hear voices in the night and I go see what is the matter. You don´t make a dime that way. You got sense, you shut your windows and turn up more sound on the TV set...Stay out of other people´s troubles. All it can get is the smear...You don´t make a dime that way.* (*LG*, cap. XXXIX)

BIBLIOTECA VIRTUAL

En líneas generales el código moral requiere sacrificios. El detective normalmente descubre que la chica guapa y disponible es la fuente de conflicto o la raíz de la culpa.
Por tanto tiene que arrestar a una mujer que le gusta o incluso ama. Los términos de este sacrificio sugieren la acusada tendencia en la ficción americana de dibujar a las mujeres como potencialmente destructivas, y demostrar la ambivalencia de los detectives hacia ellas. Philip Marlowe descubre que la mujer deseada es la mujer corrupta y que no merece ni su compasión.

En la obra de Chandler, *The Little Sister,* Marlowe rechaza a tres mujeres en la obra. Dos de ellas, Mavis Weld y Dolores Gonzáles siempre aparecen juntas. Marlowe rechaza a la mujer morena porque según sus propias palabras:

> *"In a little while she will drift off into a haze of glamor and expensive clothes and muted sex. She is utterly beyond the moral laws of this or any world I could imagine."* (*LS* ch.XXIV)

También rechaza a la hermana pequeña, que el propio título indica, porque es una chantajista y una buena cómplice de asesinato.

Incluso hay amistades masculinas a las que hay que rechazar porque resultan poco adecuadas para mantener de forma coheretne ese código. Marlowe rechaza a Terry Lennox por su innata inmoralidad:

> *"You had standards and you lived up to them, but they were personal. They had no relation*

> *to any kind of ethics or scruples. You were a nice guy because you had a nice nature. But you were just a happy with mugs or hoodlums as with honest men...You are a moral defeatist."* (*LG*, ch.LIII)

Esta amistad perdida, ya sea masculina o femenina, intensifica la soledad esencial del detective.

Marlowe le dice a la policía en *The High Window*

> *"Until you guys own your own souls you don´t own mine...Until you guys can be trusted every time...to seek the truth out...I have a right to listen to my own conscience."* (ch.XV)(124)

El código de Marlowe requiere pobreza porque la riqueza está asociada a la corrupción. Las obligaciones y las expectativas se definen de una forma muy clara.

Una vez que la responsabilidad se ha asumido, se requiere una entrega total, incluso en situaciones un tanto comprometidas. Hemos tomado un ejemplo y así ilustrar con la acción de las novelas esta situación a la que nos estamos refieriendo. Esto ocurre en *The Big Sleep* cuando Marlowe le dice hablando de Canino:

> *"Perhaps it would have been nice to allow him another shot or two, just like a gentleman of the old school. But his gun was still up and I could not wait any longer. Not long enough to be a gentleman of the old school."* (*BS,* 161.)

En su búsqueda por la verdad que resuelve el crimen, Marlowe tiene que luchar contra la ley corrupta y la sociedad. Y además Marlowe piensa que no hay escape. Pero se mantiene honesto, pobre, solitario, aún a pesar de ser tentado. Marlowe piensa sólo en su obligación, sólo en resolver el crimen. Cree en la verdad, la justicia, la honestidad y la fidelidad y llegará hasta donde sea para proteger a aquellos en los que ve estas cualidades.

6.e. LA VOZ DE MARLOWE

Una de las características más sorprendentes de la forma de hablar de Marlowe es su uso de la conjetura. Constantemente introduce conjeturas que luego no se verifican. Muchos

lingüístas [1] insisten en pensar que las oraciones que envuelven tales casos de conjetura están vacías. La conjetura no verificada la utiliza Chandler para mantener el suspense como también lo hacían todos sus antecesores. Es una forma de hacer dudar al lector para que luego la resolución del caso sea más espectacular y los lectores viertan su total confianza hacia el héroe.

La auténtica realidad y sensibilidad de Marlowe está en sus meditaciones y sólo lo saben los lectores. Por esto no es extraño que sea más negativo e incluso que se ponga a la defensiva cuando habla con otros personajes.

De hecho la voz de Marlowe cuando se dirige a otros es totalmetne diferente a la que utiliza cuando habla para sí o para el lector y es donde aparece su auténtica sensibilidad. Incluso nos atrevemos a decir que a veces Marlowe habla muy poco con otra gente y se limita a hacer gestos o contestar brevemente.

El estilo de las novelas crea un hombre con personalidad doble cuya humanidad se ve solo en privado, cuando habla a los lectores. Su vida de trabajo y sus encuentros con gente son áridos y a veces dolorosos. Pero si son agradables resulta que a través del lenguaje nos muestra que algo va mal con esa persona o que no puede aportar nada, como es el caso de Anne O´Riordan en *The Big Sleep* o con Mavis Weld en *The Little Sister*.

El lenguaje para Marlowe es al mismo tiempo una herramienta de defensa hacia otros y también una autorrealización en lo privado de su mente y su narrativa. Lo sorprendente de Marlowe es que no utiliza los recursos interiores que nos enseña a nosotros los lectores. El modelo en el que está envuelto la lengua de las novelas es la alienación del ser, el mundo privado del individuo, una estructura donde la vida interior, incluso hostil, exterior incapaz de compartir con otros la humanidad que se siente y que se disfruta.

Marlowe tiene buenas cualidades como ya apuntamos anteriormente. Es una figura inquieta y sin raíces que busca algo. La independencia y la insubordinación son

[1] KOCK, Christian, *Gumshoe English: Raymond Chandler and Presupposition Failure*, Engesk Institut, Kobenhavns Universitet, Danmark, 1986, p. 301.

características muy arraigadas en él.

No sólo Marlowe es independiente e incorruptible, es bastante inteligente, culto y sensible. De vez en cuando hace referencias literarias para mostrar sus cualidades especiales. Pero la forma más común de comunicar esta inteligencia es su descripción analítica de la gente y de los lugares a los que va.

La fuerza de este personaje está fundamentalmente en su estilo, en el uso que éste hace de la lengua. Chandler utiliza una mezcla de sensibilidad y dureza que es dramatizada en la voz de Marlowe y que ofrece como respuesta al mundo.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Chandler evita la simplicidad de un estilo de héroe duro. Marlowe puede ser sensible y observador. Esto ocurre cuando va a actuar, o cuando no está haciendo nada y en breve va a tener un cliente, una amenaza o algo de acción. Entonces observa, escucha y responde de forma rotunda y sensible al mundo que le rodea.

Lo que le da al héroe "hard-boiled" su trazo más característico es el sonido de su voz. Prácticamente todas las novelas "hard-boiled", a excepción de algunas como *The Maltese Falcon* están narradas por el detective y contadas después de los hechos. Por tanto todo se filtra a través de su conciencia y su sensibilidad.

Chandler utiliza diferentes formas de expresión dependiendo de con quien se establece el diálogo. En unas ocasiones utiliza expresiones mezcladas con argot y chistes si está con un personaje con el que le resulta difícil entablar un diálogo normal o del que le resulta difícil obtener información. En la narración utiliza descripciones de sucesos y lo hizo diferente por añadir detalles con fines específicos. Esto podemos verlo en el ejemplo siguiente que es la descripción del edificio Fulwider en *The Big Sleep*:

> *"An old man dozed in the elevator, on a ramshackel stool, with a burst out cushion under him. His mouth was open, his veined temples glistened in the weak light. He wore a blue uniform coat that fitted him the way a stall fits a horse. Under the grey trousers with frayed cuffs, white cotton socks and black kid shoes,one of which was slit across a bunion. On the stool he slept miserably, waiting for a customer. I went past him softly, the clandestine air of the building prompting me, found the fire door and pulled it open. The fire stairs hadn´ t*

been swept in a month. Bums had slept on them, eaten on them, left crusts and fragments of greasy newspaper, matches, gutted imitation leather pocketbook. In a shadowy angle against the scribbled wall a pouched ring of pale rubber had falllen and had not been disturbed. A very nice building." (*BS,* pág.)

Todos los detalles de esta descripción nos llevan a sentir la desolación del edificio, la soledad.

Con su primera historia "Blackmailers Don´t Shoot" Raymond Chandler establece que su héroe es lo suficientemente bueno como para tratar con la violencia tan abundante en la parte oeste de Los Angeles.

Chandler finalmente resuelve el problema de la soledad de Marlowe casándole (en su última e inacabada novela, *The Poodle Springs Story l*os cuatro capítulos que fueron publicados postumamente en *Raymond Chandler Speaking* y extendiendo su género al de la novela de costumbres). Pone a Marlowe en conflicto con su multimillonaria mujer, Linda Loring, y con el ganster, Lipshultz - personificaciones del poder legítimo y del ilegítimo. Chandler no sabía si el conflicto entre la riqueza de su mujer y su integridad podrían resolverse. Permitiendo a Marlowe que se casara, Chandler fue más allá de la existencia solitaria de Marlowe. Y hay cuando menos una sugerencia de que Chandler estudia de forma pesimista las posibilidades de redención del héroe.

CAPITULO 7

LA CONVERSION GRAMATICAL EN LA LENGUA INGLESA

7.a. Introducción

7.b. Definiciones de la conversión

7.c. Clases de conversión

7.d. El adjetivo

- **7.d.1. Adjetivos como nombres**
- **7.d..2. Comparativos y superlativos**
- **7.d..3. Adjetivos como verbos**
- **7.d.4. Adjetivos como adverbios**

7.e. El nombre

- **7.e.1. Nombres como verbos**
- **7.e.2. Nombres comunes de nombres propios**
- **7.e.3. Conversión real y aparente**
  - **7.e.3.1. El uso atributivo de los nombres**
  - **7.e.3.2. Nombres geográficos**
  - **7.e.3.3. Nombres de materia**
  - **7.e.3.4. Los puntos cardinales**
  - **7.e.3.5. Uso predicativo de los nombres**
  - **7.e.3.6. Conversión aparente**

7.f. El verbo

- **7.f.1. Verbos como sustantivos**

7.g. La conversión ocasional

- **7.g.1. Adverbios como nombres**
- **7.g.2. Adverbios como adjetivos**
- **7.g.3. Adverbios como conjunciones**
- **7.g.4. Adverbios como verbos**
- **7.g.5. Preposiciones como conjunciones**
- **7.g.6. La conversión con frases**

7.h. Oscilación en los casos de conversión

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.a. INTRODUCCION

La conversión es una parte de la gramática inglesa sobre la que no se hace el suficiente hincapié y nos parece que es muy importante, tanto para el estudio de la lengua inglesa como para el estudiante del inglés.

De hecho hemos podido constatar la escasez de trabajos especializados sobre ello y sólo hay algunos autores que lo han tratado con cierto detalle como son Kruisinga, Marchand, Zandvoort, Bauer y Adams.

El estatus exacto de la conversión dentro de la formación de palabras no está muy claro. Para algunos estudiosos como Lyons y Marchand, la conversión es una rama de la derivación, para otros, en cambio, es un tipo separado de formación de palabras, en el mismo nivel que la derivación o la composición. Que esta distinción tenga algún efecto real en la estructura de una teoría de formación de palabras no está totalmente claro.

El hecho de pertenecer a una clase de palabras depende al menos de dos tipos de propiedades: morfológica y sintáctica. La clase a la que pertenece una palabra se puede establecer en base a principios morfológicos si la palabra en cuestión tiene características de inflexión o de derivación típicas de esta clase de palabras. Así por ejemplo las palabras típicas de la clase verbal en inglés tienen las inflexiones **-s, -ed, -ing**. Las de los sustantivos **-s** y **-´s**.

Se han realizado intentos de identificar la clase de palabra basándose en criterios semánticos. Así los sustantivos se han definido tradicionalmente como palabras que se refieren a personas, animales, plantas y cosas; los verbos denotan acción, estado y proceso; los adjetivos se refieren a las cualidades. Los criterios semánticos, sin embargo, son menos fiables que los morfológicos o sintácticos a la hora de indicar a qué clase pertenece una palabra.
Sólo cuando consideramos su función en un contexto particular somos capaces de decir a qué parte del discurso pertenece esa palabra. Si una palabra pertenece a la clase X pero se usa en una función asociada a la clase Y, nos referimos al fenómeno en cuestión como CONVERSION. Palabras como

dog y **blue** pertenecen principalmente a la clase sustantivo y adjetivo respectivamente. Sin embargo, pueden convertirse en verbo y sustantivo en contextos como:

I´ll luck **dogged** him from his birth.

The calamity ocurred lite a bolfrom the **blue**.

Este fenómeno, muy común en la lengua inglesa, recibe otras denominaciones, aparte de la ya citada, según los autores. Así por ejemplo, M. Hammond & M. Noonan en *Theoretical Morphology: Approaches in Modern Linguistics*, I.C.B. Dear en *Oxford English: A Guide to Language*, Ch. Barber en *Linguistic Change In Present Day English*, Quirk en *A University Grammar of English* entre otros utilizan el término más conocido que es el de Conversión. También se le puede llamar "Cambios Funcionales" (Functional Shift), denominación que encontramos en *Historical Change and English Word-Formation* de G. Cannon al igual que en N.F. Blake en *Traditional English Grammar and Beyond* en T. Pyles & J. Algeo en *The Origins and Development of the English Language*. Otra denominación que encontramos es la de "derivación cero" (zero derivation) en J. Jensen en *Morphology: Word Structure in Generative Grammar* y también en R. Lass en *The Shape of English: Structure and History*. Incluso se puede encontrar el nombre de "Homonymy" para este fenómeno. Estos son algunos ejemplos de los que hemos encontrado en las distintas gramáticas que tratan sobre este tema, pero lo cierto es que las más comunes son las ya expuestas.

Este fenómeno es considerado como algo típicamente inglés y no hay duda de que el inglés ofrece una gran libertad en este sentido y como dice Kruisinga:

> *"...the absence of almost all formal distinctions in present-day English between the parts of speech makes it easy for a word to be used in different functions. Thus, although dig is generally a verb, we can say to give a person a dig in the ribs. In the latter expression dig is used as a noun, so that the verb dig has been converted into a noun. These shiftings are called CONVERSION.*[1]

Daré algunos ejemplos, a título informativo, en esta introducción, para luego tratar más profundamente el tema.

-He is having a **shave** (Verbo-Nombre)

[1] KRUISINGA, E., *A hand-book of Presnt-Day English: English Accidence and Syntax*, Utretch, Utretch University Press, 1925 p.96.

-They **motored** back to town (Nombre-Verbo)

-The **poor** always suffer (Adjetivo-Nombre)

-The plane **slowed** down (Adjetivo-Verbo)

El presente capítulo sobre la CONVERSION trata de dar una visión, en nuestra opinión, bastante completa de este proceso de formación de palabras. La recopilación de datos ha sido una labor árdua ya que hemos tenido que ver un gran número de gramáticas y libros sobre lingüística, aunque muchos de ellos no trataran el tema, y en otros casos este fenómeno de la conversión no está tratado en un capítulo aparte si no mezclado con el resto de los fenómenos gramaticales.

Se tratará el tema de la conversión propiamente dicho, con varias definiciones de diferentes autores, las clases de conversión existentes para así poder hacer una aplicación de la conversión a la obra de Raymond Chandler.

Al final del trabajo se dará una relación detallada de la bibliografía utilizada.

7.b. DEFINICIONES DE LA CONVERSION

> *"One of the most elusive categories in English morphology and one about which grammarians seem reluctant to agree on a term is that which is variously called "conversion" or "zero-derivation" or some similar denomination."*[1]

Antes de entrar en cualquier tipo de disquisición, nos parece imprescindible dejar claro en qué consiste el proceso de la CONVERSION y para ello hemos elegido varias definiciones de diferentes autores.

> *"The apputerance of words to more than one part of speech, which is mainly owing to the paucity of inflections, should be distinguished from another feature that is even more typically English, viz. the deliberate transfer of a word from one part of speech to another, technically known as*

[1] SHEERIN, P., "Some Viwepoints on the Grammatical Categories of Conversion" en *ES: Revista de Filología Inglesa*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991, nı 15, p.27.

CONVERSION."[1]

> *"The most common method of extending a word into another part of speech in English is known as CONVERSION or FUNCTIONAL SHIFT. This method provides English speakers and writers with a rich source of new words: almost the whole vocabulary of English itself."*[2]

> *"Conversion is a derivation by a zero morpheme"*[3]

> *"One of the most characteristic traits of Modern English is the formal identity of a great many words belonging to different word classes; this constitutes one kind of grammatical homonymy."*[4]

Esta selección de definiciones diferentes de conversión es para demostrar cómo un mismo fenómeno en la lengua se puede ver desde distintos ángulos y de diferentes maneras.

A veces una palabra puede tener dos valores, incluso dentro de la misma parte de la oración, por ello vamos a ver ahora algunos ejemplos de conversión.

	Sust.	**Adj**	**Adv**	**Prep**	**Conj**	**Vb**	
Like	+	+	+	+	+	+	
daily	+		+	+	-	-	-
down	+		+	+	+	-	+
after	-		+	+	+	+	-
fast	-		+	+	-	-	-
round	+		+	+	+	-	+

[1] ZANDVOORT, R.W., *A Handbook of English Grammar*, London, Longman, 1975, p. 265.

[2] BLOOMFIELD, M.W., & NEWSMARK, L., *A Linguistic Introduction to the History of English*, London, Arnold, 1973, p.74.

[3] MARCHAND, H., *The Categories and Types of English Word-Formation*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1960, p.3.

[4] JESPERSEN, O., *A Modern English Grammar on Historical Principles: Part VI: Morphology*,London, Allen & Unwin Ltd., 1960, p.84

Like

Her **likes** are different from mine (sust)

That would be **liker** a drunkard than a gentleman (adj)

What was the use of his behaving **like** that? (adv)

I held the letter in my hand **like** as if I was stupid (conj)

He **likes** good cars (vb)

Daily

The Guardian is a **daily** (st)

We have to earn our **daily** bread (adj)

This newspaper appears **daily** (adv)

Down

The ups and **downs** of life (st)

The tide was **down** (adv)

His horse had **downed** him three times (vb)

After

John came on Tuesday and I arrived the day **after** (adv)

We´ll leave **after** breakfast.(prep)

I found your coat **after** you had left the house(conj)

Fast

He has a very **fast** car (adj)

Why do you always drive so **fast**? (adv)

Round

He was knocked down in the first **round** (st)

The police-car **rounded** the corner (vb)

The little boy´s eyes grew **round** with delight (adj)

The earth turns **round** once in 24 hours (adv)

The earth goes **round** the sun.(prep)

7.c. CLASES DE CONVERSION

Se pueden distinguir dos clases principales de conversión: **Completa** e **Incompleta o Parcial**.

La conversión **COMPLETA** es aquella en la que las palabras que se transforman en otra parte de la oración toman todas las inflexiones correspondientes a esa nueva parte a la que pertenecen, es decir, adoptan todas las características formales de la parte del discurso a la que han sido transferidas, siendo el criterio decisivo la forma y no el significado. Así cuando **black** se convierte en verbo toma todas las inflexiones del verbo y funciona como tal en la oración, no pudiendo tomar las inflexiones del adjetivo. Lo mismo ocurre con los adverbios convertidos en nombre, como **up** y **down** (the **ups** and **downs** of life)

Cuando una palabra convertida desarrolla su propio significado ocurre que frecuentemente difiere de su sentido original. Así, por ejemplo, **net**, como nombre no parece que proceda del verbo. Al funcionar como nombre tiene una significación menos amplia que la del verbo. Este es un caso de conversión **COMPLETA**. Los casos de conversión completa son comunes en la lengua inglesa.

Un sustantivo original que adquiere la función de verbo toma todas las características formales del verbo: **man, mans, manned, manning** y pierde las caracterísitcas formales del sustantivo: **man´s, men, men´s**. Por lo tanto la conversión de este sustantivo en verbo es **TOTAL O COMPLETA**.

Otros ejemplos que podríamos citar son: **goods**, **unseens**, **detective**, **mathematics**, **phonetics**, **editorial**, todos ellos tienen una significación distinta como nombres que como adjetivos: tienen sus propios significados. La palabra **good** como adjetivo quiere decir "bueno"; en cambio como sustantivo **goods** significa "mercancías". **Unseen** como adjetivo es algo que no se ha visto, invisible; **unseens** se refiere a pasajes que no se han preparado con anterioridad, para luego traducirlos. Otras palabras tienen más de un significado, y así en la expresión: **To take a walk**, el sustantivo **walk** tiene relación con el verbo **to walk** (pasear), pero en el caso de **gravel walk** lo que indica es un camino.

En el caso de conversión **PARCIAL O INCOMPLETA**, las palabras toman sólo algunas de las características de la parte de la oración a la que pertenecen después de su transformación. Un ejemplo de esta clase de conversión es la palabra **poor** en **The poor are always with us**, donde **poor** tiene un sentido plural, pero en cambio no toma la desinencia **-s** del plural. Es decir, funciona como un sustantivo pero no adquiere todas las caracterísitcas formales del mismo, ni tampoco pierde las suyas propias como adjetivo ya que puede seguir estando modificado por un adverbio: **the desperately poor are always with us** o también transformarse en superaltivo: **the poorest are always with us** y este superaltivo sigue funcionando como un sustantivo en plural. Funcionalmente esta palabra es un sustantivo pero formalmente sigue siendo un adjetivo por lo que la variación o conversión es **PARCIAL O INCOMPLETA**

Algunas palabras han duplicado el proceso de variación: **good** (adj); **goods** (sust) dando lugar a : **a goods train** (adj); **smoke** (sust)**the smoke of battle**; **to smoke** (verb), **smoke** (sust) **Gabriel was fond of a quiet smoke**.

7.d. EL ADJETIVO

7.d.1. ADJETIVOS COMO NOMBRES

Cuanto mayor es el parecido entre las diferentes partes del discurso más fácil es la transición de una categoría a otra. Así, una vez que el verbo dejó de tener las terminaciones características, era muy fácil convertir sustantivos en verbos. Dejando a un lado las caracterísitcas de los adjetivos y sustantivos semánticas y sintácticas, la similitud entre ellos era muy grande en el OE siendo las terminaciones casi las mismas.

Si un adjetivo débil pasaba a ser sustantivo no tenía necesidad de cambiar su terminación, y en el caso de un adjetivo fuerte sólo hasta cierto punto. Por lo tanto la transición era fácil. En el ME las cosas fueron diferentes. El plural regular de los adj. en este período era **-e** mientras que el pl. de los sust. era **-es** y con esto, pocos adj. pasaban a ser sust. Pero en el singular la conversión era tan frecuente como en el OE.

La distinción formal entre adj. y sust. que era una consecuencia de los cambios en el sistema de inflexiones estaba destinado a ser permanente. Hacia 1400 la actitud es menos escrupulosa. En esta época la lengua vernácula toma más fuerza. Pero no es hasta 1600 que la forma **-s** para el plural se impone. Atkins lo refleja claramente en este párrafo:

> *"...the language, at this date (i.e. in the Elisabethan period) was in an eminently plastic condition, which made the utmost freedom of expression possible. Men wrote very much as they spoke; the literary language has probably never stood nearer to the colloquial, and, consequently, it was peculiarly adapted to express the exuberant thought and feeling of the age"*[1]

Es evidente que estas condiciones deben favorecer la conversión y la admisión dentro de la lengua literaria de formas que antes se consideraban como inaceptables dentro de la gramática. A este respecto también Bergener lo explica de la siguiente manera:

> *"It must be assumed that in many instances the transition of an adjective into a noun took place quite spontaneously, that is, it was neither a gradual development from other stages of conversion, nor was the speaker or the writer with whom the conversion-noun first came to existence conscious of supressing a noun. This, I think, was often the case when a conversion-noun was coined as a means of emotional expression."*[2]

También es importante señalar en la conversión de adj-sust. que la terminación del plural en **-s** la adoptan muchos adjetivos sobre todo en el período del inglés moderno. Esta conversión es muy caracterísitca del inglés moderno.

> Ejemplo:
> **Many <u>smalls</u>** make a great

[1] ATKINS, *Cambridge History of English Literature*, vol. III, Harlow, Longman, 1980, p.461.

[2] BERGENER, C., *A Contribution to the Study of Conversion of Adjectives into Nouns in English*, Lund, Hakan Ohlsson, 1928, p. 23.

En el inglés medio y el inglés moderno no hay una diferencia muy marcada entre el adjetivo y el sustantivo singular y ocurre lo mismo con las funciones sintácticas ya que tanto el adjetivo como el sustantivo son utilizados de forma predicativa:

he is a fool-----he is foolish

y el sustantivo normalmente aparece en posición atributiva, como el adjetivo:

a cannon ball-----a round ball

Todo esto lleva a transformar los adjetivos en sustantivos y viceversa. La conversión en el sentido que vamos a utilizarla en este capítulo implica que un adjetivo sin cambiar su forma se desplaza a la categoría de nombre tomando sus funciones gramaticales.

Los adjetivos atributivos, cuando denotan una cualidad, se usan a veces como nombres, para designar las personas que poseen esa cualidad. El adjetivo se suele usar entonces con artículo y no toma la desinencia de plural. Tienen sentido abstracto. Este es, por tanto, un caso claro de conversión incompleta o parcial.

Ejemplos:

In the country of the blind, the one-eyed man is the king.

The proud will have their day to learn humility.

El plural de los adjetivos parcialmente convertidos en un sentido indeterminado o general es común en todos los períodos de la lengua.

En español podemos decir: los buenos, los viejos, los jóvenes etc, pero en inglés no, ya que, como hemos dicho anteriormente estos adjetivos no pueden tomar la desinencia del plural, sino que van en singular pero con significado plural y por tanto el verbo también va en plural:

the poor were oppressed by the rich.

Los adjetivos verbales y participios se pueden convertir en nombres, designando las personas que pertenecen a una clase social determinada.

Ejemplos:

Teaching should be determined by the needs of the taught.

She was one of the invited to his birthday party.

Los adjetivos se pueden usar como nombres neutros, indicando una cualidad con sentido abstracto. En este caso van con el artículo determinado. Cuando no llevan artículo su función es más bien adverbial.

Ejemplos:

There was little of the beautiful in his face.

To answer in the affirmative

El uso de los adjetivos como sustantivos con sentido abstracto acompañados de un adjetivo posesivo se reserva solamente para la poesía y el lenguaje literario y no para el inglés coloquial.

Ejemplo:

The office was not at its normal

En el lenguaje de las mujeres y de los niños fundamentalmente,
los adjetivos emotivos tales como : silly, stupid, dear, innocent, se pueden utilizar como vocativos, para indicar una sola persona.

Ejemplos:

No, you silly

You stupid

Estos adjetivos pueden ir precedidos de un artículo indeterminado, o tomar el morfema de plural, en cuyo caso se produce una conversión completa.

Ejemplos:

You´re such a silly

Men are great sillies

Jack is a dear

En las enumeraciones, los adjetivos se emplean designando personas, sin necesidad de ninguna partícula que los califique. Esto ocurre también cuando hay un contraste entre dos o más adjetivos.

Ejemplos:

The theatre was full; crammed to its roof; royal and
noble were there.
To scorn the difference of great and small.

Un adjetivo convertido en nombre puede ser calificado por otro adjetivo o por un nombre atributivo.

Ejemplos:
She did not take her seat among the village poor
They belong to the handful of the masterpieces of the pure comic.

Hay casos de conversión de un grupo de palabras, en que el adjetivo se usa como un adverbio: un adjetivo y un adverbio juntos se usan como nombre.

Ejemplos:
A proper supply of cow´s milk to the comparatively poor
We had to laugh at the monumentally absurd.

En el inglés literario los adjetivos se pueden usar como sustantivos neutros precedidos de la preposición "of", generalmente calificando a un pronombre.

Ejemplos:
All we have willed of good shall exist.
We have lost what there was of absurd in such a method.

En el lenguaje de los sindicatos y en el relativo a las profesiones se pueden usar adjetivos:

a) para expresar la cualidad de una persona

b) a veces referidos a cosas. La conversión en este caso es completa, pues toma la desinencia **-s** del plural. Como regla general se dirá que se usan en plural.

Ejemplos:
a) The drunks disturbed all the people in the pub.
b) Empties (empty boxes)

Earlies (early vegetables)

Algunas veces se emplean en singular y así tenemos:

A daily (newspaper)

An old blue (one who has represented his University in Athletics)

A still (ordinary photograph selected from and contrasted with, a cinema film)

En la lengua profesional los participios "**accused**" y "**deceased**" se pueden utilizar con el artículo determinado para referirse a personas. En el léxico de los abogados estas palabras pertenecen al mismo grupo de sustantivos que "**defendant**", "**plaintif**", "**prisoner**". Entonces se pueden usar como genitivos sajones, en lo que difieren de los otros adjetivos.

Ejemplos:

The deceased´s woman

The accused´s maid

Hay cierto número de adjetivos convertidos, cuyo uso no se restringe a los significados de clase de personas y de nombres neutros; estas son las funciones tradicionales, pero en otros adjetivos la conversión es netamente diferente. El cambio de función es con frecuencia, se debe a la ausencia de un nombre que se sobreentiende; generalmente se refiere a algo técnico.

Ejemplos:

200 killed

700 wounded

También existe un determinado número de adjetivos que se usan para designar un grupo, no necesariamente una clase completa. Pueden ir precedidos de otros atributos, como el artículo determinado, los demostrativos, posesivos o numerales:

a) muy raramente se encuentran sin nada que los califique

b) estos adjetivos que sirven para designar grupos se usan especialmente en el lenguaje técnico.

Ejemplos:

a) There were several injured lying on the floor

The shelter houses about 2.700 homeless poor.

b) A new class of rich are stepping into the breaches made in the social structures.

Algunos adjetivos se usan exclusivamente en plural.

Ejemplos:

His field of observation was a narrower than that of the fortunates whom duty calls.(Kruisinga)

The little disagreeables of life

Se emplea también el plural de los adjetivos cuando se refieren a algo que se acaba de nombrar; van en el lugar de la propia palabra. Este caso se usa con frecuencia en el inglés técnico aunque ahora también ha pasado al inglés coloquial.

Ejemplos:

Don´t put your black shoes on; you can wear your browns today.

En algunos casos, probablemente por tradición, el adjetivo convertido se emplea exclusivamente para designar una persona en singular. Se podría usar el pronombre indefinido "one" en el lugar de la propia palabra.

Ejemplo:

Margaret could be pleasant to anybody, but this intruder would soon find that she herself was loyal to the absent (one)[1]

Este tipo de adjetivos parcialmente convertidos y con fuerza individualizadora son los denominados HIBRIDOS, es decir, aquellos adjetivos que pertenecen a un grupo intermedio entre los adjetivos parcialmente y totalmente convertidos.

Para expresar lenguas, se usan los adjetivos como sustantivos. Este tipo de uso ocurría ya en el OE con la elipsis de la palabra **gereord** y se desarrolla gradualmente hacia el sustantivo.

Ejemplos:

[1] BACKLUND, U., *Restrictive Adjective-Noun Collocations in English*, Umea, Umea University Press, 1981, pág. 143.

French is taught as the first foreign language.

Spanish is the main language in South America.

Los adjetivos que indican nacionalidad se emplean también como sustantivos. Estos adjetivos se suelen emplear con las palabras "man", "woman", "men", "women", como sufijos para indicar la totalidad de la nación; el adjetivo se usa con artículo o sin él.

Ejemplos:

Englishmen don´t shake hands all the time like the Americans.

Although he wasn´t English he had some of the mannerisms.

Adjetivos que expresan puntos cardinales, cuando se convierten sustituyen a los sustantivos tales como **northeners** etc.

Ejemplos:

The folly of the Westerns is despising the wisdom of the Eastern nations.

Los adjetivos que indican color, se emplean como sustantivos para describir precisamente los matices del color en cuestión.

Ejemplos:

The white of the egg.

Some were leathery and of the richest browns.

A green es un punto en un campo de golf. **Pink** se utiliza en algunas localidades para referirse a una flor y **Pink** con mayúscula se utiliza en el argot político, generalmente precedida por la palabra "parlor" para denominar a un radical insípido contrastando con **Red** que es un radical violento.

Los adjetivos como **full, small, slight, all, whole, half** etc, que expresan porción, medida o cantidad también pueden sufrir una conversión.

Ejemplos:

She is to be at her full tomorrow.

Many smalls make a great. (proverbio)

7.d.2. COMPARATIVOS Y SUPERLATIVOS

La construcción de artículo indefinido + comparativo convertido es frecuente en el inglés medio y sobreviene como arcaísmo. Puesto que el comparativo va seguido the **than** no pasa, por lo tanto, a ser sustantivo puro, por lo que podemos hablar de una conversión parcial o incompleta. Sin embargo hay algunos casos en los que el **than** no aparece:

Ejemplos:

There has not risen a greater than John the Baptist.[1]

Subservient with his betters, was insulting to his equals and inferiors.[2]

Las formas derivadas de los comparativos y los grupos con **"more"** y **"most"** se emplean como sustantivos para indicar:

a) personas de una clase

b) sustantivos neutros

Ejemplos:

a) **The very best of us have a stain of selfishness.**

b) **She has changed for the better since then.**

La conversión total de los superlativos siempre ha sido poco corriente. Al igual que los comparativos, los ejemplos que encontramos en el OE pertenecen a la declinación débil. El superlativo se usa como nombre neutro en un gran número de construcciones. Así se pueden distinguir:

1) El superlativo convertido con un artículo determinado u otro determinante

2) El superlativo convertido con **"at"**, pudiendo o no llevar artículo determinado u otro determinante.

---

[1] JENSEN, J., *Morphology: Word Structure in Generative Grammar*, Amsterdam (Philadelphia), Benajmins, 1990, pág.33.

[2] Ibid., p. 37.

Podemos decir que el primer uso del superlativo al que hacemos referencia es el más corriente, es decir, el superlativo convertido con artículo.

Ejemplos:

1) **She was the best**

We must make the best of a bad job.

The worst of it is that he has not got a penny.

2) El superlativo con **"at"** se emplea:

a) predicativamente

b) atributivamente con el nombre precedente.

Ejemplos:

a) **The steps are at their deepest just here.**

b) **He was the type of English young manhood at its healthiest and most vigorous.**

En lugar del adjetivo posesivo se puede encontrar el artículo determinado, para expresar superioridad sobre otros en la clase social a la que se pertenece. Esta construcción se emplea solamente con superlativo predicativo.

Ejemplo:

They were at the lowest now, they could not be worse.

Sin embargo hay que distinguir el superlativo convertido del uso independiente del superlativo sin sustantivo, que se emplea generalmente para no mencionar un nombre anterior, es decir para no caer en la repetición.

Ejemplo:

Of the four children, Mary was the youngest.

Las formas del superlativo expresan un alto grado, cuando van seguidas de **"of"** y un sustantivo atributivo sin artículo.

Ejemplos:

His love of order made him always the most regular of men.

She was the first to come back, and not in the best of tempers.

El resultado de la ausencia de comparación ha dado lugar a que el sustantivo atributivo que sigue a la partícula **"of"**:

a) se utilice con un sentido puro

b) con nombres que no tienen plural.

Ejemplos:

a) **The children were not in the best humour.**

b) **Mary added a tart, some excellent cheese and the best of coffee.**

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Cuando el nombre antes de **"of"** está en plural y precedido del artículo determinado o de **"all"** el superlativo tiene un valor relativo.

Ejemplos:

I am the most vulgar of all men in that respect.

Cuando **"more"** y **"most"** van seguidos de **"of"** se les puede considerar como nombres, pero el significado de **"more of"** y **"most of "** es, generalmente, el de atributos del nombre que sigue.

Ejemplo:

Most of the children are always playing.

Para expresar el más alto grado de cualidad de una persona o cosa sobre otra se emplea:

a) el superlativo convertido en el inglés hablado.

b) el comparativo en el inglés escrito.

Ejemplos:

a) **There are two menus. I wonder which is the cheapest.**

b) **Dark eyes are the commoner among them**

7.d.3. ADJETIVOS COMO VERBOS

El número de verbos derivados de adjetivos es considerable teniendo en cuenta todas las conversiones desde el ME hasta nuestros días. Sin embargo este grupo es mucho menor que el formado por los verbos derivados de sust. o sust. de verbos. Pero lo que sí es cierto es que esta conversión de adjetivo en verbo era muy corriente en el OE. Y así han llegado hasta nuestros días adj. convertidos en verbos tales como : **"to bare", to better", "to dim", "to fair", "to free".**

El hecho de que actualmente esta conversión sea menos frecuente que la de verbo en sust. o viceversa se debe a que en muchos casos hay un verbo derivado del adjetivo, al que se le ha añadido el sufijo **"-en"**. A veces las dos formas co-existen, es decir, el adjetivo puro convertido en verbo y el verbo derivado del adjetivo con el sufijo **"-en"**. Y así tenemos: **"to dull"** y **"to dullen"**; **"to black"** y **"to blacken"**. En ambos casos la forma en **"-en"** no se utiliza mucho, o si se usa es con un sentido derivado del original.

En un número considerable de casos las conversiones de adjetivos en verbos se han sustituido por los verbos nasales correspondientes: **harden, sharpen, strengthen, darken, deepen, widen, hasten, sadden, redden, sweeten** etc., siempre que esto ha sido posible.

Incluso hay verbos nasales que coexisten junto a los verbos formados a partir de un adjetivo y se ha producido una cierta diferenciación en significado. Como no podemos entrar en detalles ya que este no es el tema que nos ocupa decir simplemente que esto lo explica muy claramente Fowler en su *Dictionary of Modern English Usage*, (Oxford, OUP, 1934, p 142-144). Se puede decir que los adjetivos que terminan en vocal o con sonido similar a una vocal no tienen verbos derivados con el sufijo **"-en"**: **"to narrow", "to clean", "to clear"**.

Ejemplos:

To blacken a man´s character.

Have you blacked your shoes?

The wine loosed the tongue of the guests.

The men neither straggled or loosened their discipline

Se podría generalizar diciendo que los verbos que proceden de adjetivos, con el sufijo **"-en"**, se emplean para expresar la transición o el comienzo de un estado.

Ejemplos:

The slope steepened.

The snow hardened.

The days are lengthening.

Los verbos que proceden de adjetivos, sin el sufijo **"-en"** se utilizan para expresar un cambio. Significan llegar a ser o hacer lo que expresa el adjetivo.

Ejemplos:

He calmed down a little.

The strong sun cleared the sky.

She has dirtied her hands.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.d.4. ADJETIVOS COMO ADVERBIOS

Hay un gran número de palabras que se usan como adjetivos y adverbios a la vez. A veces es muy difícil saber si la forma original fue primeramente un adjetivo o un adverbio.

Ejemplos:

A fast train. Adj.

Don´t run so fast. Adv.

A straight line. Adj.

He went straight home. Adv.

It was a very long journey. Adj.

Have you been waiting long? Adv.

En ocasiones existe la forma simple del adverbio que no se diferencia en absoluto del adjetivo y por lo tanto tenemos que recurrir a criterios sintácticos para distinguir si es un adjetivo o un adverbio, es

decir si la palabra en cuestión está modificando un sustantivo o un pronombre entonces estamos hablando de un adjetivo, si está modificando cualquier otra cosa es un adverbio.

Y por otro lado está el adverbio con el sufijo **"-ly"**. Si ambas formas existen generalmente suelen tener un significado diferente.

Ejemplos:

I´ll go as high as a hundred dollars.

The wood is highly polished.

He arrived late

He died lately

En la lengua formal y literaria se utilizan más los adverbios que terminan con el sufijo **"-ly"**, pero coloquialmente es más corriente usar la forma simple, que sería el caso de las conversiones de adjetivos en adverbios.

Ejemplos:

To take it easy.

To do it bad.

7.e. EL NOMBRE

7.e.1. NOMBRES COMO VERBOS

La conversión de sustantivo en verbos es un proceso que debemos considerar como algo bastante natural ya que los sutantivos forman el grupo de palabras más numeroso en una lengua, y por consiguiente es en cierto modo un gran receptorio de palabras al que las lenguas vuelven para formar nuevos verbos. Esto explica el gran número de verbos derivados de sust. en el OE .

Desde entonces hasta ahora estas conversiones constituyen numéricamente la parte más importante. Se puede incluso decir que casi todos los nombres se pueden emplear como verbos. Pero por el contrario, los verbos funcionando como sustantivos no son tan corrientes.

Los verbos convertidos a partir de sust. nunca se conjugan como verbos fuertes. Esto lo podemos ilustrar con el ejemplo del verbo **"to hide"** convertido en sustantivo:

The ecologists observed the bird from a hide.

y luego reconvertido en verbo:

The ecologisits hided the forest.

Es como si la regla del pasado se olvidara de que el verbo **"to hide"** es una forma fuerte.

Así por ejemplo tenemos innumerables ejemplos de este tipo de conversión: **"to oil", "to wall in", "to colour", "to metal", "to provision", "to water", "to brick up", "to paper", "to match", "to fire", "to cover", "to mother".**

Ejemplos:

He oils the wheels every day.

She is watering the plants.

John colours all his drawings.

She mothers her husband too much.

La regla de interpretación semántica en la conversión de los nombres en verbos es que, en líneas generales, el sustantivo debe servir como argumento a la interpretación del verbo formado a partir de el mismo ya que los dos términos (el sust. y el vb.) se diferencian en categoría pero son idénticos en su representación fonológica y no distintivos en su representación semántica.

Ejemplo:

claw (sust) --- **claw** (vb) "scratch with claws"

paint (sust) --- **paint** (vb) "cover with paint"

Se puede también hacer una clasificación de los nombres convertidos en verbos.

1-. Nombres de cosas.

2-. Nombres de animales.

3-. Nombres de personas.

Los nombres de cosas se pueden convertir en verbo para indicar la acción o el estado que se asemeja a la cosa o a la forma de la cosa.

Ejemplos:

To mushroom: To take the shape of a mushroom and also to grow and develop fast and to gather mushroom.

To honeycomb: To riddle, to undermine.

To sandwich:[1] To insert between two others.

Los nombres de animales se pueden también usar como verbos para indicar la característica del animal al que se hace alusión. Este caso de conversión no es muy corriente.

Ejemplos:

To dog: to follow closely.

To rat: To desert a cause, to become a blackleg.

Ciertos nombres de personas pueden dar verbos para indicar: "ser o llegar a ser o hacer lo característico de esa persona".

Ejemplos:

To baby: To treat like a baby.

To clown: To behave like a clown.

To fool: behave like a fool, deceive and treat like a fool.

También ocurre que se puede dar la conversión a partir de nombres propios o de descripciones definidas.

Ejemplos:

She Lincoln Tunneled her way to New York.

It is wrong to uncertainty-principle everything.

She relational-grammared the syntax chapter of her book.

They Jessica Wirthed their guests.

[1] El origen de esta palabra es bastante curioso: proviene del conde Sandwich quien en una ocasión puso unos trozos de carne entre dos rebanadas de pan. De un nombre propio se ha formado un nombre común y de éste un verbo.

No es posible entender este tipo de usos verbales si no es a través del conocimiento de las caracterísitcas y atributos de las expresiones utilizadas. Por tanto lo que está claro es que el uso verbal de las formas **"Jessica Wirth"** y **"relational grammar"** dependen y están totalmente subordinadas a sus usos nominales.[1]

Este tipo conversión (sust-vb) ha llegado a ser tan común que se hace casi de una manera inconsciente. En el inglés coloquial se hacen estas conversiones con toda libertad, e incluso se convierten frases enteras: **"He my-dear-fellowed me all day"**, que se puede permitir como coloquialismo. Por tanto en la lengua coloquial hay un número ilimitado de nombres que se usan como verbos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A veces una palabra puede tener distintos sentidos, aún perteneciendo a la misma categoría. Así:

To smoke a pipe.
The smoke of a pipe.
To have a smoke.

En este caso que hemos expuesto, la palabra **"smoke"**, se ha producido una **doble conversión**. Es decir, en primer lugar un sustantivo, luego un verbo y por último un sustantivo convertido a partir del verbo, que ya era una conversión y con ese significado.

En el lenguaje técnico y en ciertas clases de trabajo hay una gran tendencia a utilizar los nombres como verbos. Existen los verbos comerciales: **"to requisition", "to recondition"**; los libreros utilizan el verbo **"to accesion"** y los electricistas **"to contact"**.

Es muy dificil dar una definición general del sentido y relación que tienen los sustantivos y los verbos sustantivados. El verbo puede designar una acción o estado, que evidentemente tiene una relación con el sustantivo del que procede. A veces el verbo puede tener sentidos diferentes y solamente por el contexto podremos entender la idea de lo que quiere expresar.

[1] La conversión de sustantivos en verbos ocurre en todas las lenguas como en latín o en francés. Podemos citar algunos ejemplos: épice, épicer; guide, guider; corona, coronare .

Ejemplos:

To stone a man. (to throw stones at)

To stone cherries.(to take the seeds out of the fruit)

To dust the furniture. (remove dust from)

To dust a cake.(to sprinkle a cake with sugar)

Los sustantivos que indican lugar o una relación al convertirse en verbos se emplean con el sentido "poner en ese lugar".

Ejemplos:

I shall book you for Thursday.

He bottled the fruit.

Los verbos sustantivados se utilizan muchas veces para indicar los significados siguientes: **"abastecer con", "amueblar con", "poner una prenda"**.

Ejemplos:

You must arm your hook.

You must dress yourself now, although you are only five years old.

I ought not to diet you, feed you with meat and leave out the sauce.

También los verbos sustantivados pueden indicar "privación" (to deprive) de aquello que significa el sustantivo del que proceden.

Ejemplos:

My mother usually bones the chicken.

You must weed your garden before it rains.

De los nombres que indican herramientas o utensilios se pueden formar verbos.

Ejemplos:

The doctor x-rayed my chest.

Then we will taxi to the airport.

Los sutantivos que se refieren a bebidas se pueden utilizar como verbos aunque en su sentido más amplio.

Ejemplos:

To liquor: to consume or give alcoholic drinks.

You could come and tea with me.

To dine and wine with someone.

Ahora bien, esto no se puede hacer con los nombres de alimentos; y por lo tanto no podemos decir **"to bread"** o **"to meat"**.

Las partes del cuerpo se usan como verbos, para indicar la acción que se realiza con ese miembro.

Ejemplos:

To beard: To oppose, to defy.

To remove the beard from (quitarse la barba).

To cheek: To address with impunence (tener cara)

To chin: To chatter.

Hay otros sustantivos que se usan como verbos para indicar períodos de tiempo o el clima; significan "pasar el tiempo", guardando relación con el significado del sustantivo.

Ejemplos:

To honey-moon: They honey-mooned in Mallorca.

To winter: We shall certainly winter in Rome.

To week-end: Wouldn´t it be a good idea if they week-ended there?

Es muy poco corriente que se formen verbos de sustantivos que indiquen acción, pues ellos mismos proceden de un verbo. Cuando esto sucede, el verbo tiene un significado distinto del nombre.

Ejemplos:

To allowance: To put him upon a fixed allowance.

To drift: To move as driven along by the current.

To sight: To get sight of, to take observation of a star, to adjust the sights of a

gun.

La formación de verbos a partir de sustantivos se hace siempre tomando el nombre en singular, con la excepción de **"to dice"**, jugar a los dados, que es plural.

También es corriente formar verbos a partir de grupos de palabras, ya sean dos sustantivos o la combinación de un adjetivo y un sustantivo. Esta última combinación se utiliza primeramente como nombre para luegos pasar a ser un verbo.

Ejemplos:

I must housewife the money.

Mouth lip-sticked to a curve.

On your arrival you postcard your friends.

She salt-and-pepper the salad.

Esta clase de compuestos, adj+sust, es corriente con el adjetivo **"new"**. A veces se escribe separado pero lo cierto es que forma parte del verbo.

Ejemplos:

To new-paint his pole.

Then she new-named her jewels.

He new fore-fronted his house.

Es muy fácil que el inglés acuñe palabras que están de moda, al empezarse a usar una nueva expresión, y lo hace frecuentemente formando un verbo de un nombre, adjetivo o verbo, o de cualquier clase de palabra o frase sin ninguna alteración. Muchas veces la urgencia del uso de una palabra es tan grande y universal, que se forma al mismo tiempo por distintas clases de hablantes, en distintos puntos de la geografía anglo-parlante; y entonces hay que admitir la nueva voz como parte constituyente de la lengua. Estas palabras de acuñación rápida se suelen utilizar para llamara algo a alguien.

Ejemplos:

She began to read, "Dear sir,". "He dears me too, you see".

"Darling", he cried in amaze. "I told you not to darling me".

They my-loved and my-deared each other.

Cuando un verbo se forma a partir de un sustantivo, aún cuando por su significación sea intransitivo, se añade la palabra **"it"** como complemento directo. Veamos algunos ejemplos de palabras que designan personas o animales para indicar **"to play the"**.

Ejemplos:

Cat it.

Rather then fool it so.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

También se pueden formar de los sustantivos que designan cosas inanimadas, expresando el uso de ellas.

Ejemplos:

Shall we cab it or bus it?

Foot it.

Hoof it.

En estos nombres utilizados como verbos nos encontramos con el fenómeno de **CONVERSION COMPLETA**, ya que la palabra utilizada como verbo toma todas las inflexiones propias de la nueva categoría gramatical. Así toma la **"-s"** en la tercera persona del singular, la terminación **"-ed"** en el pasado y participio y la forma **"-ing"** en el gerundio. Este fenómeno es muy corriente en el inglés hablado.

Nos atrevemos a afirmar que la conversión de los sustantivos en verbos es la más común en la lengua inglesa y se podría generalizar diciendo que la mayor parte de los sustantivos son susceptibles de convertirse en verbos, aunque hay excepciones.

Queremos añadir que la mayor parte de los ejemplos mencionados en este capítulo les hemos recogido durante nuestras estancias en Inglaterra. Esto prueba que la conversión es un fenómeno que ocurre a diario y casi sin que los hablantes se den cuenta de ello.

7.e.2. NOMBRES COMUNES DE NOMBRES PROPIOS

Hay un gran número de palabras que nos ha llegado a través de nombres propios. Es un tipo de CONVERSION O FUNCTIONAL SHIFT que se denomina **COMMONIZATION**. Esto es, que los nombres propios, por medio de este proceso, se convierten en nombres comunes.
De nombres de personas, tal vez los más conocidos sean **Lynch**[1], **Boycott**[2], **Chesterfield**, **pompadour**, **Bobby**[3]

Los nombres de personajes literarios y mitológicos se utilizan sin ningún cambio: **atlas**, **calliope**, **mercury**, **volcano** etc. **Benedick**, nombre de soltero "par excellence" de Shakespeare que finalmente sucumbió ante los encantos de Beatriz, ha sufrido una pequeña modificación semántica ya que actualmente **benedick** quiere decir "hombre recién casado".

Los nombres de lugares también nos proporcionan un número extenso de palabras: **arras**, **babel**, **cheddar**, **guinea**, **cologne**, **limerick**, **tabasco**, **turkey**, **utopia** etc.

Ejemplo:

A babel of voices could be heard from the schoolroom.

[1] La ley de Lynch proviene del capitán virginiano que le dió nombre (1742-1820) y que llevó a cabo una campaña de castigo físico en contra de aquellos a los que llamaba "awful & abandoned wretches" que atormentaban a la sociedad de Pittsylvania.

[2] Charles Cunningham Boycott (1832-97) que como terrateniente se negó a aceptar los impuestos fijados por los arrendatarios, fue la víctima más conocida de la política de ostracismo de la Liga Irlandesa del Suelo.

[3] Esta palabra significa "policía británico" y proviene de Sir Robert Pel que hizo reformas en el cuerpo de policía.

7.e.3. CONVERSION REAL Y APARENTE

A veces una palabra puede ser el resultado de una conversión, en un sentido, pero en otro es el resultado de la supresión de un número de palabras, que se sobreentienden. Así, **"the dead"** expresando un individuo, es un simple caso de conversión. Hay que considerar que la supresión de un grupo de palabras es tan corriente, pasando la voz que queda de una función a otra en la lengua, que nadie se da cuenta de ello. Esto se usa en inglés de todos los días y además en el inglés técnico.

To turn to the right (side)

The Atlantic (ocean)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El sustantivo **"right"** en **"turn to the right"** tiene un origen diferente que en la expresión **"to be on the right"**, que es un caso de conversión de un adjetivo en un nombre neutro.

La distinción entre conversión real y el cambio de una palabra a otra del lenguaje, debido a la supresión de palabras que se sobreentienden (o elipsis) afecta al caracter gramatical de la palabra. Las supresiones, es decir, la voz que queda después de la supresión, se aisla de su sentido original, mientras que las palabras convertidas (adjetivos para indicar un grupo de personas o viceversa) mantienen su sentido, cambiando su función sintáctica.

En otros casos, el uso de una palabra como parte distinta de la oración, de su función normal, depende de su valor sintáctico en la frase. El uso de los adverbios como adjetivos, depende exclusivamente de su función como calificativos del nombre que sigue. Tales atributos se agrupan con el mismo nombre o con un número restringido de nombres. El resultado suele ser un asociación de dos palabras, que nos llevan a la composición. Esto se ve claramente en el empleo de los sustantivos atributivamente, que no se les puede considerar como un caso genuino, aunque a veces se produce el cambio de un nombre en adjetivo.

7.e.3.1. EL USO ATRIBUTIVO DE LOS NOMBRES

Muchos nombres se pueden usar atributivamente. El primer elemento del grupo puede tener inflexiones o no tenerlas.

The master's room

A master builder

El sustantivo que lleva las inflexiones es un genitivo; las inflexiones son posibles cuando el sustantivo se refiere a una persona.

El sentido del nombre adquiere un significado plural, cuando indica personas o animales, a); y también puede tener otros significados, b).

a) **The personalities of undergraduate Oxford.**

A negro insurrection had broken out in Jamaica

b) **The trackaway system**

The Netherland waters were shallow and dangerous.

El nombre-raíz se usa también como primer elemento en estos grupos, cuando está calificado por un numeral.

And where does your fifty-cow dairy lie, Mr.Brown

Only one two pound man was required.

Cuando el primer elemento es un nombre que indica un número definido, como **"dozen", "score", "hundred", "thousand"**, el numeral que le precede puede ser indefinido o definido.

Two dozen pocket-handkerchiefs.

He farms several thousand acres of land.

No siempre está clara la raíz de una palabra. Por ejemplo, **"news"** se podría suponer que existe con una forma sin **"-s"**, pero no es así. La razón es que la conexión con el adjetivo **"new"** está rota. Esto explica la formación de los siguientes grupos:

News agencies.

The railway goods porters.

The wages questions.

The goods traffic.

Hay veces que en estos grupos la palabra raíz no tiene la desinencia **"-s"**, y es posible que sea por tradición. Prueba de ello es la falta de acento que se observa. Así tenemos:

A trouser-button.

A spectacle-case.

Ash-tray.

Hay veces que el primer elemento no tiene inflexiones, y las razones son las mismas que en los casos anteriores. El plural es muy diferente de la forma sin desinencia, y se pueden considerar como procedentes de distintas raices.

The Claims Committee have dealt with 211 cases.

En muchos casos el primer elemento de un grupo se puede interpretar indiferentemente como un plural, un colectivo o un singular.

We do not believe it has been used for enemy purposes.

7.e.3.2. NOMBRES GEOGRAFICOS

El significado de un nombre geográfico, como atributo es muy variado, pero suficientemente claro, por regla general. Se puede decir que el nombre expresa origen o "habitat".

A Brussels carpet.

Hindu life and ideas.

A Cambridge professor.

Los nombres propios de personas y países tienen con frecuencia un adjetivo correspondiente. Cuando los nombres de ciudades tienen adjetivo, es porque son o han sido grupos de poder.

The Homeric poems

An English Grammar.

Cuando el nombre geográfico tiene adjetivo, el sustantivo puede usarse atributivamente para expresar lugar, mientras que el adjetivo expresa e implica una cualidad.

The Rome outrage.

The Turkey trade - the Turkish trade.

7.e.3.3. NOMBRES DE MATERIA

Los nombres de materia se usan libremente con sentido atributivo, para indicar los objetos hechos de esa materia.

A silver ring

A gold chain

Rubber goods

Algunos sutantivos referentes a materia tienen adjetivos en **"en"**, pero también se emplea el nombre atributivamente. El adjetivo expresa **"made of"**.

A beech bedstead

Plain beechen vessels

Se pueden encontrar: **"wooden"** y **"wood", "woolen"** y **"wool"**.
Los adjetivos se usan con sentido atributivo, y los sustantivos van en grupos compuestos, para expresar la clase de sustancia o materia.

En inglés literario se encuentran **"golden"** y **"brazen"**, mientras que en el inglés hablado se usa **"gold"** y **"brass"**.

A brazen face - A brass band

The Golden age - A gold watch

"**Birch"** y **"earth"** nunca se usan atributivamente, sino que se dice: **"birchen"** y **"earthen"**.

Los nombres de materia se usan también en otros sentidos:

An ivory dealer

A copper beech

"Wood" se emplea como primer elemento de algunos compuestos; así:

Wood pulp

A wood fire

A wood pavement

The wood threshing-floor

Los nombre que expresan materia se pueden emplear con un sentido figurado.

A silver wedding

An iron will

The Iron age

Muchos de los casos de grupos atributivos, van con acento, y entonces se aproximan a los compuestos. En general, la vaguedad de la relación entre el sustantivo atributo y la palabra de encabezamiento, hace que el grupo parezca un compuesto.

7.e.3.4. LOS PUNTOS CARDINALES

Los nombres que expresan los puntos cardinales, tanto como sus adjetivos correspondientes, se usan atributivamente.

Rome lay on the south bank of the Tiber

The East Coast

a west wind

Delante de nombres de países, se emplea el sustantivo atributivamente para indicar una división política del país o región.

North Holland

South Africa

Por otro lado se puede encontrar el caso de:

Northern Holland = The northern province of Holland

The Western hemiphere

7.e.3.5. USO PREDICATIVO DE LOS SUSTANTIVOS

El uso atributivo de los nombres, causa o produce un carácter de adjetivo a algunos de ellos. Hay que decir que la conversión se limita a los casos atributivos. Sólo se emplean como adjetivos y se comparan como tales en casos excepcionales.

All these roses are dwarf

The work is still copyright

El empleo de un nombre como un predicado se evita muchas veces usando **"one(s)"**

My visit is a business one

La comparación de estos nombres-predicados es rara. Por regla general se comparan con **"more"** y **"most"**.

The king of Spain is also shown on stamps, but in a more baby state.

7.e.3.6. CONVERSION APARENTE

Todos los casos de conversión expuestos hasta ahora, son debidos a un cambio funcional por la falta de inflexiones o desinencias. Pero es frecuente el caso de una conversión debida a un cambio en el acento. Suele darse en voces paralelas como por ejemplo el caso de nombre-verbo.

Este tipo de conversión se ha denominado conversión aparente o aproximada. Dentro del cambio gramatical que se produce en una palabra, es decir el cambio de categoría que experimenta, también se da un ligero cambio de pronunciación e incluso de ortografía.

Las dos clases de cambios más importantes son: 1) la sonorización de las consonantes finales y 2) el desplazamiento del acento.

La sonorización de las consonates finales sólo se da en las conversiones sustantivo- verbo y así tenemos los siguientes pares de palabras: **"advice", "advise"; "thief", "thieve"; "sheath", "sheathe".**

You will not get well unless you follow your doctor´s advice.

The doctor advised a complete rest.

Because he is a thief he will be sent to prison. He has been all his life thieving.

BIBLIOTECA VIRTUAL

La posición del acento tónico determina la diferencia entre el sustantivo y el verbo. Así el verbo lleva el acento en la segunda sílaba. Todo ello es debido a que en "Old English" había reglas de acentuación y esto es una reminiscencia que ha quedado de aquella época. En "Old English" los nombres y verbos con prefijo tenían reglas de acentuación. Los verbos llevaban el acento tónico sobre la sílaba que correspondía a la raíz. Lo curioso del caso es que esta regla se aplica a verbos y nombres de origen francés, pero muchos de ellos entraron en el inglés cuando aún se empleaban las reglas de acentuación.

Cuando el verbo consta de más de dos sílabas o es compuesto también el acento se desplaza: **"over`flow"** (v), **"`overflow"**(n). En este caso la conversión es de verbo a sustantivo y por ello hay desplazamiento, mientras que que si la conversión se da de un sustantivo compuesto a verbo el acento no cambia de sílaba: **"backwash"**, **"outlaw", "underbrush"** etc.

Los desplazamientos del acento se diferencian dependiendo de si la base de la conversión es una sola palabra o es una palabra compuesta y también de si la conversión es de sustantivo a verbo o viceversa.

Cuando el verbo se deriva, por conversión, del sustantivo, éste no adopta el patrón característico de acentuación de los verbos sino que se queda invariable.

He hammered the nail with a rock.

Can you whistle with your fingers?

He brushed the clothes with his hands.

Este cambio concomitante en la forma segmental pero sin cambio alguno en la forma morfofonémica también ocurre en los pares de palabras verbo-adjetivo: **"`abstract"** (Adj), **"abs`tract"** (v); **"`frequent"** (adj), **"fre`quent"** (v); **"`perfect"**(adj), **"per`fect"**(v).

A flower is beautiful but beauty is abstract.

He abstracted his wallet from his pocket.

Hurricanes are frequent here in autumn.

Frogs frequent wet places.

Cuando la conversión es de verbos a sustantivo y el verbo es bisilábico la regla general es que el acento se desplaza.

contract: `contract** (s), **con`tract (v)

convert: `convert** (s), **con`vert (v)

object: `object** (s), **ob`ject (v)

protest: `protest** (s), **pro`test (v)

7.f. EL VERBO

7.f.1 VERBOS COMO SUSTANTIVOS

El grupo de los sustantivo derivados de los verbos o más bien convertidos a partir de verbos es el menos frecuente. Algunas de las palabras que pertenencen a este grupo son de carácter muy común tales como: **drink, fall, fight, hate, help, play, shape, shave, win.**

Como aparece en esta pequeña lista de ejemplos, muchos están relacionados con los verbos fuertes que han sobrevivido hasta nuestros días. Como los verbos fuertes eran muy comunes en la lengua es natural que los sustantivos correspondientes fueran necesarios. Estos eran en muchos casos formaciones muy antiguas, y la cuestión de prioridad del verbo o sustantivo puede ser a menudo muy difícil aunque hay ocasiones en las que no se puede dudar del carácter verbal de los sustantivos, como en el caso de "**look**" (acto o modo de mirar).

Todos los sustantivos están conectados a los verbos en su mayoría con significados como:

1) ejemplo particular o específico ejemplificando el proceso que implica el verbo.
2) idea de objeto afectado, personal o impersonal (one who, that which, is -ed).
3) la idea de agente, personal o impersonal, material o inmaterial (one who, that which -s).
4) el concepto de complemento adverbial (place or instrument connected with the verbal process)

Ejemplos ilustrativos de los grupos que acabamos de mencionar son: 1) **advance** (implica el proceso del verbo), 2) **convert** (one who is or has been converted), 3**) cheat** (one who cheats), 4) **dump** (place connected with the action of the verb).

Ejemplos:

With the advance of the old age, he could no longer do the work well.

He is a convert to the Catholic religion.

He is not an honest man. He is considered a cheat.

I should hate to live in a dump like this.

La regla de interpretación semántica de la conversión verbo en sustantivo podría resumirse del

siguiente modo: dado un verbo "Y" semánticamente específico al convertirse en sustantivo este último se interpreta, generlamente, como un ejemplo de "Y-ing".

Ejemplos:

throw (v) --- throw (s) "an instance of throwing"

clap (v) --- clap (s) "an instance of clapping"

Los verbos se usan como nombres, para expresar la acción, especialmente si no hay un nombre equivalente. Muchos de estos sustantivos se usan solamente en singular; otros sólo aparecen en ciertas expresiones con el artículo indeterminado. La conversión de verbos en sustantivos está limitada por la existencia de los sufijos: **"-ing", "-ship", "-er", "-ee", "-ster**", que se pueden añadir al verbo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Es muy corriente que estos sustantivos se empleen en frases con el verbo "to have".

Ejemplos:

I do like to have a good cry at the football match.

I want a rest and a read.

This coat feels softer than that. I like the feel of your fur coat.

He was having a good think.

Give me a lift.

Con otros verbos distintos de "to have", se pueden usar estos sustantivos procedentes de verbos, pero las expresiones siguen siendo del mismo tipo.

Ejemplos:

How about taking a sneak?

I'm going to take a drive round the country.

She always takes a walk after lunch.

Get a move on or we'll be late.

He gave her a good look.

Con el verbo "to give" la expresión es tan frecuente como con "to have". La frase expresa la reacción involuntaria:

Ejemplos:

She gave them a shock.

To give a guess.

They'll give you a good recommend.

Los sustantivos procedentes de verbos con el artículo determinado, son frecuentes en frases de este tipo:

Ejemplos:

To give each other the cut.

To put someone to the test.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Por extensión de las expresiones anteriores, se pueden encontrar otras, tales como:

Ejemplos:

To get a remove.

To receive their final acclaim.

Los sustantivos procedentes de verbos, son frecuentes detrás de preposiciones:

Ejemplos:

After a long and hard stare at me he looked away.

After a long wait we were at last admitted.

No es corriente que los sustantivos que proceden de verbos se usen en plural, pero se dan algunos casos:

Ejemplos:

I have three bites from him.

Things that could not guess if you had a thousand tries.

Hay casos en que los nombres formados a partir de verbos, sin ningún cambio, alternan con sustantivos formados mediante sufijos, especialmente de origen latino. Generalmente tienen distinto sentido.

Ejemplos:

Amends = compesation

Amendment = change proposed or made, regulation.

Combine = group of persons,trading companies, joined for a purpose.

Combination = current use.

Differ (popular)

Difference (formal)

Divide = watershed

Division= dividing or being divided

En ocasiones parece haber pugna entre el sustantivo procedente del verbo y la forma verbal sustantivada en "-ing". Los dos sustantivos tienen significado diferente.

Ejemplos:

Bid = offer of a price

Bidding = command

Cover = a cover is a single piece of covering

Covering = more general

No sólo se pueden formar sustantivos partiendo de verbos, sino también de frases verbales.

Hay sustantivos del tipo "**pickpocket**", que indican un agente. Pueden expresar personas o cosas inanimadas.

Para el tipo que indican personas, tenemos:

Ejemplos:

Break-vow

Cut-purse

Kill-devil

Indicando cosas inanimadas:

Be-all

Breakfast

Hay sustantivos que proceden de la combinación de un verbo y un adverbio. Suelen ser agentes nominales. Estas formaciones son más tardías que las que ya hemos visto.

Ejemplos:

Frame-up (U.S. slang)

Hand-out (U.S.) = food handed out to a beggar at the door.

La regla general en el caso de un sustantivo formado por un verbo más adverbio, es que expresa la acción por sí mismo:

Ejemplos:

She's having a lie-in.

Then I had a tidy-up and a good breakfast.

To make a get-away

Más complicado es el caso de un nombre procedente de dos verbos:

Ejemplos:

Touch-and-go

Give-and-take

Come-and-go

Hay casos en que estos sustantivos procedentes de verbos +
adverbios, se usan atributivamente, y son del tipo: raíz verbal + adverbio o raíz verbal + objeto. El último caso es más corriente que el primero.

Ejemplos:

The simple pull-on hat.

Most of the follow-up stories.

I'm going to stand myself a slap-up dinner.

Se pueden encontrar sustantivos, que vienen de la conversión procedente de un verbo y un pronombre personal.

Forget-me-not

Pick-me-up (refreshing drink)

En algunos casos el objeto puede incluso ser un verbo en infinitivo:

Near-say

Make-believe (make-belief)

También se da el uso ilegítimo de algunos verbos como sustantivos, y así se pueden encontrar casos como los siguientes:

An invite

A deal

A win

Resumiendo los puntos sobre el uso sintáctico de las conversiones en sustantivos podemos apuntar estas conclusiones:

1) Estas conversiones aparecen empleadas en sus diferentes usos de una manera uniforme durante los períodos de inglés medio y moderno.

2) En la gran mayoría de los casos se utilizan en posición subordinada dentro de una frase. El número de casos donde se encuentran como sujetos de la frase es muy limitado. Cuando esto ocurre el predicado de la frase está compuesto generalmente de alguna medida del verbo "to be ".

3) Estas conversiones raramente se utilizan solas. En la mayoría de los casos ocurren en conjunción con preposiciones o precedidas de artículos u otras palabras adverbiales. Muchos adjetivos, con amplio panorama de significados, se encuentran como adjuntos a las conversiones de sustantivos.

7.g. CONVERSION OCASIONAL

Todos los casos de conversión vistos hasta ahora, aunque su frecuencia varíe, figuran como casos aceptables, y de hecho se les reconoce como medio de conversión o formación de palabras. Ahora bien, hay casos de conversión que no se pueden fijar porque su uso es debido a circunstancias del contexto.

7.g.1. LOS ADVERBIOS COMO NOMBRES

a).- Los adverbios se usan a veces como sustantivos.

b).- Algunos adverbios cuando van agrupados en pares pueden tomar la "-s" del plural.

a) "It's the altogether", said Michael with an air of apology.

I shall allow you to go this once

b) The ups and downs of life.

And they lay down back to back, their little behinds just touching, and fell asleep.

Cuando un adverbio se usa como sujeto o como el elemento que encabeza a un grupo preposicional, se aproxima al carácter de nombre:

Ejemplos:

Now seemed an admirable opportunity for a definite decision.

Nowhere is so pleasant, to while away a few idle weeks at, as one or other of the Universities

Grupos tales como: "**from here", "from now", "from abroad**", no son casos de conversión de un adverbio en nombre. Los compuestos pronominales con "-where", a veces toman un adjetivo detrás de ellos:

I thought I deserve a night out. Dress quickly, Michael, and let's dine somewhere amusing, and do a theatre and a club afterwards... "The somewhere amusing" was a little restaurant full of theatrical folk.

7.g.2. ADVERBIOS COMO ADJETIVOS

Los adverbios que vamos a tratar se pueden dividir en los siguientes grupos:

1) temporales (often, sometimes)

2) locales (here, nowhere)

3) modales (darkling)

Los adverbios de significado local fueron los primeros en ser utilizados en una función adjetiva. Durante el siglo XIV no sólo los locales si no también los temporales y los modales se convertían

en adjetivos. Sin embargo actualmente los adverbios con significado modal son en pocas ocasiones convertidos en adjetivos.

Así adverbios que terminan en **-ling, -lings y wise** no aparecen como adjetivos antes de la mitad del siglo XVI e incluso entonces no son muy frecuentes. En otras palabras, la mayoría de las conversiones adverbio-adjetivo se componen de palabras teniendo en cuenta su estructura fonética. Esto sin duda ha facilitado en muchos casos el proceso de conversión y también puede haber ayudado la coincidencia de la terminación en **-ly** de adjetivos y adverbios.

a) Los adverbios se pueden usar atributivamente, en algunos casos.

b) Otras veces se usan sólo ocasionalmente.

a) The above remark does not apply to all outdoor games, indoor games.

b) Travelling from heart to heart he drew from each the deep-down sweetness.

Es muy corriente el uso de adverbios como predicados, pero por ser tan corriente, este fenómeno no se interpreta como conversión:

Ejemplos:

My father is out.

He is well-off

Un adverbio de grado se puede emplear con sentido predicativo, y entonces sí que se considera un caso de conversión:

"She is ver American", he added, "I think Americans like being very"

El grupo formado por adverbio atributivo y sustantivo es equivalente a una palabra compuesta, en algunos de los casos, como en **: "up-train", "down-train".**

7.g.3. ADVERBIOS COMO CONJUNCIONES

Los adverbios se pueden usar como conjunciones, pero sólo ocasionalmente:

Oh: Now I know my man, you may be sure I won't waste a word on him.

Directly he noticed this he hurried down to the strange orchid.

7.g.4. ADVERBIOS COMO VERBOS

A partir de un adverbio que exprese lugar o dirección, se puede formar un verbo para indicar movimiento hacia ese sitio o en esa dirección.

They might <u>round</u> upon us in a twinkle of an eye.

We ought to <u>down</u> on our knees and bless God.

Los verbos formados de los adverbios pueden ser transitivos:

Down tools = go on strike.

La formación de verbos a partir de adverbios es muy frecuente con "out" y "up".

OUT:

It's better I should out and say my boy's gone wrong.

I could not out with the truth.

The only chance is to out with it.

UP:

Let him up with it (a song) boldly.

They had nothing nearer their hearts than to up anchor and away to sea.

Lo más corriente es que se use up "and" + verbo. Ahora bien, esta construcción se puede encontrar de tres modos distintos:

.

1- Sin tomar ninguna flexión: I up and ran.

2.- up como infinitivo: Why don't you up and run?

3.- Como verbo finito con desinencias: He ups and runs.

Up se puede emplear como un verbo, sin tener ningún otro que le siga de cerca.

But no, she up again as light as a piece of fluff, as we all drew our tools.

En estos casos de conversión de adverbios en verbos, se pueden dar los dos casos de conversión, la completa y la incompleta.

He ups and runs. Completa.

I up and ran. Incompleta.

Los adverbios se pueden usar ocasionalmente como verbos:

As we neared Bins the road runs up close to the sea.

He had never been outed as he expressed it, before.

7.g.5. PREPOSICIONES COMO CONJUNCIONES

En el inglés dialectal algunas preposiciones se usan como conjunciones subordinantes.

I never see wasps without I recall Devon-dear Devon.

"Except" and **"like**", son corrientes, incluso entre gente educada, mucho más que "**without"** y **"against".**

He had liked the isolation that had followed, but now he thought that isolation could be of little use to man, except he could spring from it to greater freedom and a purer joy in his work.

Well, this tree was a branch hanging right over the pond; and I want to crawl along it, like he did.

7.g.6. LA CONVERSION CON FRASES

A veces las frases se pueden convertir, pero suelen ser casos condicionales. Se pueden transformar:

a) en sustantivos

b) en verbos

a) His "I don't knows" are a perfect nuisance.

Some "does and don'ts" for sea bathers.

b) No London gentleman asks questions. Lord! If you went "what's your job?-ing" down our way.

En algunos casos de conversión de frases, éstas se han hecho muy corrientes y se han incorporado al lenguaje de todos los días:

Reach-me-down

Pick-me-up

Forget-me-not

Alcohol is a pick-me-up that lets you down

7.h. OSCILACION EN LOS CASOS DE CONVERSION

A veces se encuentra una curiosa oscilación entre sustantivo y verbo. Así tenemos "smoke", que es primero un nombre (the smoke from the chimney); después un verbo (the chimney smokes; he smokes a pipe); luego un sustantivo se forma del verbo, con un sentido distinto del original (let us have a smoke). Esto también se ha denominado DOBLE CONVERSION.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El tipo de conversión sustantivo - verbo - sustantivo es muy frecuente:

Argument:

St.- Reason advanced for or against.

Vb.- Exchange arguments.

St.- An exchange of arguments, a debate.

Brush:

St.- Implement.

Vb.- Use that implement.

St.- Act of using it. (let me give your hat a brush)

Cable:

St.- Metallic wire.

Vb.- Telegraph.

St.- Telegram.

Club:

St.- Thick stick.

Vb.- Use a club, club together.

St.- Association.

El mismo fenómeno de oscilación se produce partiendo del adjetivo, pasando por verbo y luego convirtiéndose en sustantivo:

Faint:

Adj.- Sluggish, timid, weak.

Vb.- become weak.

St.- A fainting fit.

Slight:

Adj.- Inconsiderable.

Vb.- Regard as inconsiderable, disregard.

St.- The act of slighting.

Shy:

Adj.- timid.

Vb.- Be shy (of horses), fling, throw.

St.- A throw.

Blind:

Adj.- Person without sight.

Vb.- Make blind.

St.- Anything which obstructs the light or sight, a screen.

Hay casos en que el punto de partida de un verbo que pasa a ser sustantivo y más tarde otra vez verbo:

Frame:

Vb.- Form.

St.- A fabric, a border for a picture.

Vb.- Set in a frame.

Sweat:

Vb.- A person sweats.

St.- the sweat from the person.

Vb.- Remove sweat from horses.

Wake:

Vb.- Be awake.

St.- Vigil beside a corpse (Finnegans Wake by James Joyce).

Vb.- Hold a wake over (a corpse).

Hay veces que es muy difícil saber si el punto de partida ha sido un verbo o un sustantivo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Ejemplos

Dun.: probablemente la evolución haya sido así:

St.- One who duns

Vb.- To act as a dun.

St. An act of dunning.

Roll

St. - Cylinder

Vb.- Move or send or go in some direction by turning over.

St.- Act of rolling.

Estos grupos no son exclusivos del inglés. También suceden en otras lenguas como el francés.

8. LA CONVERSION GRAMATICAL EN LA OBRA DE RAYMOND CHANDLER

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8. Breve introducción

Antes de proceder a exponer los ejemplos de conversiones que hemos encontrado en las obras de Raymond Chandler queremos explicar el método que hemos seguido. Hemos optado por mantener el mismo orden ya establecido en el capitulo 7 para darle coherencia y claridad a nuestro trabajo.

La cantidad de conversiones que hemos encontrado en las novelas de nuestro autor ha sido enorme, por lo que nos hemos visto obligados a hacer una selección aunque consideramos que es lo suficientemente amplia como para plasmar su frecuencia de uso. Hemos seguido un orden alfabético en las palabras convertidas en todos los apartados.

BIBLIOTECA VIRTUAL

El número de ejemplos no es igual en los diferentes casos de conversión ya que nos hemos encontrado con palabras convertidas que se repetían constantemente en todas las obras y en estos casos hemos elegido un gran número de ejemplos. También nos hemos encontrado con conversiones de un solo ejemplo, o a lo sumo de dos, que también hemos querido reflejar en nuestra exposición.

Al lado de cada palabra hemos puesto el origen de la misma y nos hemos tenido que remontar al Inglés Medio para cerciorarnos de que el origen de la palabra que estabamos tratando era el expuesto. Todos los datos expuestos al lado de cada palabra los hemos tomado de los diccionarios citados en la bibliografía de nuestro trabajo.

Hemos omitido toda referencia a orígenes anteriores ya que no hemos considerado necesario hacer un estudio exhaustivo de los mismos. Sólo ha sido así cuando hemos visto que proceden del francés o latín.

También hemos encontrado palabras de origen desconocido, pero que en los diccionarios que hemos manejado (veáse bibliografía, VII) daban cuenta de la categoría original de las mismas, y en ellos nos hemos basado para proceder al análisis de sus conversiones.

LOS ADJETIVOS

8.a.1. Adjetivos como sustantivos

8.a.2. Adjetivos como verbos

8.a.3. Adjetivos como adverbios

8.a.4 Adjetivos como conjunciones

8.a.5. Adjetivos como preposiciones

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8.a.1. ADJETIVOS COMO SUSTANTIVOS

AMERICAN (adj.)
Englishmen don´t shake hands all the time like Americans... (LG,17)

Es interesante ver que cuando Chandler se refiere a los americanos en general utiliza este término (conversión de adj. en sust.) pero para referirse a los ingleses utiliza un compuesto como vemos en el ejemplo dandole una mayor seriedad y respeto. Esto ratifica lo que comentamos sobre su anglofilia.

AUTOMATIC (adj.)
I reached inside the jerkin and plucked out the automatic. (BS,97)
The big automatic appeared with the same magic in his right hand. (LS,88)

BAD (adj ME *bad, badde*)
We have to take the bad with the good in this life. (LS,37)

BEST (adj. superlativo de *good*)
I was doing my best . (LS,54)
Jim would do his best to be decent about it. (LL,94)
The most of everything is the best of nothing. (LS,80)

BETTER (adj. comparativo de *good*)
...the more of them the better. (LL,231)

Esta conversión de *best* y *better* en sustantivos es la que se corresponde con el enunciado 7.c.1.2. de "comparativos y superlativos" del capítulo 7. Pero que nosotros lo incluimos en este de "adjetivos en sustantivos" más amplio, ya que entendemos que no hace falta hacer tantos subapartados en este capítulo. También hemos incluido aquí los vocablos *more y most*.

BLIND (adj. del OE *blind*)

Este adjetivo se convirtió en sust. en el inglés medio con el significado de *cubierta* y *pantalla* y en la obra de Chandler quiere decir *persiana* por lo que es una adaptación contemporánea muy acertada del significado original.

I went along to the end and looked in at a spare bedroom with drawn blinds and no sign of being used. (LL,102)

He pulled the brown venetian blinds up at two front windows... (LL,222)

The room was dark, the blinds drawn ...(LS,137)

BLONDE (adj. ME *blonden*)

Hay que decir que este adjetivo es el que más aparece en todas las novelas de Raymond Chandler convertido en sustanivo y siempre refiriendose a mujeres con un perfil muy parecido . Hay muchos ejemplos pero hemos seleccionado sólo unos pocos ya que citar todos sería interminable.

The blonde choked and clawed her ear. (BS,82)

...and showed the blonde something. (LS,29)

The third was the blonde. (FL,109)

...a blonde with sexy eyes and too many door keys. (LS,80)

There is the soft and willing and alcoholic blonde who doesn´t care what she wears .(LG,77)

...a tall gaudy blonde. (HW,31)

A neat little blonde sat off in far corner at a small PBX. (LL,5)

Estos tres últimos ejemplos de conversión además aparecen modificados por adjetivos.

BLUE (adj. ME *blew*)

I guess a guy gets the blues up here all alone. (LL,37)

También podemos incluir aquí el título de la historia corta de Chandler "Bay City Blues".

Este adjetivo, *blue*, se convierte en sustantivo con diferentes significados. Con el significado del citado ejemplo, es decir depresión, tristeza, siempre va en plural así como al

referirse al tipo de música que también en castellano conocemos como *blues*. También se convierte en sust. en singular con otros significados diferentes.

CLEAR (adj. ME *cler, cleer*)
...I work. Everything in the clear. (HW,77)
I like everything in the clear. (HW,96)

COLD (adj. ME *cald, cold*)
...that would stop her cold. (LS,113)
The cold in the room had got into my blood. (PB,54)

En estos dos ejemplo anteriores el significado cambia pero la conversión es la misma, es decir, en el primero se refiere a *resfriado*, y en el segundo se refiere a *el frío*.

CONVERTIBLE (adj. del L. *convertibilis*)
...a slim dark young chauffeur in shiny black leggins was dusting a maroon Packard convertible. (BS,9)
I put the top up on my convertible. (BS,26)
...the solid top convertible type that isn´t convertible. (PB,13)

DEAD (adj. ME *dede, deade*)
...as if in the presence of the dead. (LL,146)

DEAR (adj. ME *dere*)
Your correspondent is all fluttery at the news that Terry and Sylvia have rehitched at Las Vegas, the dears .(LG,16)

DOUBLE (adj. ME *double*)
A double if it´s all right with you. (LG,136)

ENOUGH (adj ME *inogh, enogh, enouh*)
...to rob you of enough so that you´d even notice it. (BS,19)

FAINT (adj. ME *faint, feint*)

...then she had gone inside and pulled a faint. (LG,171)

FAT (adj. ME *fatt, fat*)

The fat was just cheerfulness. (LL,50)

FIRST (adj. ME *first, firste*)

The first I came to was on the north side. (BS,32)

FRESHEST (adj *fresh* en grado superlativo ME)

And the girl is a tall blonde. Not of the freshest, but still blonde. (HW,152)

FULL (adj,. ME *full*)

A moon half gone from the full glowed... (BS,99)

The moon´s four days off the full. (LG,71)

GOOD (adj. ME *good*)

It won´t last long even this good,... (BS,186)

...where he could do some good. (PB,138)

We have to take the bad with the good in this life. (LS,37)

...and some has the goods on him. (LG,80)

Volvemos a encontrarnos con otro caso de significado diferente aun siendo la misma conversión. Este adjetivo en plural significa *mercancía*, por lo que cambia sustancialmente con respecto al significado habitual de *bueno, lo bueno* etc.

GREY (adj. ME *gray, grey*)

...handsome, Irish-type character with grey in his hair. (PB,46)

IMPERIAL (adj. ME *emperial, imperial*)

The officer had a neat black imperial... (BS,10)

En el caso de este adjetivo, el significado ha sufrido un cambio al convertirse en sustantivo ya que ahora se refiere a una *barba* en lugar de referirse a algo relacionado con el imperio. Es posible que este cambio de significado se deba o bien al proceso que conocemos con el nombre de especialización o bien al proceso de *pejoration*, es decir, empeorar o peyorar el significado de una palabra.

INDIAN (adj.)
I played with my pipe, stared at the Indian and tried to ride him with my stare. (FL,125)
The Indian hit me from behind. (FL,136)

JUVENILE (adj. del F. *juvénile*)
They leave that to the juveniles. (g15,243)

Este es un ejemplo donde se refleja que la conversión es total ya que el adjetivo convertido toma la desinencia del plural como cualquier sustantivo.

LATE (adj. ME *lat*)
I reckon I might take a chance this late. (LL,84)

LEAST (adj. ME *leste, lest*)
...because I know it doesn´t matter in the least. (LL,210)

LESS (adj. ME *lesse*)
In an emergency he could probably have got it in less than a minute. (BS,54)
She wore a hostess gown and very little less. (LS,72)

LITTLE (adj. ME *lutel*)
...and turned her head a little. (BS,11)
She blushed a little. (LS,18)
Can you wait a little? (PB,58)
LONG (adj. ME *long, lang*)

I knocked the two longs and two shorts as instructed. (LS,48)

MORE (adj. ME *more*)

Nobody could ask more. (HW,33)

I figure I kind of ought to look around a little more. (LL,76)

The more of them, the better. (LL,231)

She looked at him some more. (PB,49)

...a whole hour to go and more. (LS,54)

MOST (adj. ME *mest, mast, most*)

...make the most of it. (BS,186)

...the most of everything and the best of nothing. (LS,80)

I say most, because nobody ever knows all of it. (LG,91)

MUCH (adj. ME *miche, muche*)

I had to give her that much. (LS,91)

NARCOTIC (adj. del F. *narcotique*. Este adj. se introdujo en el F. en 1314)

How many kinds of narcotics... (FL,164)

NEGATIVE (adj. del F. *négatif*)

I could have had a positive made from the negative and another negative from the positive. (LS,112)

I have the negative and some other prints. (LS,128)

Volvemos a encontrarnos con el mismo caso de conversión pero con diferente significado. En el primer ejemplo *negative* mantiene el mismo significado que el adjetivo mientras que en el segundo ejemplo se refiere a una *fotografía*.

OBLONG (adj. ME *oblonge*)

The lighted oblong of an uncurtained window faced me... (BS,168)

OTHER (adj. ME *other*)

One of us had to be sure of being able to identify the other. (LL,225)

POSITIVE (adj. ME *positif*)
I could have had a positive made from a negative and a another negative from the positive. (LS,112)

Este juego de palabras es muy común en el lenguaje utilizado por Raymond Chandler. Le gusta repetir palabras en la misma frase y varias veces en la misma página y así consigue efectos sonoros al igual que cierta síntesis en lo que expone y claridad en el significado.

PROFESSIONAL (adj)
...and professionals eased the weight from them. (LS,135)

Volvemos a encontrarnos con una conversión total del adjetivo ya que aparece en plural.

RED (adj. ME *red, read, reed*)
Eight wins and two stand-offs in a row in that red. (BS,134)
The red showed on her skin at once. (PB,47)

RICH (adj. ME *riche*)
It´s no real fun but the rich don´t know that. (LG,19)

En cambio aquí vemos un caso de conversión parcial ya que *rich* utilizado como un sustantivo plural no toma la desinencia.

RIGHT (adj. ME *riht, right*)
...on the right of the hall. (BS,45)
We turned right at the top of the second rise. (FL,55)
...second on the right. (LS,104)
...always the wrong thing happens and never the right. (LS,80)
Este último ejemplo puede considerarse también un caso de elipsis ya que la supresión del sustantivo *thing* no altera el significado de la frase.

ROUND (adj. ME *round*)

...phoning the doctor who was out of his rounds. (LL,168)

SAD (adj. ME *sad*)

...one of the sad and one of the lost. (PB,101)

Este es otro ejemplo de conversión parcial.

SAFE (adj. ME *sauf, saf*)

I´ve got it in the safe. (LG,188)

You got a good safe? (HW,90)

I got up and went to the safe. (LS,231)

El proceso de especialización del significado ha actuado también en esta palabra ya que el adjetivo se refiere a *seguro/a*, y cuando se convierte en sustantivo el significado no es general como podría ser *lo seguro*, si no que se concreta en la caja fuerte donde todo está seguro.

SAME (adj.)

I decided to open my eyes just the same. (BS,149)

...but he swung on me just the same. (BS,99)

SHORT (adj. ME *schort*)

I knocked the two longs and two shorts as instructed. (LS,48)

SLACK (adj. ME *slakke*)

...a dark figure in slacks stood there. (PB,50)

I turned to look a girl in slacks. (LS,119)

STIFF (adj. ME *stif*)

First we get the idea that a gun is under Hench´s pillow that killed a guy - being fired - and then we get the stiff. (HW,151)

A stiff, two slugs in him... (BS,105)

STILL (adj. ME *stille*)

Photos. Newspaper stills. (FL,31)

Studio stills are usually a little too big to put in your pocket. (LS,69)

SUCH (adj. ME *swile, swulch,swuch, such*)

...by a man in Hollywood who makes theatrical footwear and such. (LL,168)

THIRD (adj. ME *thirde*)

The third was the blonde. (FL,109)

TOUGH (adj. ME *togh, tough*)

"Straighten up and walk", I said, putting on the tough. (LG,10)

VETERAN (adj. ME del L. *veterānus*)

He is a disabled veteran. (LL,11)

WHITE (adj. ME *whit, white*)

The white made the ivory look dirty... (BS,22)

The barman scuttled around, rolling the whites of his eyes. (FL,13)

His eyes were chestnut brown and the whites of them slightly grey-white. (LL,20)

Her eyes looked enormous and black and the whites showed under them. (LS,72)

WHOLE (adj. ME *hale, hole, hol, hool*)

It´s a basic fact of the dramatic emotions that the part is greater than the whole. (LS,112)

8.a.2. ADJETIVOS COMO VERBOS

Los adjetivos que se convierten en verbos siguen las reglas de los verbos regulares, es decir hacen el pasado y el participio de pasado en *-ed*. Cumplen también las normas de doblar consonante en los pasados cuando el adjetivo convertido reúne las condiciones para poder hacerlo.

En líneas generales la mayor parte de las conversiones que encontramos en estas novelas de adjetivo a verbo suelen presentarse en pasado, infinitivo y participio de presente. Esto significa que no parece haber ninguna limitación de tiempo, persona etc y por tanto son conversiones totales ya que verdaderamente la transformación en verbo es en toda su magnitud.

También es importante mencionar que el significado de estos verbos se mantiene fiel a su orígen y la variación es mínima. No hemos observado ninguno de los cuatro procesos que producen problemas o cambios de significado, es decir ni especialización, generalización, *pejoration*, esto es peyorar o empeorar los significados y *amelioration*, es decir, mejorar el significado.

BARE (adj. ME *bare*)
Gregorious bared his feet. (LG,42)
...her teeth bared (HW,183)
He shrugged and bared his teeth. (HW,203)

BLACK (adj. ME *blak, blakke*)
...with the licence plate blacked out... (BS,117)
He had blacked out completely. (LG,260)

Recordemos que la formación de verbos a partir de adjetivos suele hacerse añadiendo al adjetivo el sufijo **-en** y siempre son verbos regulares al igual que las conversiones de adjetivos en verbos. Ambas formas, *To black y to blacken*, conviven en la lengua inglesa.
BLANK (adj. ME *blanc.*)

I suppose the seconal blanked you out too. (LG,207)
An invisible hand gathered the curtains at Dr. Almore´s study window and blanked the room. (LL,28)

CLEAR (adj. ME *cler, cleer*)
Brody´s face cleared slowly. (BS,84)
...or she might just have been clearing her throat. (LL,150)
Como vemos en estos ejemplos, estas conversiones son totales, es decir no presentan ningún tipo de restricciones a la hora de tomar formas verbales ya sea en pasado o bien con un tiempo progresivo como ya comentamos al principio de este apartado.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

COOL (adj. ME *cole*)
He cooled me, tied me up, and then he was gone for a while. (PB,134)
One of the women had enough ice on her to cool The Mojave Desert. (PB,81)

CORRECT (adj. del L *corrëctus*)
...but let me correct you. (LG,48)

DIM (adj. ME *dimm*)
...but the shadow of the umbrella had dimmed her expression. (HW,42)
The confused noise outside was dimmed a little. (HW,76)

Otro caso de verbo convertido que dobla consonante porque la palabra reúne las condicones para hacerlo.

DOUBLE (adj. ME *double*)
...both knees doubled. (HW,70)
I doubled the match. (HW,25)
We got to double in brass once in a while. (LS,173)
...I double as security officer. (PB,104)

DRY (ad. ME)

I sloshed cold water on my face and dried it off hard with the towel. (LS,164)

EMPTY (adj. ME *emtie,empt*)
She looked at me smoothly across her glass again, emptied it and rang a bell. (BS,23)
He emptied his glass... (LG,22)
I dropped the gun into my pocket. Emptied out. (LL,99)
The building had emptied out. (LL,139)
I presume you had already emptied the bottle. (PB,42)
...grabbed her glass and emptied it. (PB,51)

En estos ejemplos vemos también cómo la regla en la que la
-y se convierte en *-i* delante de *-ed* se cumple.

INITIAL (adj. ME del L. *initiälis*)
She initialled three letters rapidly. (LL,7)

LIKE (adj. ME *lik, ilik*)
...they would like it. (LL,147)

Estamos tan acostumbrados a utilizar este adjetivo como verbo que en un principio buscamos las conversiones a partir del verbo hasta que vimos cual era el origen real de esta palabra. De hecho podemos decir que la frecuencia con la que se utiliza este verbo actualmente ha suplantado al adjetivo.

LOWER (adj. en grado comparativo de LOW. ME *lah. louh, low*)
But he lowered his gun to his knee. (BS,80)
Then she lowered her lashes... (BS,11)
He lowered the bottle. (HW,75)
Then he lowered his eyes untill they almost looked at me .(HW,91)
The muscles ached when I let go and lowered them. (LL,90)
Alfred lowered the gun with a grunt of annoyance... (LS,83)
Beifus lowered his eyes to the table... (LS,176)

NARROW (adj. ME *narewe, narwe*)

Her eyes narrowed... (BS,54)

...and the road narrowed. (FL,128)

His eyes narrowed a little. (LS,113)

The road narrowed again and we were in a twenty-five mile zone. My driver cut to the right, wound through some narrow streets and jumped a stop sign. (PB,18)

Es muy interesante observar el uso que hace Chandler de las palabras que utiliza convertidas. Hay muchos ejemplos como este último donde aparece la palabra convertida e inmediatamente después la palabra en su función original. Vemos que *narrow* aparece como verbo y en la siguiente frase como adjetivo.

OBSCURE (adj. ME *obscur*)

...a prism reflector to pick up traffic lights obscured by the visor. (PB,45)

OWN (adj. ME *owen*)

Newspapers are owned and published by rich men.(LG,59)

I own the tract with two other men. (LL,11)

Does your wife own a gun? (LL,109)

That´s the chap that owns the Dancers... (LS,112)

I don´t want to own you. (PB,158)

ROUND (adj. ME *round*)

Her eyes rounded. (BS,10)

She rounded on him furiuosly. (LG,153)

I rounded the curve... (PB,97)

Esta palabra hemos tenido ocasión ya de verla convertida en sustantivo por lo que se vuelve a cumplir lo que ya apuntamos sobre el uso que hace Chandler de una misma palabra con diferentes funciones.

SHARP (adj. ME *scharr*)

The voice sharped a little... (LS,6)

SLOW (adj.ME *slow, slaw*)

He slowed down at the boulevard... (LL,201)

A neat black Cadillac slowed and a thin man in dark glasses looked at me sharply. (LL,19)

I slowed the car and stopped. (LS,182)

SMOOTH (adj. ME *smothe*)

She smoothed them out... (LG,91)

He smoothed them edge to edge. (HW,123)

I smoothed it out on the glass... (LL,140)

I went over and lifted the blotter and smoothed out the crumpled currency that lay under it. (LS,42)

SOBER (adj. ME *sobre*)

Take him home and sober him up. (LG,7)

SPARE (adj. ME del Oe *spaer*)

So he couldn´t be spared even that... (LL,125)

STEADY (adj. ME *stede*)

He reached the end of the pier and steadied himself and lifted the rock high (LL,47)

After a while it steadied a little...(LS,147)

THIN (adj. ME *thinne*)

The groves thinned out... (BS,177)

TIDY (adj. ME *tidy, tidi*)

...and started tidying up around the bar. (LG,158)

WARM (adj. ME del OE *wearm*)

It would warm the clear down to their ankles... (LL,147)

I drank off half of my drink and waited for it to warm me. (LS,235)

WASTE (adj. ME *wast, waste*)

I almost wasted ten minutes...(HW,159)

WET (adj. ME *wete, wette*)

I bet you could use a drink. Wet the inside and even up. (BS,181)

I wet myself. (BS,211)

...before I bust out crying and wet your shirt. (FL,223)

I wet my lips and asked one back... (LG,292)

The middle-size boxer trotted up and sniffed and wet after the first one. (LS,120)

Aquí también vemos que el verbo *wet* dobla consonante en el pasado ya que es una palabra con una consonante final y la vocal va acentuada.

8.a.3. ADJETIVOS COMO ADVERBIOS

ALREADY (adj. compuesto de *all* + *ready*)
I told you already. (F2,19)

Es interesante ver cómo algunas palabras, como es el caso de *already*, se utilizan más en su forma convertida, es decir como adverbio, que como adjetivo. Ya hemos comentado otros ejemplos donde la conversión suplanta a la categoría original.

AWFUL (adj.)
You seem to pick up awful easy. (FL,19)

Chandler era un maestro en el uso de la lengua y además un precursor en ciertos usos ya que se anticipa en cierto modo a las tendencias generales como podemos ver en el ejemplo anterior donde el adjetivo *awful* se utiliza como adverbio.
Esto se ha convertido en algo habitual en la lengua inglesa donde el adjetivo funciona como adverbio. (F. Fernández,1986)

BAD (adj. ME *bad, badde*)
I needed a drink bad. (HW,75)

BIG (adj. ME *bigge, big*)
I can buy big. I´ve got more money than you ever dreamed of. (PB,53)

CLOSE (adj. ME *clos*)
I had to hold her close to hold her up. (BS,11)
The woman came close. When she was close enough she pointed the gun at my stomach. (LL,97)
That close is too close. (LG,33)

El narrador de estas novelas policíacas repite con mucha frecuencia palabras en la misma frase pero siempre cambiando la función de las mismas. Esto nos indica el grado de

destreza que tiene el autor en la utilización del léxico.

FAST (adj. ME *fast*)
I felt about eighty years old and slipping fast (FL,70)
I drove fast. (FL,76)
...so I went over there fast and took hold of his arm. (LG,10)
He started for me fast. (LG,123)
The courage was oozing out of him fast. (LL,198)

La conversión de algunos adjetivos en adverbios, como *fast*, es tan común en la lengua inglesa que realmente no se considera como un caso de conversión y de hecho en todos los diccionarios que hemos consultado al respecto aparecen dos acepciones de la misma palabra, una de adjetivo y otra de adverbio, sin indicar si la una deriva de la otra. Está ya establecido que esas palabras tienen varias funciones pero la realidad es que originalemente *fast* era adjetivo y se convirtió en adverbio por lo que damos cuenta de ello.

JUST (adj. ME *just, juste*)
Just by a lucky break. (BS,163)
I just happened to be here. (FL,19)
I just have to work to earn a living. (FL,43)
Just sit here... (LG,25)
I just got home a little while ago. (LL,195)
You just mentioned reefer smoke, didn´t you? (LS,31)

LATE (adj. ME *lat*)
It´s too late at night, too still and the window is open.(LL,188)
An anonimous telephone call late yesterday sent the police... (LS,95)

Esta palabra también está incluida en el apartado 8.a.1. ya que también se convierte en sustantivo. Este es otro recurso que utiliza Chandler muy a menudo como veremos, utilizar el mismo vocablo con todas las conversiones posibles del mismo.
LIMP (adj. ME *lampen*)

Her hands dropped limp at her sides. (BS,11)

LONG (adj. ME *long, lang*)
I wouldn´t think he´d last long. (LG,99)

PAST (adj. pp. de *pass*)
A big red interurban car grumbled past. (BS,29)

PRETTY (adj. ME *praty, prety*)
...but it seemed to go pretty well. (BS,41)
There is a big guest house pretty far back... (LG,27)
You have looked through the house and I imagine pretty thoroughly. (LL,136)

Este uso de *pretty* como adverbio es tan frecuente y coloquial actualmente que nada nos hace pensar que no sea tal su origen.

QUICK (adj. ME *quik, quike*)
He say come quick. (FL,124)
You´ve got to can that nasty little red-eyed driver of yours, but quick. (HW,39)

Antes decíamos, en el ejemplo referido a *fast*, que el uso de adverbio y adjetivo de una misma palabra es tan frecuente que no se considera como una conversión. Sin embargo en el caso de *quick*, es diferente ya que conviven las dos formas de adverbio. Por un la lado tenemos *quickly*, con el sufijo *-ly* propio de adverbio, y por otro la conversión *quick*. La única diferencia si cabe es que la primera se considera más formal que la segunda.

REAL (adj. ME de F. *real*)
Is the gentleman in the soiled laundry a real close friend of yours? (LG,10)
If you´re real good we´ll let you sing. (LG,36)

RIGHT (adj. ME *riht, right*)
Right now they are busy. (LG,131)

I´m out of work right now .(LL,101)
You heard right... (LL,143)
I knew he would call right back. (LS,42)
She was right back where she started that first morning. (LS,226)

Right aparece a lo largo de todas las novelas con bastante frecuencia pero lo interesante es que aparece utilizada como adjetivo, sustantivo que ya hemos expuesto en el apartado 8.a.1., y como adverbio.

ROUND (adj. ME *round*)
...seats were backed into the vacant places of the wall round about. (BS,10)

Aquí tenemos una expresión ya establecida como tal y con significado propio. *Round about* quiere decir *en el vecindario*.

STILL (adj. ME *stille*)
I still wouldn´t like the scene... (LL,188)

El uso como adverbio es tan común que la conversión no parece que exista. Y en la misma página, muy cerca de estos ejemplos, Chandler utiliza este vocablo como adjetivo dos veces:
It´s too late at night, too still, and the window is open. (LL,188)
Nowbe very still. (LL, 188)

STRAIGHT (adj. ME *streght, streiht, straight*)
She fell straight back into my arms. (BS1)
...a long leg straight out in front of her. (HW,186)

WIDE (adj. ME *wide*)
She spread her fingers out wide. (BS1, 41)
Ya nos hemos referido a la tendencia actual de utilizar adjetivos por adverbios y viceversa. En este último ejemplo tenemos también la existencia del adverbio en *-ly*, *widely*, que

alterna con la conversión en adv. de *wide*.

WRONG (adj. ME *wrang, wrong*)

I guess I did wrong... (BS,107)

But if I guessed wrong you wouldn´t be riding with me.(PB83)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8.a.4. ADJETIVOS COMO CONJUNCIONES

Este tipo de conversión es más difícil de encontrar y de hecho sólo hemos encontrado uno pero muy común y frecuente en la lengua inglesa como es el caso de *like*.

LIKE (adj. ME *lik, ilik*)

...like with houses in a forest. (BS,44)

...like light filtered through an aquarium tank (BS,13)

...and Mars is acting like he was best man. (BS,162)

It made a keening noise like a cornered rat. (FL,8)

You are like a man learning to walk after polio. (LG,25)

He looked at us like a horse... (LL,149)

It seemed just like all the rest... (LS,39)

Este uso de *like* como conjunción se consideraba como incorrecto hasta hace relativamente poco pero está tan extendido que incluso lo podemos ya encontrar en grandes autores, periódicos y radio.

8.a.5. ADJETIVOS COMO PREPOSICIONES

Es raro encontrar conversiones de este tipo pero Raymond Chandler también las utiliza y además siempre consigue que nos resulten familiares. Tal es el caso de *past* como preposición de la que a continuación exponemos los ejemplos.

PAST (adj. pp de *pass*) (*past* prep. *beyond in time, beyond in space*)
He slid past me carefully as he held the door... (BS,158)
I went past him through an arcade of speciality shops. (LL,5)
...turned and came along past Laverly´s house (LL,19)
I drove past the intersection of Altar Street... (LL,95)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

LOS SUSTANTIVOS

8.b.1. Sustantivos como verbos

8.b.1.1. Partes del cuerpo

8.b.1.2 Animales

8.b.2. Nombres propios como nombres comunes

8.b.3. El uso atributivo de los nombres o sustantivos como adjetivos

8.b.3.1. P. Cardinales

8.b.3.2. Materias

8.b.4. Sustantivos como adverbios

8.b.1. SUSTANTIVOS COMO VERBOS

Este es sin duda el grupo más numeroso. De nuevo hemos hecho una selección aunque muy amplia y hemos querido destacar y comentar lo más importante de estas conversiones.

ACT (sust. fr. F. *acte* y del L. *actus*)
Nobody could be as dumb as you act. (HW,189)
I am acting for a very influential firm. (PB,8)
I am acting at the request of an important law firm. (PB,42)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ARCH (sust. del F. *arche* y del L. *arca*)
Her eyebrows were thin and arched. (LL,182)

Hemos incluido en este apartado todos los partcipios de pasado por considerarlos formas verbales, si bien es cierto que muchos de ellos son equivalentes a los adjetivos predicativos. Pero hemos seguido el criterio de L. Bauer en su obra *English Word-Formation,* Cambridge, CUP, 1993, p.226.

Por otra parte el uso de los participios de pasado, generalmente de verbos transitivos, en estas novelas en general es de tipo predicativo por lo que suelen expresar el estado o condición resultante de la acción indicada por el verbo. Los verbos que conectan los participios con su sujeto suelen ser generalmente *to be, to appear, to feel, to look,y to seem*. Cuando lo que predomina es la idea de acción nos encontramos normalmente con una pasiva.

BABY (sust. diminutivo de *babe*)
He had nice hands, not babied to the point of insipidity. (FL,228)

Las reglas que rigen los verbos regulares en inglés, como las ya señaladas en el apartado 8.a.2. de los adjetivos como verbos, son igualmente aplicables a estos verbos transformados a partir de sustantivos, por lo que también estamos ante conversiones

totales.

BACK (sust. ME *bak*)

He backed against the wall. (LG,68)

Degarmo backed away from Kingsley. (LL,225)

One of the block cars backed around on to the shoulder. (LS,185)

...seats were backed into the vacant places of the wall round about. (BS,10)

Ohls backed away. (BS,50)

I backed, reached the wall. (BS,150)

He backed away fron the open door. (BS,179)

I backed into my office. (FL,124)

The dog quietly backed out from between my legs. (HW,38)

You are backed up against the last wall there is now. (LL,105)

He backed out of the slot. (PB,39)

He backed out and was gone. (PB,41)

The nurse backed away and sat down behind a small desk. (LS,137)

Es tal la cantidad de ejemplos que nos hemos encontrado de *back* como verbo que hemos tenido que recortar drásticamente el número de ejemplos aunque puede parecer que es una larga lista.

BALL (sust. ME *balle*)

Cripes, that means everything will be all balled up. (LL,130)

We get guys like that fat boy that balled me out back there. (LS,181)

El significado de *ball* como verbo no guarda relación con el sustantivo. Como verbo significa en estos ejemplos *fastifdiar e insultar* respectivamente. Los cambios de significado son inevitables a lo largo de los siglos. Hay procesos por lo que el significado cambia, pero hay veces en las que no sabemos porqué un significado es tan difernte al de su palabra origen.

BANK (sust. ME *banke*, de origen escandinavo *bakke*)

...and would find rather hard to get anyone you could bank on. (LS,76)

BATH (sust. ME *bath*)
...and bathed my face in cold water. (LL,140)

En este ejemplo, *bath*, tenemos una conversión aparente, ya que no sólo tenemos un cambio en la ortografía, aunque en este ejemplo no podamos apreciarlo ya que está en pasado y añadimos *-ed* con la consiguiente pérdida de la *-e* del infinitivo *bathe*, sino que además hay un cambio en la pronunciación: /`baeth/ (sust) y /`beid/ (verbo)

BEAM (sust. ME *been*)
Miss Vane beamed at me. (LS,119)

BELT (sust. del OE *belti*)
She wore a white belted raincoat. (PB,8)

En este caso tenemos el uso atributivo de un participio de pasado que funciona como un adjetivo que modifica al nombre.

BLACKMAIL (sust. compuesto de *black* que se utilizaba con el sentido de *ilegal* y *mail* que significaba *renta*)
Regan might somehow be involved in an atttempt to blackmail. (BS,202)
When I had an idea she was being blackmailed. (LL,16)
I told you the girl was being blacmailed. (PB,70)
Candy´s not blackmailing me. (LG,207)
Vannier´s been blackmailing you for about eight years. (HW,197)
...a chance to blackmail the doctor. (LL,121)
And I´d like to think blackmail was one of the nasty little tricks Chris Laverly didn´t quite run to. (LL,121)
No, we will not blackmail Steelgrave. (LS, 159)
Palabra muy utilizada en estas novelas ya que muchos de los casos que resuelve Philip Marlowe tienen que ver con el chantaje.

BLANKET (sust. del F. *blankette*)

The slow hiss of the oil burners filled the air now and blanketed all other sound. (FL,223)

En este ejemplo se ha producido el proceso de generalización del significado. El sustantivo *blanket* significa *manta*, y cuando se convierte en verbos quiere decir *cubrir*. El significado se ha ampliado y generalizado.

BLAST (sust. del OE *blast*)

Go ahead and blast and see what it gets you. (BS,170)

BLISTER (sust. ME *blister*)

The air was not enough to blister my tongue. (ll,32)

BLOCK (sust. ME *blok*)

The shadow of the prowl car blocked the far window. (LG,10)

Maisie blocked him off casually. (LS,123)

...putting his calls through to block the highway. (LL,237)

BLOOM (sust. ME *blome*)

It doesn´t bloom like that down here. (LL,21)

...and in Beverly Hills the jacaranda trees are beginning to bloom. (LS,5)

BOOK (sust. ME *boke*)

I´m booked on suspicion of murder. (LG,47)

BOOT (sust. ME *bote*)

...if somebody had booted him from behind. (BS,30)

...booted without trial, and later stamped to death. (LG,39)

BORDER (sust. OE *bordure*)

There was a brown bordered handkerchief in his outer pocket. (HW,57)

The sidewalk that bordered the ramp was there. (PB,61)

The walk was bordered by tree roses in bloom. (LS,98)

BOTTLE (sust. ME *botel*)
She subsided into an outraged mixture of slow anguish and bottled fury. (BS,82)
...and bottled water. (PB,92)

En estos dos ejemplos anteriores tenemos un caso interesante en cuanto al significado se refiere. En el segundo ejemplo podemos ver que lo que el verbo quiere decir es igual que el sustantivo, mientras que en el primero el sentido es figurado, ya que modifica a un sustantivo abstracto y esto es lo que hace que el significado también se modifique.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BRACE (sust. ME *brace*)
...and if you were braced for it. (LL,105)
I stepped over him and braced myself against the side of the car and got my handkerchief out. (HW, 27)

BREAKFAST (sust.)
Eight-forty-five the next morning found me parked a couple of doors from bay City Camera Shop, breakfasted and peaceful and reading the local paper through a pair of sunglasses. (LS,95)
Shaved, dressed ang lightly breakfasted, I was at the Hall of Justice... (BS,48)

BRIDLE (sust. ME *bridel*)
He bridled at me like a cockerel. (LL, 133)

BROOD (sust. ME *brod*)
I sat there and brooded. (LG,243)

BRUSH (sust. ME *brusshe*)
...his hair brushed back. (LG,181)
He brushed a glance at me. (PB,109)

BUGGER (sust. OF *bougre*,)

...because he buggered up the Wade suicide. (LG,282)

BUNCH (sust)

It was a white scarf bunched out. (FL,116)

BUST (sust. del F.*bustle* y del I. *busto*)

I don´t like them when they bust in on my wife. (HW,119)

BUTTON (sust. OF *boton*, F. bouton)

Okey, keep buttoned, kid. (BS, 48)

And kept your lip buttoned. (BS,84)

My coat was buttoned and I was too slow. (FL,135)

He buttoned the flap of the pocket and put his hand out (LL,35)

The star on his left breast still buttoned to his thick neck. (LL,222)

...and forget to button your collar. (PB,95)

Con respecto a *button* utilizado como verbo, tenemos dos significados. Por una parte está el que es fiel al sustantivo, *abrochar*, y por otro tendríamos un uso un tanto vulgar que se da en los diálogos entre personajes un poco sórdidos y el detective Philip Marlowe. Normalmente estos diálogos son rápidos, breves y a veces vulgares de pendiendo de los personajes que intervengan en él.

CARE (sust. ME *care*)

I cared about it when I saw it. (HW,42)

I don´t think Orrin cared much for girls. (LS,39)

...who doesn´t care what she wears. (LG,77)

...if you care to read it. (LG,311)

I don´t greatly care for passes... (PB,8)

If you care to sit down. (PB,49)

CARPET (sust. del OF *carpite*. A kind of thick cloth)

...and went along a wide hall carpeted in green. (BS,78)

...going up in wide shallow carpeted steps. (HW,114)

The self-operator was carpeted in red and plush. (LL,149)

...a curving carpeted stars. (PB,45)

CASCADE (sust. del F via I. *cascata*)

...from his outer breast pocket cascaded a show handkerchief... (FL,7)

CASE (sust. del L *casus*)

These jobs are cased. (FL,52)

Now tell why you´re down here casing Almore´s place. (LL,29)

Es interesante indicar el cambio de significado producido en esta conversión en el segundo ejempolo donde significa *observando*.

CHAIN (sust. del F. *chaîne*)

I looked at the name in the chained and battered book. (FL,25)

CHANCE (sust. ME *cheaunce*)

Why chance it?. (FL,220)

We´ll have to chance that. (LL,110)

He wouldn´t chance it. (LS,199)

CHECK (sust. ME *chek*. ataque en ajedrez)

So they checked Vanier´s hand for powder nitrates. (HW,219)

...we check over our files for a lead. (LG,112)

...and they´ll check the phone calls. (LL,115)

Follow her until she checks in somewhere. (PB,7)

Then I check in. (PB,18)

She went on signing the cheques and flipped them over one by one, checking the signatures. (PB,57)

El cambio de ortografía entre el sustantivo y el verbo se da en este último ejemplo. Es curioso observar que Chandler utiliza la ortografía británica y la americana indistintamente cuando utiliza el sustantivo.

CIRCLE (sust. ME *cercle*)
I shut the door and circled the car slowly. (FL,61)
I shrugged and just for the fun of it circled a few blocks. (HW,21)
I circled a few blocks aimlessly. (PB,120)

CLAW (sust. del OE *clawv*)
Her fingers clawed at her palm. (BS,54)
The blonde choked and clawed her ear. (BS,82)
As if she was going to claw my face. (PB,89)

CLOG (sust. ME *klogge*)
The voice I heard was an abrupt voice, but thick and clogged. (LS,42)

CLOUD (sust. ME *clud, cloud*)
...her grey-blue eyes hurt and clouded. (FL,122)

COAT (sust. ME *cote*)
A coated tongue coiled on her lips. (FL,28)

COIN (sust. del L *cuneus*)
...have to coin a new word. (LS, 147)

COLOUR (sust. ME *culour, colour*)
There were a couple of coloured feathers. (FL,7)
...with a pale greenish coloured drink in front of her. (LG,136)

COMB (sust. ME *cämb*)
He produced a comb and began to comb his thick dark hair. (LG,104)

Aquí tenemos otro ejemplo de los tantos que aprecen en las obras, donde Chandler repite la palabra, utilizandola en su función original y la conversión. El efecto es repetitivo, produce un cierto ritmo y una sonoridad pero el mensaje es directo, sin rodeos.

CORNER (sust.OE *corniere*)
...and they got `em cornered back here in the hills. (BS,179)
It made a keening noise like a cornered rat. (FL,8)
She wouldn´t kill herself until she was cornered. (FL,253)
We got him cornered. (FL,53)

CREAM (sust. ME *creme*)
Beyond the fence the sea creamed on some half-sumerged rocks. (PB,65)

De nuevo nos encontramos con significados metafóricos o figurados como este caso del mar que deja su espuma por las rocas.

CROOK (sust. ME *crok*)
His face twisted into a crooked grin. (LL,175)

CROSS (sust. ME *cros*)
...and crossed his thick legs and gazed thoughtfully. (FL,191)
...with his legs crossed. (LG, 292)
I stepped into the house, crossed the service porch... (LS,21)

CUFF (sust. ME *cuffe, coffe*)
Take the cuffs off him. He is under arrest. Cuff him to the rail if you think it´s necessary. (LS,212)

Otro caso como el ya comentado anteriormente en el ejemplo de *comb*. Raymond Chandler vuelve a utilizar la palabra original y su conversión en un mismo párrafo ofreciendonos claridad y prontitud en lo que se nos dice. Esta palabra, por otra parte, está

abreviada ya que originalmente era *hand-cuff*.

CUP (sust. del F. *cuppe*)
...and cupped her chin in one hand. (BS,24)
She leaned forward and cupped her chin. (FL,116)
Anne Riordan cuppped her chin on the backs of her laced fingers. (FL,247)
He leaned an elbow on the desk and cupped his brown chin in his brown hand. (LG,65)
...with her chin cupped in a hand. (PB,30)

Es curioso que Chandler hace uso de esta conversión solamente cuando se refiere a la postura de sujetarse la barbilla con la mano. Sin embargo se puede utilizar ese ademán para otras cosas.

CURVE (sust. del L *curvus*)
It curved graciously down into the dim hall below. (FL,151)
It had a curved back. (HW,10)
Stillwood Crescent Drive curved leisurely north. (HW,34)
It curved as they all do. (PB,61)

DAMAGE (sust. ME del F. *dommage*)
If the secret might damage his social standing. (LG,91)

DART (sust. ME *dart*)
...his right hand darted up to go inside the jerkin. (BS,97)
The grey Plymouth moved forward, gathered speed and darted around the corner on the Sunset Place. (BS, 176)
She went through it with fingers that darted like little snakes. (LS,72)

DATE (sust.ME *date*)
They were promissory notes filled out in ink, dated on several dates early in the month before, September. (BS,17)

Es evidente que Chandler no quiere evitar la repetición de las palabras en una misma frase. Es algo que hace intencionadamente y con unos fines muy concretos que son lo que ya hemos comentado con anterioridad: claridad, concisión, ritmo y sonoridad.

DITCH (sust. ME *dich*)
...takes his own gun out and ditches it. (HW, 151)
...I suppose he ditched her. (LL,110)

El significado de este verbo se aleja totalmente de su origen, *dique*, y como verbo entre otras acepciones encontramos la de *abandonar* que encajaría perfectamente en los ejemplos.

DOT (sust. del OE *dott*)
...and was dotted with sprawled bathers and striped beach umbrellas. (LL,190)
It was drenched with sunshine and flecked and dotted with arching sails. (LL,190)

DREAM (sust. ME *dreem, dreme*)
Hold your hand while you dreamed. (PB,86)
DRUM (sust. del LG *drumme*)
The rain drummed hard on the roof... (BS,35)
I drummed on the door of the car. (LL,63)
He sat rigidly, drumming on the desk beside the bag. (LL,26)
Her steps along the corridor outside made tiny, sharp, pecky sounds, kind of like mother drumming on the edge of the dinner table when father tried to promote himself a second piece of pie. (LS,18)

DUST (sust. ME *düst*)
You told me to dust, I was on my way out... (BS,93)
...so the law would keep on thinking she had dusted with him? (BS, 163)
I climbed down with the suitcase, dusted off and shoved some things into it. (LG, 30)
...spread his feet apart and dusted his hands together. (HW,68)

I saw him dusting that very car out there yesterday. (BS,52)

El sentido que tiene la conversión de este sustantivo en verbo es muy similar al del propio sustantivo, es decir, *desempolvar, quitar el polvo*. Sin embargo Chandler va más allá en el uso de esta conversión y le da otro significado que también tiene que ver en cierta medida con el original en expresiones concretas, esto es, la expresión coloquial *you won´t see him for dust*, que en castellano significa *poner los pies en polvorosa*, es la que aparece en los dos primeros ejemplos de este vocablo.

EASE (sust. ME *ese*, comfort)
I sat down and eased my left leg away from the sharp edge of the chair. (LL,161)
...and professionals eased the weight from them. (LS,135)
I eased him over and got into his trousers pockets. (LS,51)

ECHO (sust del L. *ëchö*)
We went down echoing concrete steps. (LL,198)
...a thin tinkiling scream echoed out. (BS,37)

EDGE (sust. ME *egge*)
The dog quietly backed out from between my legs, edged around the front of the car. (HW,38)
I pushed hard and edged around it. (HW,63)
The Adam ´s apple that edged through his wing collar looked harder than most people´s chins. (LL,9)
Her face edged into the opening. (PB,27)
A narrow raised walk edged the ramp. (PB,60)
Her mouth edged with white. (LL,192)

END (sust. ME *ende*)
There was a heavy sound of applause and some whistling when she ended. (HW,117)
...and ended in a tall iron fence. (LL,18)
...and the road ended suddenly in a wide black circle. (LS,185)

FEAR (sust. ME *fere, feer*)

You fear for her with one part of your mind. (LS,112)

...as though he feared I might plant a kick in his minute buttocks. (BS,158)

FENCE (sust.)

The road lined with walled and fenced estates. (HW,34)

It was fenced. (LL,115)

Don´t fence with me. (LG,200)

Aquí también encontramos distintos significados para una misma conversión. La que no se aleja de su acepción original, es decir, *valla, vallar, vallado*, y una segunda reflejada en el último ejemplo de este vocablo que es *responder con evasivas*.

FIDDLE (sust. ME *fithele*)

She fiddled a little with her bag. (LS,92)

FIGURE (sust. del L. *figüre*)

He figures things out. (FL,142)

I figured you could find out. (HW,123)

I figure he got high one time. (HW,197)

I figure if you wanted to kill a guy, you could maybe do it a little less obviously. (LG,224)

FILTER (sust. del OF *filtre*)

...filtered itself through a hank of gum. (HW,30)

FIRE (sust. ME *fire, fir, fur, fyr*)

He had fired six times. (BS,194)

I was fired. (BS,15)

It had not been fired. (LS,153)

...of course you could fire the whole supply. (PB,54)

Este verbo aparece muy frecuentemente en las obras de Raymond Chandler ya que como novelas policíacas que son utilizan armas y disparan, aunque en honor a la verdad hay que decir que Chandler suaviza la violencia en sus obras. Queremos resaltar algo que nos ha llamado poderosamente la atención. El verbo *to fire* suplanta completamente al verbo *to shoot* (disparar).

FLAG (sust. ME *flagge*)
I flagged a car. (FL,75)
Beside the pool there was a flagged space set with blue and white garden furniture. (HW,39)

BIBLIOTECA VIRTUAL

Aquí también tenemos dos ejemplos con distinto significado. El segundo ejemplo de *flag* significa *un espacio con losetas* y el primero se refiere a *agitar una bandera u otra cosa para que se pare en este caso el coche*.

MIGUEL DE CERVANTES

FLAME (sust. ME *falmme*)
...small round spots of bright red flamed on his cheeks. (HW,28)

FLOOR (sust. ME *flor*)
...loosely connected by a floored patio with a fountain. (LS,66)

FLOWER (sust. ME *flour*)
It was a high-packed wing chair, covered in flowered chintz. (LS,196)
...he was behind his desk in a flowered dressing-gown... (BS,199)

FOCUS (sust. del L. *focus*)
His eyes focused sharply on me and glinted. (LL,37)

Este sustantivo convertido en verbo es hoy día de uso común hasta el punto de que se utiliza más como verbo que como sustantivo.

FOG (sust. ME *fogge*)

...the lights of a drugstore behind fogged glasses (BS,177)

FOOL (sust. ME *fol*)

You can´t fool me.(BS,152)

Well, you fooled him, Harry. (BS,173)

...too rich to fool with hooch cases. (LG,117)

Don´t let the office fool you. (LG,188)

...probably won´t fool them. (HW,183)

And don´t try to fool me. (PB,92)

FORM (sust. ME del F. *forme*)

A couple of tears formed in her eyes. (HW,191)

FRONT (sust. ME del F *front*)

The door fronted on a narrow run. (LL,37)

Two small houses fronted the street below. (BS,65)

FUSS (sust.)

I wouldn´t think she would fuss with the little details like getting married. (LL,45)

A man in very new overalls was fussing with them. (BS,55)

GESTURE (sust. del LM *gestüra*)

He gestured me in with his chin. (PB,68)

After a while Spink came back and gestured to me. (LS,109)

GLOVE (sust. ME *glofe, glove*)

...the old party hads lifted a gloved hand. (PB,107)

GLUE (sust. ME del F. *glu*)

Betty was still glued to the pillow. (PB,141)

GROUND (sust. del ME. *ground*)

I looked at him with admiration and ground out my cigarette. (FL,73)
He wrestled the doors shut and we ground our way up. (HW,91)

GROUP (sust. del F. *groupe*)
...a cluster of people was grouped near the soldiers. (LL,237)

GUM (sust. ME *gomme*)
...better not get it all gummed up. (LL,155)
Never could understand folks letting theirselves get gummed up with it. (LL,51)

Aunque la goma (*gum*) y el pegamento, (*glue*) pueden considerarse como materiales no les integramos en ese apartado ya que la conversión de esto sustantivos y no es en adjetivos (sino en verbos) como el apartado de materiales cuya conversión es en adjetivos.

GUN (sust. ME *gunne, gonne*)
The man in overalls gunned his motor... (BS,56)
Somebody gunned Geiger? (BS,73)
I gunned the motor the other way... (LL,153)
...but I wasn´t gunning for anything. (PB,76)

Nos encontramos ante otro caso de doble significado en una misma conversión. Este verbo *to gun* referido a motor, coche etc. quiere decir *acelerar, pisar a fondo*, y el otro significado es *disparar*.

HAMMER (sust. ME *hamur, hamer*)
He grabbed a cigarette out of a hammered silver box. (LL,20)
I hammered on a large brass knocker. (HW,34)

Aunque este nombre es una herramienta para realizar la acción del verbo no hace falta poseerla, sino que se refiere al movimiento que se realiza con el utensilio, en cambio hay otros casos donde la herramienta es necesaria para realizar la acción.

HEEL (sust. ME *hele, heele*)

He was half way to being pretty well heeled. (LG,117)

The guy´s heeled ...(HW,43)

En el segundo ejemplo el significado de *heeled* es *rico.*

HOLE (sust. ME *hol*)

...that she drank herself over the edge and is holed up in some private sanatorium taking a cure. (LL,15)

He holed up with a doctor whose name began eith a V. (LG,112)

He was holed up in the hotel. (LG,301)

El uso de esta conversión está determinada por la preposición *up*. Además se considera argot y quiere decir *esconderse* por lo que se aleja de su acepción original pero no por ello deja de ser una conversión.

HONEY (sust. ME *huni3, honi*)

The honeyed reek of well-cured marijuana. (PB,62)

HOOK (sust. ME *hok*)

...and hooked his cane. (BS,30)

The taximan hooked a wrist through my right arm. (FL,212)

He leaned back and hooked his hands. (FL,38)

...and both hands hooked on the head-frame of the bed. (LL,90)

She hooked it over her shoulder and moved towards the door. (LS,72)

INDEX (sust. del L. *index/indicis*)

...trying to crack the code in Geiger´s indexed notebook. (BS,45)

INTEREST (sust. ME *interesse*)

I might say that that was what interested me. (LG,71)

That would have interested a Fuller Brush man... (LG,105)

It might interest you to know that we´re just a small town police force. (LS,173)

Este vocablo tiene una alta frecuencia de uso en la lengua inglesa en todas sus funciones, ya como verbo, ya como adjetivo o bien como sustantivo.

JACK (sust.)
She tried to jack the smile back upon her face. (BS,28)
You could jack on into the chamber and then add another to the magazine. (PB,54)

JAM (sust.)
...her throat jammed. (BS,55)
I jammed the car to a stop. (BS,177)
She pressed her starter button and jammed her gears in... (FL,122)
The various official cars that jammed the driveway. (LG,224)
Near him was an open roll-top desk jammed with papers. (LG,309)

JIMMY (sust. forma popular del nombre propio James.(palanca de un ladrón)
The kitchen window had been jimmied. (BS,42)

JUICE (sust. ME *juce*)
I got to juice the guys. (LG,65)

Tenemos aquí otro ejemplo de sentido figurado de la conversión. Como sabemos *juice* es *zumo, jugo* y convertido en verbo es *exprimir, sacar lo máximo de*. Sin embargo, aquí en las palabras de M. Menéndez significa *dar zomo a*, es decir, *sobornar*.

KID (sust. ME *kid, kidde*)
...I had kidded him a little too far. (BS,76)
He began to sweat and babble that he just kidding me (HW,211)
Don´t kid, Starr. (LG,300)
Don´t kid yourself. (LG,36)
Don´t kid me anymore than you have to. (HW,209)

He aquí un caso de *pejoration*, donde el significado de la conversión toma una parte negativa o peyorativa del vocablo original. De *kid* (*niño/a*) pasamos al verbo *to kid* que significa *tomar el pelo, reirse de, burlarse, hacer rabiar*.

KNIFE (sust. ME *knif*)
There´s been cases where a victim would be knifed or poisoned. (LL,54)
A nice touch of something or other - like closing a man´s eyes after you knife him. (FL,58)

Como comentamos anteriormente, en el caso de *hammer*, hay acciones donde el instrumento es vital para poder realizar la ación como en este caso de *to knife*. Sin cuchillo no se puede llevar a cabo la acción pero en cambio sin martillo sí se puede realizar la acción de *to hammer*, excepto cuando se utiliza figurativamente como en el caso de *Her eyes knifed into him*.

LABEL (sust. ME *label, lambel*)
It was labelled *Gillerlain Regal, The Champagne of Perfumes...* (LL,5)

LACK (sust. ME *lac*)
Her face lacked colour. (BS,10)
All they lacked now was a motive. (HW,220)
...that was all the scene lacked. (LL,101)
His voice was brittle and lacked charm. (PB,67)

LAND (sust. ME *land*)
He landed catlike. (LG,104)
In case you land on your fanny and knock your brains out. (LL,24)

LEAF (sust. ME *leef, lef*)
...leafed it through. (BS,33)
I leafed through the bunch of shiny photographs... (FL,31)
I picked the Gideon Bible off the floor and leafed through it again. (LS,51)

LETTER (sust. ME *lettre*)

Two rooms, both doors lettered in flaked black paint. (HW,51)

The pebbled glass door panel is lettered in flaked black paint. (LS,5)

Vemos un ejemplo similar pero en dos obras diferentes.

LIGHT (sust. ME *lih, light*)

I filled my pipe again but it was too hot to light. (HW, 107)

...to light one of my cigarettes and then sat down. (HW,46)

LINE (sust. en parte del F. *ligne* en parte del L. *līnea*)

The balcony was lined with bookshelves. (FL,46)

The chessmen were lined up ready to go. (HW,93)

The position of the man´s hands lined against the corner of the wall. (HW,181)

LIQUOR (sust. ME *likour*)

They are required to get liquored from time to time. (HW,192)

LIST (sust. del F. *liste*)

You´re already listed. (BS,19)

LOAD (sust. ME *lode*)

He picked up a loaded tray. (LG,158)

They loaded up and gone away late. (HW,161)

...surrounded by a balcony loaded with bookshelves. (LS,112)

I went back up and loaded a few things. (PB,10)

She is loaded with money... (PB,73)

LOAF (sust. ME *laf,lof*)

The sound loafed over the fringes of a neglected golf course. (LL,153)

LOCK (sust. ME *lok*)

I locked the suitcase and left the key in one of the locks. (LG,30)

Aquí tenemos otro ejemplo con repetición de la palabra en distintas funciones al igual que el siguiente.

LOOP (sust. de origen celta *lüb* y sust. ME *loupe*)
This one looped the loop.(LS,147)
El significado de este curioso ejemplo es *ir demasiado lejos.*

LOVE (sust. ME *luve, love*)
You would get to love it... (FL,156)
They would love it. (LL,147)
That´s something we´re going to love you for. (LL,225)

Volvemos a percibir que esta palabra, *love*, tanto sustantivo como verbo es de uso tan común que se ha implantado por completo la conversión y su palabra original.

LUNGE (sust. ME *lunge*,thrust, long rope for guiding a horse)
I lunged across to the instrument on the little typewriter desk and lifted it. (HW,59)
Cooney lunged forward... (LL,155)
...and lunged for my hip. (PB,35)
She came up out of her chair and lunged. (LS,229)

MAIL (sust. ME *male* (post, rent))
...so Terry could see that it was mailed. (LG,311)

MATCH (sust. ME *macche* an equal. cord for firing a gun)
...that exactly matched the colour of her shoes. (HW,164)
...which would probably have matched her earrings. (PB,11)

MATTER (sust. ME *matere*)
It didn´t matter to him. (FL,248)

It won´t matter. (HW,189)

MILK (sust. ME *melk, milke*)

He had milked me dry. (PB,107)

You milk easy, but you give pretty thin milk. (HW,28)

MOP (sust. ME *mappe*)

...mopped my face and neck and the backs of my wrists. (BS,14)

...got my handkerchief out and mopped my face. (FL,119)

...and mopped his face. (LS,85)

MOTION (sust. del F. *motion*)

He motioned to a chair. (FL,191)

MURDER (sust. ME *mordre*)

You´ve always thought he murdered her. (LL,143)

His own daughter had been murdered. (LG,141)

He says Betty Mayfield murdered his son. (PB,141)

Palabra clave en las novelas de Raymond Chandler ya que todos los casos en los que Philip Marlowe trabaja hay algún asesinato y por tanto tiene que buscar a la persona que lo hizo.

MUSCLE (sust. del L. *müsculus*)

Hicks was killed because he muscled in on another guy´s racket. (LS,144)

NAME (sust. ME *name*)

...a detective named Dayton. (LG,48)

I thought you had a man named Wade. (LG,105)

Tell him a private eye named Philip Marlowe is withholding information. (HW,107)

Did you ever know anybody named Mildred Haviland? (LL,67)

...about a man named Clausen (LS,137)

...a man named Fred Pope (PB,123)

Es curioso observar que Chandler prefiere utilizar esta conversión, *to name*, que el verbo *to call* para referirse a los nombres de las personas. Este último aparece en escasísimas ocasiones.

NEEDLE (sust. ME *nedle*)
He quoted law at us and needled me into socking him. (LG,39)
I tried to needle him a little. (LL,31)
But enough to needle me into taking another drink. (LS,92)

El significado de esta conversión guarda relación con el sustantivo pero de forma figurada, es decir, el verbo quiere decir *provocar y pinchar* (pero este último en sentido figurado).

NUMBER (sust. ME *nombre, noumbre*)
I number Mr Menendez and Mr Starr among my acquaintances. (LG,195)
They were not numbered. (PB,62)
His pocketbook contained numbered cheques. (PB,134)

OIL (sust. ME *olie, oile*)no incluido en materia porque se convierte en verbo.
I cleaned thoroughly, oiled it... (BS,115)
I´ll only be oiling my machine-gun. (BS,157)

OOZE (sust. ME *wose, wos*)
Blood had oozed from the side of his forehead where he had been. (HW,92)
I rang a bell and a large soft man oozed out from behind a wall. (LS,236)
The courage was oozing out of him fast. (LL,198)

ORDER (sust. ME *ordre, order*)
You´ve ordered the wagon? (LL,137)

PANEL (sust. ME del F. *panel*)
...and went along a wide hall carpeted in green and panelled in ivory (BS,78)
There were panelled walls where there were no windows. (FL,129)

No panelled cubicles with hand-carved spittoons and doors... (HW,89)

Ya sabemos que Chandler era un amante de todo lo británico y sobre todo de la lengua inglesa hasta el punto de utilizar normas gramaticales que en inglés americano son diferentes. He aquí el ejemplo de la conversión *to panel*. Sabemos que en inglés hay normas para doblar la consonate ante *-ed*. Pero en el inglés británico esta norma se rompe ya que se dobla también la consonante en sílaba final no acentuada terminada en *-l, -m, y -p*. Y así tenemos que el verbo *panel* dobla consonante en el pasado.

PARK (sust. ME *parc* del F. *parc*)
I parked, aired out the convertible. (BS,36)
...so I parked on the side of the road ...(g12,146)

PAUSE (sust. del F. vía L. *pausa*)
He paused to stick a monocle in his eye. (LG,5)
She paused and sighed. (LS,15)

PAW (sust. ME *pawe, powe*)
A face floated around and a hand pawed me delicately. (FL,136)
I already pawed around considerable myself. (LL,70)
...and began to paw fitfully through his equipment for a likely looking bottle of liquid fertilizer. (LS,149)
...you don´t paw. (PB,10)

PEBBLE (sust. ME *pobbel, pibbil*)
...little light came from the pebbled glass pannel. (HW,159)

PHOTOGRAPH (sust.)
...a lot of experience being photographed (PB,9)

PIN (sust. ME *pinne*, short piece of wire)
...and let her look at the pinned to the flat. (BS,32)

...and pinned five liquor-store hold-ups on him. (HW,220)
...once we get that badge pinned on. (LS,22)
Find that girl, pin her down and phone me her address. (PB,42)

PLACE (sust.)
He placed one on each side of the desk. (FL,229)
...a position in which my calling has occasionally placed me (LS,149)
I thought it was vaguely familiar but I couldn´t place it. (HW,96)

PLANT (sust. ME *plante*)
He planted his solid buttocks in his chair. (LG,42)
You believe someone planted it under Hench´s pillow. (HW,105)
Derace kingsley planted his backside in a tall leather chair. (LL,9)

PLASTER (sust. ME del F. vía L. *emplastrum*)
You could tell by his eyes that he was plastered to the hairline. (LG,5)

POCKET (sust. ME *poket*)
I pocketed the keys. (BS,42)

Nos parece interesante resaltar esta conversión por dos razones. La primera es por la tendencia existente en el inglés contemporáneo de utilizar construcciones analíticas como la sustitución del verbo por un auxiliar o semiauxiliar + objeto directo (en vez de *look at*, *to have a look*) (F.Fernández:1986) la segunda porque sabemos que Chandler ha sido precursor en muchos aspectos de la lengua, anticipándose a algunos usos y este tipo de conversiones parecen contradecir un poco esto último. Sin embargo hemos llegado a la conclusión de que Raymond Chandler hace uso de las conversiones para dar más vigor y fuerza lo que dice.

POINT (sust. ME *point, pointe*)
I didn´t look at the pointed black slipper... (BS,80)
But I do ask you whether you have any knowledge that would point to who may have or

might have killed him. (LS,223)

He pointed up through a grove. (PB,21)

POISON (sust. ME *poisoun, poison*)

The sweetish smell of his Fatima poisoned the air for me. (HW,214)

Are you sure it is the dog she is trying to poison? (LG,131)

PRINT (sust. ME *prente preinte, printe*)

You don´t have to print the identifying stamp on the back. (LG,282)

PURSE (sust. ME *purs*)

He pursed his lips and made another steeple with his fingers. (HW, 57)

When he did this he pursed his lips a little. (LS,212)

PUZZLE (sust. de origen incierto)

It puzzled me some. (PB, 104)

RAIL (sust. ME *reil*)

...a long pier railed with white two-by-fours stretched seaward from the arch. (BS,49)

...a long cabin with a tiny railed lawn in front of it. (LL,60)

RATE (sust. ME del F. *rate*)

I think this rates a little more money. (FL,223)

It rates up to a five spot in Quentin. (LG,54)

REGISTER (sust. ME *registre*)

She just registered. (PB,19)

RENT (sust. ME *rent*)

I went back to my rented chariot. (PB,50)

RISK (sust. del F. *risque*)

He can´t risk the supression of such vital evidence. (LL,113)

ROOF (sust. ME *rof, roof*)
It had a roofed porch... (HW, 111)

ROOM (sust. ME *roum, rum*)
The girl she roomed with was taking money out of her purse. (LG,131)

ROOT (sust. ME *rot, root*)
She opened her bag, looked at herself in the small mirror, rooted around in her bag and came out with her hand clenched. (LS,42)
Beifus nodded and rooted around in his pockets. (LS,207)

ROPE (sust. ME *rop, rope*)
a nice young boob like him could get roped into something that must have looked hady from the start. (HW,221)
...an extra spare tyre roped tothe one on the rack. (LL,51)

SAIL (sust. ME *seyl, seil*)
...and the knife sailed through the air. (LG,166)

SCREW (sust. ME del OE *escrove*)
She screwed her head around. (HW,19)
...then he screwed his face (HW,57)
Even if I have to get a hinge screwed to my neck. (LS,45)

SENSE (sust. del F. *sens*)
I sensed it in this manner. (LG,54)

SHADOW (sust. ME *shadwe*)
...in the dim light of the shadowed room. (HW,12)
The fog dripped from the Monterrey cypresses that shadowed off. (BS,137)

...and stared at me with shadowed eyes. (FL,247)

SHARE (sust. ME *schare, share*)
I don´t share either of them. (LG,248)

SHELTER (sust. ME *scheldtrome, scheldtrume*)
...with a central patio on the sheltered side. (PB,60)

SHOVEL (sust. ME *shovele*)
He gave me a narrow thoughtful eye, then shoveled the money into a shabby brief-case (LS,22)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

SHOWER (sust. ME *schour*)
I showered shaved and dressed. (LG,308)
I shaved and showered. (LG,61)
I showered and shaved and partly dressed. (LL,90)
I struggled out of bed, showered and shaved. (PB,8)

Como ya dijimos en el capitulo dedicado exclusivamente al detective Marlowe, la higiene es de capital importancia para él por lo que el uso de esta conversión es muy frecuencte en todas las obras. Hemos seleccionado sólo una muestra de ejemplos.

SKIN (sust. ME *skyn*)
We sure skinned his nose on that one, Shorty. (LL,198)

SKIRT (sust. ME *skyrta*)
...a smooth red-flagged path and skirted the far side of the lawn from the garage. (BS,13)

SLAP (sust. ME *slappe*)
I ought to slap your face for that crack. (PB,74)
She slapped me delicately. (LS,72)

SLOPE (sust. backformation del OE äslopen)
The hill sloped for several miles. (BS,25)

SLUG (sust. small piece of metal. of uncertain origin)
You said you were slugged... (LL,210)

SMEAR (sust. ME *smere*)
...and came back with two smeared glasses. (FL,28)
There was a smear of blood on the pillow. (LG,166)

Esta última frase no contiene ninguna conversión. La hemos expuesto aquí para hacer ver lo que ya hemos dicho anteriormente, que Chandler utiliza la misma palabra en sus diferentes categorías y funciones.

SMOKE (sust. ME del OE *smoca*)
I smoked two cigarettes. (LL,158)

SOCK (sust. ME *socke, sokke*)
...one of which was puffed and the other had been socked several days ago. (HW,69)
He quoted law at us and needled me into socking him. (LG,39)
Then somebody in the car socks you on the back of the head. (FL,73)

SOIL (sust. ME *soile*)
Is the gentleman in the soiled laundry a real close friend of yours? (LG,10)

SOUND (sust. ME *soun*)
If I sound a little sinister as a parent, Mr Marlowe, it is because my hold on life is too light... (BS,18)
She sounded breezy. (FL,235)
He sounded sly now. (HW,31)
...but it wasn´t any sound like a shot. (PB,54)
Kingsley sounded properly horrified. (LL,65)

He sounds like a creep but she wants to find him. (LS,80)
This is going to sound pretty blunt. (LG,141)
This is going to sound a little corny. (PB,54)
I didn´t hear a sound .(PB,54)

En las dos últimas frases vemos que son usos de la misma palabra, en la misma obra y la misma página. Pero lo interesante es el juego de palabras que establece el autor para hablar del ruido, del sonido.

SPACE (sust. ME del F. *espace*)
Frame houses were spaced far back from a wide main street. (BS,177)
...spacing his words as if he enjoyed the act. (HW,185)

SPEAR (sust. ME *spere*)
His small neat fingers speared one cigarette like a trout taking a fly. (BS,158)
She speared the stub. (HW,129)

Las conversiones que utiliza Chandler referidas a movimientos son muy ilustrativas. Compara las manos con las garras de los animales, con lanzas, como este último caso, con patas,...

SPEED (sust. ME *spede*)
I speeded up. (BS,36)
I speeded up a bit more. (LL,153)

SPOT (sust. *spotte*)
...that was heavily spotted with rain. (BS,180)
...but he had a hunch the guy spotted him. (HW,185)

STEP (sust. ME *steppe, step*)
I stepped inside. (BS,179)
I stepped away. (FL,34)

Verringer stepped back. (LG,126)
He stepped forward and swung a fist. (HW,186)
I stepped on the gas and reached keys out of my pocket. (LL,153)
I stepped into the house, crossed the service porch. (LS,21)

STREAM (sust. ME *strem, streme*)
...through which light streamed out. (LL,195)

STUFF (sust. ME *stuffe, stoffe*)
I put the stuff back in the envelope and folded the cardboard and stuffed that into my pocket also. (HW,181)

SUBPOENA (sust.summons to appear in court tr. v. back formation *sub poenä* (under penalty)
who was already outside the jurisdiction where she could be subpoenaed. (PB,70)

SUGAR (sust. ME *suger, sugre*)
Sugaring them never does. (BS,19)

TAIL (sust. ME *tail, teil*)
Anyway I tell Joe and Joe gets Canino´s tail. He can tail. (BS,162)
Joe tailed the coupé from in front. (BS,175)
Eddie tailed you downtown. (HW,185)
We were tailed. (PB,89)

THANK (sust. ME *thank, thonk*)
He thanked me and hung up. (LG,71)
I thanked her. (LL,7)
I´ll thank you to leave now, Mr Vance. (LL,101)
She thanked him. (LS,241)

THREAD (sust. ME *thred, threed*)

I went along the path that threaded the cliff top. (PB,81)

Los significados que da Chandler a algunas conversiones es metafórico, como en este caso, a veces resultan descripciones poéticas: *The sea creamed the rocks* o bien *threaded the cliff top*. No son descripciones que nos encontramos en este tipo de novela pero ya dijimos que Raymond Chandler es un maestro en el uso de la lengua y combina todo tipo de lenguajes.

THROTTLE (sust. diminutivo de *throat*, ME *throte*)
They could assume she was throttled .(LL,67)

THUMP (sust. de origen imitativo)
...the rain thumping my back. (BS,157)
Steps thumped rapidly outside the room. (FL,145)
Then a bird thumped past on a power-scooter. (LL,33)
...and thumped on the floor. (LG,181)

TIME (sust. ME *time*)
The other four, with a timed simultaneous stoop, reached under their chairs for glasses from which they sipped... (BS,133)

TIP (sust. ME *tip, tippe*)
I got to my feet, tipped my hat... (BS,29)
He tipped his hat down. (HW,46)
Some smart monkey tipped the cops. (LS,101)

TOOL (sust. ME *tol, tool*)
Dobbs tooled the police car smoothly around. (LL,156)
Another beige cab tooled around the corner. (PB,39)

TOP (sust. ME *toppr*)
...square round turret topped with round tiles. (FL,55)

We topped a rise and the road ended suddenly ina wide black circle. (LS,185)

TOWEL (sust. ME *towaille*)

The man who had been towelling his head... (BS,50)

TRICK (sust. ME *trik*)

The deputy managed to trick the trunk open. (PB,131)

TUNE (sust. ME *tun*)

...compulsive drinkers getting tuned up at a bar. (LG,19)

Jokers like this character here keep us tuned up. (LS,167)

USE (sust. ME *us, use*)

Use your pride on that. (LG,13)

VEIL (sust. ME *veile*)

Then three people came out with a woman heavily veiled and all in black. (LS,135)

WAINSCOT (sust.) paneles modernos para las paredes de las habitaciones)

It was wainscoated in walnut... (BS,128)

WALL (sust. ME *weal*)

I went back round the house and looked at a small flowerless yard, walled in by a low wall of fieldstone. (HW,177)

WATER (sust. ME *water*)

You mean you got to water those begonias? (LG,153)

WEATHER (sust. *weder*)

In spite of his weathered appearance he looked like a drinker. (LL,34)

There were the usual weathered faces and suspiciuos eyes. (LL,127)

WHEEL (sust. ME *whel, whele, wheel*)

...a few gulls wheeled. (BS,52)

...lines of the orange trees wheeling away like endless spokes into the night. (BS,176)

WHISTLE (sust. ME *hwistle*)

When he did this he pursed his lips a little and whistled without tune, a low soft whistle. (LS,212)

WIND (sust. ME *wind*)

...like after being winded at football. (LS,147)

WITNESS (sust. ME *witnesse*)

I want it signed and witnessed .(LG,42)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

8.b.1.1 PARTES DEL CUERPO

Ya apuntábamos en el capítulo anterior que las partes del cuerpo se utilizan como verbos para indicar la acción que se realiza con ese miembro.

Chandler no sólo se limita a utilizar estas conversiones para mostrarnos una acción si no que por medio de esos gestos y esos movimientos nos muestra un mundo lleno de intenciones y de sentimientos que son fundamentales para llegar a conocer a los personajes y para poder comprender la obra en toda su amplitud.

CHIN (sust. ME *cin*)
...I got enough chinning with you. (BS,92)

EYE (sust. ME *eige, eye, eie*)
She made an irritable motion and eyed me coldly. (LG,141)
Gregorious eyed him bleakly. (LG,39)
The chauffeur eyed him quietly. (HW,38)
He eyed me steadily. (LL,35)
...and starting sucking the thumb and eyeing me with very round and naughty eyes. (BS,151)

La acción de estos ejemplos está modificada por adverbios diferentes para cargar de cierta intención el hecho de mirar. Pero si nos fijamos en el último ejemplo vemos que Chandler utiliza el sustantivo modificado por un adjetivo para dar la intención que desea y a la vez repite la palabra que es una de sus técnicas más eficaces para que el mensaje sea directo.

FACE (sust. ME del L. *facia*)
The wall of the club building that faced the road. (HW,113)
The usual distorting mirror faced me as I opened the door. (HW,62)
It almost faced the wall. (LS,196)
He had two chairs arranged side by side, facing into the corner. (LL,107)
FINGER (sust. OE *fingar*)

One of them was fingering a place. (BS,50)
...and fingering the side of his weatherbeaten nose. (BS,130)

HAND (sust. ME *hand, hond*)
I handed it over. (BS,23)
The big man handed me my wallet. (FL,139)
The dick stepped across the room smiling and handed her the reader. (FL,251)
He looked at it and handed it back. (LG,101)

HEAD (sust. ME *heved, hed*)
A mob of gamblers headed by a man named Laird Brunette. (FL,81)
I backed and turned and headed towards the city. (LG,126)

KNEE (sust. ME *kne, knee*)
She tried to knee me in the groin. (PB,32)

NOSE (sust. OE *nosu*)
I´m nosing around... (BS,189)
...to keep the old man from nosing around too hard. (LG,27)

TEETH (sust. OE *tëP* pl. de *töp*)
I teethed on an old Derringer. (PB,29)

Este verbo, *to teethe*, es una conversión aparente ya que se produce una sonorización de la consonante final y además un cambio en la ortografía. Con respecto al significado se ha producido un empeoramiento del significado (*pejoration*) ya que se toma la parte negativa de este miembro (la dentición) y figuradamente se le da también un sentido también negativo. La traducción de este verbo es *tener problemas* aunque también puede mantener su significado original y significar *echar los dientes*.

THUMB (sust. ME *thoume, thoumbe, thombe*)
He could reach out and thumb. (BS,39)

I´ll be thumbing a ride out of town. (LL,204)

TIPTOE (sust. ME *tiptoo*)

...like someone tiptoeing across a lot of eggshells. (HW,35)

VEIN (sust. ME *veine*)

His mouth was open, his veined temples glistened in the weak light. (BS,166)

WRIST (sust. ME *wrist,wirst*)

I had my wrist watch... (FL,156)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En este caso no es una conversión en verbo si no un uso atributivo de una parte del cuerpo o una conversión parcial en adjetivo.

8.b.1.2. ANIMALES

Chandler también se vale de los animales para mostrarnos las actitudes y los gestos de sus personajes y así conocerlos mejor.

COCK (sust. (ME *cok*)

Ohls cocked his chin. (BS,52)

Hench shrugged and cocked his heavy shoulders back. (HW,75)

The woman cocked her head, listening. (HW,161)

He cocked his head sideways. (HW,36)

The little blonde at the PBX cocked a shell-like ear and smiled. (LL,6)

FISH (sust. ME *fisch*)

He fished a match out of his pants. (HW,36)

He fished a pair of metal-framed glasses out of his pocket. (HW,157)

HORSE (sust)

...so quit horsing around. (LG,36)

MONKEY (sust.)

I monkeyed around these kind of people all my life. (HW,36)

8.b.2. NOMBRES PROPIOS COMO NOMBRES COMUNES

En este apartado hemos podido encontrar en las novelas algunos nombres propios que se convierten y se utilizan como nombres comunes y que a continuación expondremos. Se produce el proceso denominado *commonization*.

BOURBON (sust. Miembro de la familia real francesa que reinó durante 1589-1792 y 1815-1848 y también se refiere a la ciudad francesa *Bourbon L´Archambault* de donde le viene el nombre a la bebida)

I´ll have a bourbon. (PB,92)

Then I threw it to one side and reached back on my hip for the pint of bond bourbon the negro hotel clerk and I had barely tapped. (FL,28)

BACARDI (sust. de Emilio Bacardí, industrial y escritor cubano (Santiago de Cuba 1844-1922) que fundó la industria de fabricacióon de ron que lleva su nombre)

I left my bacardi and padded across the carpet. (BS,135)

CHESTERFIELD (sust. del Duque de *Chesterfield* del s. XIX)

It was a large room with long chesterfields... (FL,109)

There was a red leather chesterfield, a red carpet... (FL,228)

COLT (sust. Nombre propio del amercano Samuel Colt (1814-62) quien invento el revolver que lleva su nombre)

I picked the colt up and went away. (Fl,245)

The colt wobbled on his knee. (BS,83)

SCOTCH (sust)

...and asked for Scotch and soda (BS, 134)

...I stopped ata bar and had double Scotches... (BS,220)

Todos los ejemplos anteriormente expuestos forman parte del léxico como sustantivos comunes. Pero hay otro uso de nombres propios que hace Chandler que no se transforman en nombres comunes y además en algunos casos los utiliza atributivamente para modificar

un sustantivo. Estos son los ejemplos:

Fat face, Charlie Chan moustache, thick soft neck... (BS, 34)

I got into the Chrysler. LL,25)

A Florida honeymoon would be more in her line. (LL,45)

The street was empty except for an ice trunk, two fords in the driveway. (FL,96)

I drove down to the hollywood public library. (BS, 26)

This car sticks out like spats at an Iowa picnic. (FL,55)

The motor of the grey Plymouth throbbed under her voice. (BS,175)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8.b.3. USO ATRIBUTIVO DE LOS NOMBRES

Para algunos estudiosos los casos de conversión en adjetivo no son claros, para otros en cambio, el uso de un elemento en posición atributiva es suficiente para poder decir que ese elemento funciona como adjetivo. Hemos incluido en este punto los puntos cardinales y los nombres de materia ya que su función es la de modicar al nombre.

AFTERNOON (sust. fr. OE agan)
...and looked at an afternoon paper... (BS,53)

APARTMENT (sust)
...my apartment house will take care of it. (BS,62)

AQUARIUM (sust)
...like light filtered through an aquarium tank. (BS,13)

BACK (sust.)
I was a small room looking out on the back garden. (HW,8)
Shorty got into the back seat. (LL,198)

Esta palabra ya hemos tenido ocasión de verla convertida en verbo y ahora en adjetivo lo que indica de nuevo la gran frecuencia con que Raymond Chandler utiliza todas las conversiones posibles de una palabra.

BANK (sust.)
She has her own bank and her own bank account. (LL,15)

BLIMP (sust)
...for a blimp brain she´s doing alll right. (LL,175)

CIGARRETE (sust. del F *cigarette*)
There were cigarette ashes in the coffee cup. (BS,212)

I stood on the step breathing my cigarette smoke... (BS,25)

I blew a little grey cloud of cigarette smoke. (LL,10)

COFFEE (sust.del I *caffé*)

There were cigarette ashes in the coffee cup. (BS,212)

DOOR (sust. ME *dore, dure*)

The door buzzer stopped humming. (BS, 86)

The pebbled glass door panel is lettered in flaked black paint.(LS,5)

FLOOR (sust.ME *flor*)

...a great many floor cushions... (FL,46)

FOOTBALL (sust.)

...that would have looked better in a football sweater... (HW,10)

FRONT (sust. ME del F *front*)

Dates were stamped on the front endpaper... (BS,34)

A car brushed the left front fender and stopped. (FL,49)

...in the front seat of the rent car. (FL,77)

As I opened the front door, the phone started to ring. (LG,117)

HOMICIDE (sust. del L. *homicïdium*)

I´m a homicide man. (BS,111)

LADY (sust. ME *lafdi*)

He shooed you out and locked it up when he had lady visitors. (BS,99)

These must have been for a lady friend. (FL,66)

Maybe you need a lady detective. (LS,6)

LEVEL (sust. ME *livel, level*)

His blue eyes gave me a smooth level look. (BS,21)

...and Mrs Murdock gave me the same hard level stare. (HW,130)

She gave me a level look which was not too admiring. (LS,12)

MORNING (sust. ME *morwening*)

...bathed the back of my face with the ice-water and read two morning papers .(FL,88)

The morning delivery just went by. (FL,180)

PHONE (sust.)

...to wait a phone call before reporting to the police (FL,49)

Try the phone book. (FL,25)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

SNOB (sust.)

Vivian went to good schools of the snob type. (BS,18)

SQUARE (sust. ME del F *esquarre, esquerre*)

...two square yellow gateposts. (LG,101)

There´s a square patch of moonlight on the wall.

TELEPHONE (sust. del F. *tèléphone* compuesto del griego)

...to pull any more phonies like that telephone call. (HW,98)

Two telephone calls... (LG,200)

8.b.3.1 PUNTOS CARDINALES

Los sustantivos que expresan los puntos cardinales también se pueden utilizar atributivamente y así lo hemos encontrado en estas novelas policíacas

EAST (sust. ME *east,est*, se convirtió en seguida en adj y adv. pero inicialmente era un sust)
...on the east side of the hall... (BS,9)

NORTH (sust. ME *nord*)
...on the north side. (BS,27)
I walked the north side of the street. (LG,109)

WEST (sust. ME *west*)
...on Oliver Street, near Sixth, on the west side. (LL,5)

8.b.3.2. NOMBRES DE MATERIA

Las descripciones con las que nos encontramos en estas obras de las mansiones, casas y

otros lugares que Philip Marlowe tiene que visitar, son de una riqueza inusual. Por otro lado es sorprendente la gran variedad de materiales con los Chandler parece estar altamente familiarizado ya que los emplea con una precisión propia de una decorador, en unos casos, de un arquitecto, en otros, e incluso de un entendido en tejidos.

ALUMINIUM (sust. del L. *alumen*)
There were two aluminium patio chaises... (PB,64)

AMBER (sust. del F. *ambre*)
She was holding a glass of amber fluid in her hands. (FL,109)

ASPHALT (sust. del F *asphalte* y del L *asphaltus*)
...from its end a curving asphalt road. (HW,111)

BRICK (sust. ME *brique*)
I went down the red brick steps that led from trerrace to terrace. (BS,207)
I walked down a brick path. (BS,26)
...with burgundy brick walls. (HW,5)
He looked as nervous as a brick wall. (LL,125)

CHROMIUM (sust.)
Morny went to the black and chromiun safe against the wall. (HW,123)

COPPER (sust. ME *coper*)
There was a copper trim on the windows. (BS,27)

COTTON (sust. ME *coton*)
I rolled up the sleeve of the cotton pyjama and looked about the arm. (FL,148)

CRYSTAL (sust. ME *cristal*)
...and crystal doodads. (BS,22)
...and drank out of the nice crystal glass. (FL,161)

DIAMOND (sust. ME *diamant, diamaunt*)

...a diamond ring. (FL, 191)

GLASS (sust. ME *glas, gles*)

The glass walls. (BS,13)

I couldn´t see his glass eye. (BS,35)

GOLD (sust. ME *gold*)

...with gold corners... (LL,29)

...and lit a long brown cigarette with a gold tip. (FL,46)

GRANITE (sust. del I.*granito*)

The road skimmed along a high granite outcrop. (LL,33)

INCENSE (sust. ME *encensen*)

Two cones of incense ash stood side by side on a small brass. (BS,101)

IRON (sust. ME *iren, iron*)

...some had ornamental iron fence. (HW,34)

He began to chew my muscles up some more with his iron fingers. (FL,9)

...the bed on which I sat was a narrow iron hospital bed. (FL,148)

IVORY (sust. ME *ivorie*)

The drapes lay in heavy ivory folds beside her feet. (BS,218)

...an ivory satin coushion. (BS,22)

JADE (sust. ME *jalda*)

...and taken this jade necklace. (FL,72)

Este material, el jade, se repite constantemente a lo largo de *Farewell, My Lovely*, ya que la historia trata del robo de un collar de jade.

LEATHER (sust. ME *lether*)

...out on the leather couch. (LG,181)

MARBLE (sust. ME *marbre*)

...cracked marble counter. (BS,143)

NEON (acuñada por Sir William Ramsay (1852-1916) & Moorris William Travers (1872-1961) descubridores de este elemnto)

Beyond the close window the neon lights glowed. (HW,84)

PORCELAIN (sust. ME del F. *porcelaine*)

...in a porcelain glass bowl. (HW,177)

SILK (sust. ME *selk,silk*)

She wore a greyish silk dress... (HW,10)

SILVER (sust. ME *silver*)

I got up and pushed the huge silver tray. (FL,111)

...and an emerald in a silver setting. (FL,129)

STONE(sust. ME *stan, ston, stoon*)

There were three or four more on the stone bench where she had been sitting. (BS,208)

STUCCO (sust.del I. *stucci*)

...outside the stucco arch. (BS,52)

Straggly stucco houses were moulded. (FL,128)

TERRACOTA (sust.)

...a terracota tile roof and a white stone trim. (HW,5)

TILE (sust. ME *tigele, tigule*)

...down the tile staircase. (BS,25)

WOOD (sust. ME *wood*)
...with polished wood floor. (BS,45)

WOOL (sust. ME *wulle, wolle*)
...a wool dress. (BS,41)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8.b.4. SUSTANTIVOS COMO ADVERBIOS

Estas conversiones, como veremos, son muy poco frecuentes. Por un lado nos hemos encontrado con un sustantivo convertido en adverbio pero de uso tan común (*back*) que pasa desapercibido como tal sustantivo convertido.

El segundo caso es algo bien distinto. Se trata de un sustantivo (*kind*) en posición adverbial y que actualmente se está imponiendo en el habla coloquial en la lengua inglesa.

BACK (sust. ME *bak*)
As the darkness folded back.... (BS,37)
He dashed back into the store. (BS,36)
The fresh-faced kid tailed from too far back. (BS,56)
Take it back for him. (BS,148)
Then he drove back to the office. (LG,19)
There´s a big guest house pretty far back. (LG,27)
Back from the highway at the botton of Sepulveda Canyon were two square yellow gateposts. (LG,101)

I stared at her and she stared back... (HW,15)

You can follow along then, as I come back. (LL,51)

...and shook her back and forth. (LL,185)

I sat there thinking back over it. (LS,88)

KIND (sust. ME *kinde, kund, kende*)

I figured I kind of ought to look around a little more. (LL,76)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

LOS VERBOS

8.c.1. Verbos como sustantivos

8.c.2. Verbos como adjetivos

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8.c.1. VERBOS COMO SUSTANTIVOS

Este grupo también es bastante numeroso y hemos encontrado muchos ejemplos de conversiones en las novelas. En general los verbos que se usan como nombres expresan la acción. Hay veces que estas conversiones se producen por no haber un sustantivo equivalente, pero no siempre es así.

ABANDON (tr.v. ME *abandonen*)
...with the reckless abandon of a night watchman. (PB,46)

ACCOUNT (tr. & intr. v. ME *acounten*)
I want a complete and accurate account of your activities. (PB,158)
She has her own bank and her own bank account. (LL,15)

ACHE (tr.v. ME *aken*)
...but the ache was still there. (g17,292)

ADDICT (tr.v. fr. L. *addictus* pp of *addicere*)
Mrs Wade was not an addict. (LG,272)

ARREST (tr.v. ME *aresten*)

El sustantivo de este verbo, es decir la conversión del verbo en sustantivo se dió inmediatamente en el mismo período del IM)

...arrest someone who has been tried. (PB,144)

Take the cuffs off him. He is under arrest. (LS,212)

ASSIST (tr. v. fr. F *assister*)

...with an assist from Detective Dayton. (LG,45)

Assit es un ejemplo de que no siempre se realiza una conversión cuando no hay sustantivo ya que existe *assistance* y ambos coexisten en la lengua inglesa.

ATTACK (tr.v. fr. F *attaquer*)

...an attack so severe that the patient seems in danger of suffocating. (LG,272)

ATTEMPT (tr.v. fr. OF *atenter*)

They investigate all suicide attempts. (PB,83)

The man looked me over with a studied but unsuccessful attempt at sterness. (LS,25)

BARGAIN (tr. &intr.v. fr. OF *bargaignier*)

I am no bargain. (g18,304)

BEAT (tr. & intr. v. ME *beten*)

...in spite of which a dull throbbing beat from temple to temple. (PB,35)

BITE (tr. & intr. v. ME *biten*)

He says you called up on the phone and tried to put the bite on him. (FL,142)

...tired to put the bite on him. (LL,30)

...how he would react to having the bite put on him. (LG,91)

BLAME (tr.v. ME *blamen*)

...he put all the blame on his son-in-law. (LG,310)

BLOW (tr. & intr.v. ME *blowen*)
...but one of the blows must have damged a nerve. (LG,309)
That blow came from something covered. (BS,52)
Terry´s death was quite a blow to him. (LG,141)
The blow travelled eight or ten inches, no more. (LG,41)
Silence. Then the sound of a blow. (HW,183)

BOIL (intr & tr. v. ME *boilen*)
She is sore like a boil. (FL,41)

BORE (tr. & intr. v. ME *boren*)
She would marry an old bore (PB,112)

BREAK (tr. & intr. v. ME *breken*)
Just by a lucky break. (BS,163)
...but to give a break to the man who had ever given her one .(FL,253)
But she had to have money to make a break. (LL,216)
We´re giving you that much break. (LS,176)
Tough break. (PB,32)

Estas conversiones constatan en parte lo que apuntabamos enel apartado del sustantivo sobre la tendencia analitica de utilizar un auxiliar o semiauxiliar + objeto directo.

BRUISE (tr. & intr. v. ME *brisen brusen*)
Look at the neck bruises. (FL,183)

BUILD (tr. & intr. v. ME *bulden*)
You have a lovely build, mister. (FL,235)

BURST (tr. & intr. v. ME *bersten, bresten*)

The girl said with a nice burst of charm. (LG,5)

CALL (v.intr &tr. ME *callen*)

...an anonymous telephone call late yesterday sent police. (LS,95)

...so they give the call to me. (FL,41)

...to wait for a phone call before reporting to the police. (FL,49)

So finally he gets a call and off you go. (FL,72)

I put it in a call. (LG,300)

My son happened to take the call. (HW,13)

...saying that a package was held awaiting my call. (HW,82)

...to pull any more phonies like that telephone call. (HW,98)

He finished his call. (HW,175)

He finished his call and hung up. (LL,27)

He was at home and the call came through quickly. (LL,65)

I took the call. (LL,175)

He used to make night calls for fifty bucks.(LG,200)

Conversión total de *call* ya que vemos que está modificada por night y también la vemos en plural.

CAST (tr. & intr. v. ME *casten*)

The small one had a cast in one eye and it looked half blind. (FL,139)

CATCH (tr. & intr. v. ME *cacchen*)

...but I´ll go down and slip the catch. (FL,235)

...into a shabby brief case and slipped its catch. (LS,22)

I went up to the office to look at my mail and lock my catch. (LS,98)

El significado de este sustantivo se aleja completamente del verbo ya que significa *pestillo*.

CHANGE (tr. & intr. v. ME *chaungen*)

...and asked if Orrin had put a change of address to anywhere. (LS,12)

You knew he´d at least room rent and a few dollars for loose change. (LS,63)
I saw no change of expression. (LS,196)
A good night´s sleep and a change of company. (HW,190)

CHARGE (tr. & intr. v. ME *charger*)
For this my charge is five dollars. (HW,55)
What will the charge be?. (LL,156)
Globe won´t make charges. (PB,144)
...to Pittsburgh or any one of a dozen charges. (LG,48)

CHUCKLE (intr. v. of imitative origin)
Eddie Pru made a dry sound in his throat that might have been a chuckle. (HW,120)
CLIMB (tr. & intr. v. ME *climben*)
I turned over the pass and after a climb the lights of the valley spread out. (LG,126)

CLUTCH (tr. & intr. v. ME *clucchen*)
Degarmo let the clutch in and gunned the motor. (LL,201)
You must have quite a clutch. (FL,119)

COME (intr. v. ME *cumen*)
He smiled, just polite and easy-going, no come on. (PB,49)
I guess these were just a come-on... (BS,109)

Aquí tenemos un caso de verbo come + particula transformado en sustantivo.

COMFORT (tr. v. ME OF *conforter*)
It is a great comfort... (p15,111)

CONFESS (tr. & intr. v. ME fr. F *confesser*)
So Hench say okay, make the confess. (HW,155)
Este último ejemplo es de un personaje italiano que no conoce bien el idioma y utiliza esta conversión más por falta de vocabulario que otra cosa.

COP (tr. & intr v. it derives fr OF *caper* "to seize")

There´s yellow cops and there´s yellow torpedoes. (FL,220)

Are you telling me the damn fool cop suspects Eileen? (LG,249)

...and a live cop is a much better advertisement. (LL,243)

Esta palabra también nos ha sorprendido ya que *cop*, el sust

es muy habitual en las novelas policíacas para hablar del detective conversion.

COUGH (intr.v. ME *cowhen, coughen*)

Then the kind of cough you use for the same purpose. (LS,7)

COVER (tr. v. fr OF *couvrir*)

I tore off the cover. (LS,51)

The cover of the day bed proved that I had been lying on my face (PB,35)

CRACK (intr. & tr. v. ME *cracken*)

Es interesante ver como Chandler utiliza la misma palabra en la misma página pero con diferentes funciones, es decir haciendo que se produzca el fenómeno de la conversión. Esto lo hace constantemente y este es uno de los muchos ejemplos:

Your elbow joint cracks. (LG, 166)

A crack is enough. (LG,166)

I ought to slap your face for that crack. (PB,74)

It´s that platinium brain of your getting cracks in it. (LS,66)

CRAWL (intr. v. ME *crawlen*)

He let the car slow down to a crawl. (LL,198)

CROWD

Hay palabras como *crowd,* por ejemplo, que son conversiones de verbo a sust. pero que hoy día apenas se utiliza la palabra original es decir *crowd* como verbo si no que se utiliza mucho más la palabra convertida, osea como sust. En las novelas de Chandler, sin

embargo, no hemos encontrado la palabra *crowd* convertida en sust. sino que cada vez que la emplea es el verbo. Lo mismo ocurre con el verbo *curl*

Not a guy to crowd. (HW,66)
if you didn´t crowd him. (PB,46)

CUT (tr. & intr. v. ME *cutten, kutten*)
Lo que hemos dicho anteriormente se repite constantemente no sólo en la misma página sino en la misma frase:
He fell and cut his head; it´s only a shallow cut. (LG,166)
He grabbed at it and sucked at the cut. (LS,85)
She ran the tips of her fingers gently over the cuts and swollen palces on my face. (LG,304)
His face was a mass of bruises and cuts. (PB,134)

DANCE (intr. & tr. v. ME *dancen*)
Then Lin suggested we run over to the Troc for a few drinks and a few dances. (FL,116)

DASH (tr. & intr. v. ME *dasshen*)
He put his hand forward to the dash and pushed the starter button. (HW,189)

Aquí tenemos una *back-formation* de *dashboard* (salpicadero del coche)

DISPLAY (tr.v. fr. OF *displeier*)
I was wearing my powder-blue suit, with dark blue shirt, tie and display handkerchief, black brogues. (LS,9)

DRINK (tr. & intr. v. ME *drinken*)
Este verbo es también uno de los más utilizados en las novelas policíacas de este autor ya que toda la vida social, los encuentros entre personas y muchos de los momentos que Philip Marlowe está solo en su oficina, se hacen bebiendo algo. Por ello no podemos poner todos los ejemplos con los que nos hemos encontrado de este tipo de conversiones

porque sería excesivamente largo. Sin embargo hemos cogido una muestra bastante amplia.

I bet you could use a drink. (BS,181)
I drove fast.I needed a drink badly. (FL,76)
Have a drink. (FL,116)
We have a drink together once in a while. (LG,33)
...with a pale greenish coloured drink in front of her. (LG,136)
I need a drink badly. (h11,75)

Esta frase la repite Marlowe constantemente. Es una forma de evadirse y de relajarse.
I carried the drink over to a small table against the wall. (HW,117)
He nodded and drank his drink. (LL,13)
Utiliza el verbo en su forma de pasado irregular y el sustantivo convertido. Realmente Raymond Chandler sabe darle fuerza a cada frase que utiliza, ya sea por medio del ritmo, por medio del vocabulario que utiliza etc.

He had eyes the colour of a drink of water. (LL,84)
He mixed a couple of drinks and we made the usual insincere smiles over them and drank. (LL,84)
We might have discussed over a drink. (PB,73)
I was starting to make more drinks when Spangler strolled out. (HW,103)

DRIVE (tr. & intr.v. ME *driven*)
It´s a long drag from Tijuana and one of the dullest drives in the state. (LG,33)
We reached the botton of the drive and turned out. (FL,142)

EXHIBIT (tr. & intr. v. fr.L. *exhibitus*)
I separated another dollar from my exhibit and it went into his pocket. (LL,85)
...put the exhibit aside. (BS,17)
I nodded, gathered my exhibits together and put them away in my pockets. (LL,16)

FALL (intr.v. ME *fallen*)

...a fresh fall of snow. (BS,22)

Folks didn´t see him around for a while in late fall. (LL,54)

FIGHT (tr. & intr.v. ME *fehten*)

We don´t have to get into a fight. (LL,22)

...if you had a fight and split up... (LL,23)

Doctors make many phone calls fighting the long grim fight like the rest of us. (LL,27)

They had a fight amonth ago. (LL,50)

The wife had a fight with him and left... (LL135)

The two of them had a fight. (LG,260)

They had a fight last night. (PB,109)

FLASH (intr. v. ME *flasken, flaschen*)

He stooped for it like a flash... (BS,100)

...and the red reflector glass of the tail-lights shining back at the pencil flash. (FL,61)

I stood up with a flash of anger. (HW,27)

FOLD (tr. & intr.v. ME *falden, folden*)

...smooth curve with a shallow fold in it (FL,46)

GIGGLE (verb of imitative origin)

Then she giggled a high nervous giggle. (LL,97)

En este ejemplo el efecto de la repetición de la palabra intensifica el estado de ánimo de la mujer, es decir, del nerviosismo.

GLANCE (intr. v. ME *glacen*)

Esto verbo junto con todos los que implican observación y sus respectivas conversiones se repiten sin cesar. Esto se debe fundamentalmente a la profesión del Philip Marlowe que requiere mucha observación para llevar a buen puerto todas las investigaciones.

...giving me quite a quick glance while she was thinking. (LL,118)

I could see the sweep of their glance. (BS,186)

I shot a glance back at him. (FL,25)

Their glance rested on the top of my head. (FL,188)

Laverly shot a glance. (LL,26)

He brushed a glance at me... (PB,109)

Our glances locked. (PB,74)

Their glances contained almost the exact same blend of foxiness. (BS,93)

Hernandez gave him a brief glance. (LG,272)

GLARE (intr. v. ME *glaren*)

He gave me a blue glare... (BS,21)

...a hard animal glare... (LL,138)

I gave my steele glare. (LL,19)

His eyes had a reddish glare behind them. (LS,167)

The sky had a white glare. (LS,218)

GLIMPSE (tr. & intr. v. ME *glimsen*)

I could see trees and shrubs and a glimpse of lawn... (LL,18)

There was a glimpse of washing on the line in the backyard. (LL,95)

GLOW (intr. v. ME *glowen*)

The small round glow rested squarely on the box of the confectioner´s sugar. (LL,80)

GRIN (intr. v. ME *grennen, grinnen*)

His grin was taut... (FL,16)

She gave me a quick grin. (HW,192)

The third man dropped the grin off his face and looked as if he had never grinned in his life. (LL,7)

Degarmo said with cold grin (LL,225)

...who was grinning a sort of unnatural epilectic grin. (PB,135)

Then a curious sort of grin appeared on his face. (PB,150)

He gave me a smooth cool empty grin... (LL,88)

Todos los gestos, muecas, miradas, etc caracterizan a los personajes casi en la misma medida que lo hacen sus palabras y las palabras del propio narrador. Por eso Chandler utiliza, como estamos viendo a lo largo de este capítulo, campos semánticos muy amplios y a su vez repite el mismo vocablo con distintas funciones.

GRIP (tr. v. ME *grippen*)
...holding my hand with a grip that would have bent a girder. (LS,83)
He is losing his grip. (LG,80)
He had a grip like a pipe wrench. (LG,200)
GROAN (tr. & intr. v. ME *gronen*)
The yell went off into a wailing groan. (BS,193)
I groaned and made a grunt out of the groan. (LL,190)

GROWL (intr. & tr. v. origen desconocido)
...Spencer said in a short growl. (LG,260)

GUESS (tr. & intr. v. ME *gessen*)
My guess is you need a little protection yourself.(BS,76)
I´ll give you three guesses. (PB,104)
My guess was that it took quite an effort. (PB,13)
The second guess I was working on... (PB,44)
My guess is that you´ve been there before. (p8,55)

HELP (tr. & intr. v. ME *helpen*)
Con este verbo ocurre lo mismo que con el anterior. Es una cuestión temática ya que Marlowe está permanentemente ayudando a alguien; es parte de su trabajo, de ahí su frecuencia y el de sus conversiones.

I don´t want any help. (FL,69)
We wouldn´t want your help... (FL,75)

Need a little help up there? (FL,223)

Could just be Lennox had some help committing suicide. (LG,59)

He don´t need any help (LG,158)

Not without help (LG,163)

She had help(HW,57)

...and I wanted to help with no help from you (PB,138)

Why did she leave him alone the day the help got off? (LG,249)

The helpmust know. (LG,117)

Help en estos dos últimos ejemplos significa *sirvientes*.

HIDE (tr. & intr. v. ME *huden, hiden*)

But I hope the D.A. takes your hide off - in long thin strips. (LS,218)

HISS (tr. & intr. v. ME *hissen*)

Cars passed with a tearing hiss and a wave of dust. (BS,176)

The slow hiss of the oil burners filled the air now. (FL,223)

HOLD (intr. v. ME *healden, halden, holden*)

He took hold of my hand. (FL,223)

Randall took hold of the embroidered case... (FL,76)

...because my hold on life is too slight. (BS,18)

I went over there fast and took hold of his arm. (LG,10)

...and took hold of his lower lip with his teeth. (HW,68)

I leaned forward and took hold of my kneecaps. (HW,133)

It was the last hold he had on the real world. (HW,149)

...and pinned five liquor-store hold-ups on him. (HW,220)

Larry Mitchel still had hold of Betty... (PB,47)

La construcción utilizada en estos ejemplos coincide con la tendecnia actual de auxiliar o semiauxiliar + objeto directo.

HOPE (tr. & intr. v. ME *hopen*)

You invested too much time and money and hope in her. (LG,77)
I can be patient as long as there is hope. (LS,245)
I have hopes. (BS,169)

HUNT (tr. & intr. v ME *hunten*)
...as breezy as a Britisher coming in from a tiger hunt. (LS,236)

HURRY (tr. & intr.v. formado de la base Teut. *hurr*)
I wasn´t in a hurry. (LS,199)
Well, what´s your hurry. Sit down a minute. (FL,38)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

JUMP (tr. & intr. v. of uncertain origin)
...when he was over the jumps. (g10,112)
The S.P.C.A. could take a running jump. (g11,131)

KICK (intr. & tr. v. ME *kiken*)
...the kick to the kidneys... (LG,39)

KISS (tr. & intr. v. ME *kissen*)
Then she gives me a kiss. (LS,80)
...like the kiss of death. (HW,155)

En el capítulo dedicado a Philip Marlowe apuntabamos que el amor tiene poca cabida en la vida de nuestro detective y esto se refleja de nuevo en el léxico. Este ejemplo de conversión, *kiss*, es poco frecuente.

KNOCK (tr. & intr. v. ME *knokken*)
Four minutes passed, then another knock, very light. (LL,87)
The letter was finished just as a knock came at his door. (LG,301)

LAUGH (intr. & tr.v. ME *lahen, laughen*)
He let out a short raucous laugh. (LG,41)

He laughed. His laugh and his voice were both pleasant. (LG,71)

Then suddenly he went into his laugh again. (HW,58)

An unnatural laugh, but clear and with a nice tinkle to it. (HW,183)

He laughed without any amusement in the laugh. (LL,30)

I laughed . It was a rather ghoulish laugh. (LL,105)

It was a silly popped out little laugh like a child trying to be supercilious at a playroom tea party. (LS,192)

She gave a quick little half-embarressed laugh. (LS,226)

LAY (tr. & intr. v. ME *leggen, leyen*)

He shrugged and put his lip back up on his face. What´s the lay? (LS,31)

LEAD (tr. & intr. v. ME *leden*)

A single letter ain´t much of a lead... (LG,99)

We check over our files for a lead. (LG,112)

Therefore the lead had to come from the only person up there. (LL,216)

LOOK (intr.v. ME *loken*)

El uso de este verbo y su conversion en sustantivo es también frecuente ya que Philip Marlowe posee la gran cualidad de la observación como buen detective que es.

...his blue eyes gave me a smoothe level look. (BS,21)

...with the sun not shining and a look of hard wet rain in the clearness of the foothills. (BS,9)

Joe sneaked up there and took a look. (BS,176)

I threw a quick look back at her... (FL,34)

...and kept the tired look on my face. (FL,76)

The girl gave him a look. (LL,5)

He gave a straight hard look. (HW,27)

...and took another look at me. (HW,42)

His face got that stony look. (LL,107)

...and one look was enough... (PB,12)

...and took a careful look at the slacks of the blinds. (PB,26)

The look of men who are poor and yet proud of their power. (LS,176)

La construcción con este sustantivo normalmente es verbo *take,give y throw*, más el sustantivo funcionando como objeto directo.

LULL (tr. & intr. v. ME *lullen, lollen*)
This is probably just a lull. (HW,175)

MOVE (tr. & intr. v. ME *moven*)
Killing you would be a bad move. (HW,209)
...chess problems seldom run to more than four or five moves. (LG,243)
Sabemos que Masrlowe es un gran aficionado al ajedrez y siempre que hay una escena donde aparece este juego la conversión se repite.

NOD (intr.v ME *nodden*)
It sounded worth a nod. (FL,185)

OFFER (tr.v. ME *offren*)
The offer holds. (BS,173)
I´d hate to make you the offer. (HW,113)
And I have an offer you can´t match. (PB,70)

PAINT (tr. & intr. v. ME *peynten, painten*)
She was the one with the ice, the paint. (PB,109)
...and half an inch of dust over what was left of the paint. (LL,51)

PASS (intr. & tr. v. ME *passen*)
I don´t greatly care for passes. (PB,8)
I turned over the pass... (LL,126)
About twenty miles north of the pass... (HW,111)
I figure he got high one time and made a pass at her.(HW,197)
He made a pass at me once. (PB,36)

You making a pass at my secretary? (PB,68)
What kind of pass did they give you? (LS,123)
He had given Steelgrave a pass to go to the dentist. (LS,159)

Volvemos a encontrarnos con una palabra polisémica y estos ejemplos así nos lo demuestran. *Pass* quiere decir en unos casos *paso o puerto*, en otros *insinuación*, en otros *abono*, y la conversión es la misma.

PERMIT (tr. & intr. v. fr. L. *permittere*)
I don´t have no permit. (HW,73)
Crystal had a permit and the gun was registered. (LL,110)
...but no gun permit. (PB,134)

Tenemos una conversión aparente ya que hay un cambio de acento entre el verbo y el sustantivo. El primero lleva el acento en la segunda sílaba mientras que el segundo en la primera.

PLAY (intr. v. ME *pleien*)
You´ve made your play. (LG,83)
He is in a position to spoil her plays. (PB,71)
Which part she was playing in which act of which play? (PB,90)

PULL (tr. & intr. v. ME *prollen*)
...or anybody with a little pull. (BS,112)
...not with her pull. (FL,248)
I went with the pull. (LG,104)
...and had enough pull to get it fixed... (LL,138)

Algunos significados de p*ull* como sustantivos se mantienen fieles a su origen (*fuerza, tirón*) pero en otros caso cambian considerablemente como en el ejemplo primero donde significa *influencia*.

REACH (tr. & intr. v. ME *rechen*)

Upstairs in the clear reaches of the sky... (PB,59)

You scared her out of town, out of reach. (LL,216)

I poured another slug of the gin and held it out of his reach. (LS,25)

En el ejemplo número uno de *reach* vemos una conversión total ya que toma el plural siguiendo las normas de los sustantivos terminaddos en *-ch* que toman la desinencia *-es*.

REMARK (tr. & intr. v. fr. F. *remarquer*)

The remark is in bad taste. (PB,111)

That was the first sensible remark he had made... (LL,130)

I made no remark. (FL,156)

REPORT (tr. & intr. v. ME *reporten*)

Didn´t you see a report? (LG, 248)

I have to make a report. (PB,32)

Now let me have your report. (PB,69)

RESERVE (tr. v. ME *reserven*)

I always tend to think traders have a little something in reserve (LS,113)

RESPECT (tr. v. fr. L. *respectus*)

If I may say so with proper respect for your rank. (LG,36)

No respect. (LG,51)

RETURN (intr. & tr. v. ME *retornen, returnen*)

...for the return of the material at a heavy price... (PB,71)

RIDE (intr. & tr. v. ME *riden*)

Hardly worth the ride,was it? (BS,52)

...as if she has just come along for the ride. (LL,173)

I´ll be thumbing a ride out of town. (LL,204)

Thanks for the ride, Mr. Umney. (PB,73)

RISE (intr. v. ME *risen*)
I got a rise out of that, kiddo. (LG,297)
We topped a rise and the road ended suddenly in a wide black circle. (LS,185)

ROAR (tr. & intr. v. ME *roren, raren*)
He let out a wild roar. (LL,155)
Cooney roared. (LL,156)

No sólo hemos visto conversiones con palabras referidas a animales, sino que Chandler también utiliza los ruidos de ciertos animales para indicar estado de ánimo como es este ejemplo de *roar*.

RUN (intr. v. ME *runnen, ronnen*)
...and then taking a run to Litlle Fawn Lake. (LL,16)

SCARE (tr. v. ME *skerren*)
I think a couple of hard boys threw a scare into him. (LS,31)
Well, most likely they ´d just throw a scare into him first. OH! they couldn´t scare Orrin, Mr. Marlowe. (LS,37)

Verbo y sustantivo unidos en la misma frase, como otros tanto casos que ya hemos visto.

SCRATCH (tr. & intr. v. blend of ME *scratte* & ME *crachen*)
...and we´ll start from scratch. (LL,234)

SEARCH (tr. & intr. v. ME *serchen*)
A search thorough enough to find it wouldn´t be made unless her body was found first. (LL,76)
...but if a search along her trail seemed to indicate that she had actually left the lake...(LL,228)

When the search for Crystal Kingsley eventually began... (LL,231)

SET (tr.v. ME *setten*)
She is on the set. (LS,123)
They carry sets of them for all sorts of cars. (PB,141)
...the set-up would point too him too obvious. (BS,122)

SHAKE (tr. & intr.v. ME *schaken*)
Would you mind telling me why you had Eddi call me up and give me the shakes? (HW 124)

SHAPE (tr. & intr. v. ME *shapen*)
They leave a firm ash that keeps its shape. (HW,203)
...and a topaz dinner ring in the shape of a shield... (LS,104)

SHAVE (tr. & intr.v. ME *schaven*)
He needed a shave. (FL,8)
I needed a shave.(HW,69)

Siempre que se hace referencia al aseo personal de Philip Marlowe se utiliza esta conversión.

SHIFT (tr. & intr. v. ME *schiften, shiften*)
It had a squatty little gear shift that barely came up to his knee. (LG,17)

SHINE (tr. & intr. v. ME *schinen, shinen*)
I could see the shine of her eyes... (LG,307)

SHOCK (tr. & intr. v. ME *schokken*)
I guess it was just shock that made her run away. (LS,63)

SMELL (tr. & intr. v ME *smellen, smullen*)

The sweetish smell of his Fatima poisoned the air for me. (HW,214)
The whisky I had coughed on my coat front had a rank smell. (LL,158)
I smell the smell of him. (FL,136)

SMILE (tr & intr. v. ME *smilen*)
She kept the smile long. (LG,146)
She smiled. It wasn´t a beautiful smile. (HW,121)
A brilliant warm smile, like the kiss of death. (HW,155)
...a small fluffy smile. (LL,6)
...and gave him a big warm smile. (PB,40)
...offering his intimate smile. (PB,46)
It was the smile of a man whose mind is not smiling. (LS,21)
She stood her ground and the smile on her lips didn´t slip a milimetre. (LS,76)
...bright little smiles. (LS,91)
For the first time she smiled. It was a very small smile. (LS,199)
Los efectos de sonoridad de todos estos ejemplos donde se repiten las palabras en una misma frase son notables. Chandler consigue transmitir los sentimientos de los personajes con estos efectos.

SNEER (tr. & intr.v. ME *sneren*)
There was a cold sneer on his face. (f8,71)

SOB (intr. & tr. v. ME *sobben*)
Once in a while she made a nice little appealing sob in her throat. (s20,229)

SPRUT (tr. & intr.v. ME *sprutten*)
He hardly bled except the first sprut. (HW,211)

STAMP (tr. & intr. v. ME *stampen*)
You don´t have to print the identifying stamp on the back. (LG,282)

STAND (tr. & intr.v. ME *standen*)

I got up and pushed the huge silver tray on a stand across the glossy floor. (FL,111)
He told that story on the stand. (LG,231)
There was a red leather chesterfield, a red carpet, smoking stands. (FL,228)

STARE (tr. & intr. v. ME *staren*)
He closed his eyes, opened them again in a brief bright stare. (BS,20)
He turned his head and met my stare. (LG,171)
...a stare that had no thought of being rude. (HW,72)
...and Mrs Murdock gave me the same hard level stare. (HW,130)
I gave him back his stare. (LL,29)
...to give a level stare in which there was no amusement. (LL,110)
She gave me a level, suddenly cool stare. (LS,18)
I stared again at the needles. He followed my stare. (LS,139)

STEAL (tr. & intr. v. ME *stelen*)
The big steal is in dimes and quarters... (LG,297)

La conversión de *to steal* no se debe a la falta de sustantivo ya que abundan en la lengua inglesa (*robbery, burglary, theft*) si no a el personaje que lo utiliza que es Bernie Ohls que está caracterizado en gran parte en su lenguaje algo tosco y falto de vocabulario.

STOP (tr. & intr. v. ME *stoppen*)
I jammed the car to a stop. (BS,177)
I watched it come to a stop. (LL,169)
...or some intermediate stop. (PB,15)

Stop es un vocablo tan común que incluso se utiliza en muchas lenguas como préstamo, en castellano por ejemplo, sobre todo en lo que se refiere a la circulación vial.

STRETCH (tr & intr.v. ME *strecchen*)
You go through a town, down a hill, along a stretch of beach (LG,33)

SUPPLY (tr. v. ME *suppleen, supplien*)

Obviously his troubles would be supplies. (LG,99)

He was a source of Almore´s narcotic supply. (LL,144)

How is your supply? (PB,98)

...of course you could fire the whole supply. (PB,54)

SWEAT (intr. & tr. v. ME *sweten*)

...but an unmistakable odour of sweat. So they´re human, they sweat. (LG,22)

His face was covered with a light sweat. (LG,112)

I could feel drops of sweat. (FL,148)

SWEEP (intr. & tr. v. ME *swepen*)

...and the slow steady sweep of the searchlight turned around it. (FL,217)

...a wide sweep of emerald grass... (BS,9)

TAKE (tr. & intr. v. ME *taken*)

...as if he was being a little slow on the take. (LG,255)

...as if testing the breeze for a take-off. (FL,183)

...and the booss mortician sniffing a tree-rose on his way back to count the take. (LS,135)

TALK (intr. & tr. v. ME *talken*)

The rest, you know, is just talk. (FL,173)

The muttering talk had stopped. (FL,225)

The meaningless talk had a sort of cold bracing effect on me. (HW,66)

I can´t stand plain talk. (HW,197)

I had a long talk with Bill Chess. (LL,65)

There was a lot of drinkng and loud talk. (LL,118)

I wanted to have a heart-to-heart talk with him. (PB,120)

TEASE (tr. v. ME *tesen, teesan*)

You´re just a big tease. (BS,11)

THINK (intr. v. ME *thinken*)
He thought about it. Big think (LG,27)
Leave us the thinking, sweetheart. (LS,57)

Hemos querido poner estos dos ejemplos, el primero la conversión del verbo en sustantivo, y el segundo la derivación en sustantivo con el sufijo *-ing* para establecer la diferencia entre un sustanivo y otro. El primero nos indica que es un momento de pensamiento, es instantáneo, mientras que esl segunda nos da la sensación de continuidad.

TINKLE (intr. v. ME *tinklen*)
...an unnatural laugh, but clear and with a nice tinkle to it. (HW,183)

TOUCH (tr. & intr. v. ME *tochen, touchen*)
The touch of a snowflake... (HW,180)
That was a nice touch. (FL,58)
If you´re in touch with Lennox... (LG,48)
A shoot of pain from the touch went clear to the soles of my feet. (LL,190)
That´s what comes of getting out of touch. (PB,150)
All I was hired to do was to keep in touch. (PB,52)
He had a lazy voice with a touch of drawl to it. (LS,120)
It has a touch of poetry. (LS,239)

TREAT (tr. & intr. v. ME *treten*)
My treat this time. (FL,116)

TROUBLE (intr. & tr. v. ME *trublen, troublen*)
She was trouble. (BS,22)
Terry Lennox made me plenty of trouble. (LG,7)
Obviously his trouble would be supplies. (LG,99)

TWIST (tr. & intr. v. ME *twisten*)
...and brought out a small twist of tissue paper. (l10,76)

The twist of paper had looked like a newspaper clipping... (PB,14)

Her lips opened with a sardonic twist to them. (PB,32)

WAKE (intr. v. ME *waken*)

Jounced around in the wake of the speedboats people who had paid two dollars... (LL,32)

WAIT (intr. & tr. v. ME *waiten*)

I waited a long wait. (HW,84)

WALK (intr. v. ME *walken*)

Feet came up the walk. (HW,181)

...more steps down the walk. (LL,130)

The walk from the side door of the house to the garage is rough concrete. (LL,168)

The walk was bordered by tree roses in bloom... (LS,98)

...in a small patio with tiled walks and a pool in the middle. (LS,120)

She had a beautiful walk. (LS,161)

WAVE (intr. v. ME *waven*)

Cars passed with a tearing hiss and a wave of dust. (BS,176)

WHISPER (intr. & tr. v. ME *whisperen*)

...there was the quiet remote whisper of a voice. (HW,84)

Her voice faded off into a sort of sad whisper. (LS,39)

WORRY (tr. & intr. v. ME *worien*)

...and why don´t I have a worry in the world? (PB,17)

YELL (intr. & tr. v. ME *yellen*)

The yell went off into a wailing groan. (BS,193)

8.c.2. VERBOS COMO ADJETIVOS

Este tipo de casos es muy poco frecuente. En realidad podríamos decir que es una doble conversión. Primero el verbo se convierte en sustantivo y éste se utiliza en posición atributiva modificando un nombre. Veamos los ejemplos que aparecen en las obras de Raymond Chandler.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

DAMN (Tr. v. condenar. Intr. v. jurar, maldecir. ME *damnen*)
Esta es una de las palabras que más se utiliza a lo largo de todas las novelas, no sólo como verbo sino en todas categorías posibles. Es importante señalar que su uso es muy coloquial, a veces vulgar y siempre conlleva la queja.

You ought to be in hospital,you damn fool. (FL,164)
I was so damn mad. (FL,175)
There´s yellow cops and there´s yellow torpedoes - but damn few of either. (FL,220)
I don´t understand one damn thing about anybody. (LG,126)
Are you telling me the damn fool cop suspects Eileen? (LG,249)
But I still think you´re a damn fool. (LG,282)
Every damn one of them has been on the best-seller list. (LG,91)
We know damn well it wasn´t a long .38 anyway. (HW,94)
Damn few people do that. (HW,157)
Don´t be a damn fool, Jim Patton. (LL,54)
...a big rough-neck with damn poor manners. (LL,63)
I ain´t a damn bit of use at it. (LL,84)

FALL (intr.v. ME *fallen*)
Now suppose Marriott wanted that money and wanted to make you the fall guy. (FL,73)

A dead man is the best fall guy in the world. (LG,61)

La expresión *fall guy* se corresponde en español por *cabeza de turco, o el que paga el pato.*

LIVE (tr. & intr. v. ME *liven, livien*)

And a live cop is a much better advertisement. (LG,243)

PAY (tr. & intr. v. ME *paien*)

...trying to hold his job down and get his weekly pay. cheque (FL,151)

PLAY (intr. v. ME *pleien*)

He lives in a play world. (LG,105)

PROWL (intr. &tr. v. ME *prollen*)

The prowl boys go down there... (FL,41)

SHOW (tr. v. ME *schewen, schowen, shewen, showen*)

...from his outer breast pocket cascaded a show handkerchief of the same brilliant yellow as his tie. (FL,7)

STUMBLE (itnr. & tr. v. ME *stomblen, stomlen, stomele*)

I left my car on the street and walked over a few dozen stumble stones set into the green lawn .(HW,5)

LOS ADVERBIOS

8.d. Algunas consideraciones

8.d.1 Adverbios como preposiciones

8.d.2 Adverbios como adjetivos

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8.d. ALGUNAS CONSIDERACIONES

Es importante señalar que muchos adverbios ya en el inglés antiguo y medio compartían categoría con las preposiciones y viceversa, es decir que un adverbio ya entonces era al mismo tiempo adverbio y preposición. Hay muchos ejemplos:

across (adv & prep formado de "a" y "cross")
after (adv. & prep ME *after, efter*, del OE *aefter*)
along (adv. & prep ME *anlong, along* del OE *andlang*)
around (adv. & prep formado por "a" y "round").
behind (adv y prep)
below (adv y prep)
beyond (adv y prep.)
off (prep y adv)
over (adv y prep) etc.

Incluso se puede dar el caso en el que la misma palabra acapare tres categorías diferentes a la vez como es el caso de ***before*** que ya en el OE *beforan, biforan*, se presentaba yse utilizaba como adv. prep y conj .

Otras dos categorías que en ocasiones aparecen unidas en una misma palabra desde el OE son la de adverbio y adjetivo como es el caso de la palabra ***far*** que en el ME ya era adjetivo y adverbio (*fer, feor*).

Con esto queremos decir que estas conversiones no son muy frecuentes y hemos encontrado algunos ejemplos interesante que a continuación exponemos.

8.d.1. ADVERBIOS COMO PREPOSICIONES

ABOUT (adv. ME *abuten, abouten*)

I don´t know what it was all about. (HW,185)

How about his wife? (LL,145)

ABOVE (adv. ME *aboven*)

and the rain pounded above it. (BS,175)

so that their roofs were not very much above road level. (BS,36)

DOWN (adv. del OE *of-düne, a-düne*)

What would he be doing down there? (BS,47)

I turned back down the driveway and home (LL,149)

The big man licked his whisky sour impassively down the side of the thick squat glass. (FL,13)

You go through a town, down a hill (LG,33)

down the stairs (HW,201)

more steps came down the walk (LL,130)

I went quickly away from her down the room and out and down. (LL,22)

La repetición la emplea Chandler con todo tipo de palabras, no sólo se limita a sustantivos, adjetivos o verbos si no que también lo hace con los adverbios utilizando en este último ejemplo la palabra como adverbio y como preposición.

NEAR (adv ME *ner, nere*)

She came over near me. (BS,10)

Nobody was near it. (HW,45)

OUT (adv. ME *out, oute*)

You´re the hardest guy to get anything out of. (BS,62)

UP (adv. ME del OE *upp, üp, uppe*)

As if she hadn´t heard it come up the hill. (BS,65)

8.d.1. ADVERBIOS COMO ADJETIVOS

ADAGIO (adv. del L. *adjacëns*)

We did the splits in unison, like adagio dancers. (BS,41)

DOWN (adv. del OE *of-düne, a -düne*)

I realize it will be only a down payment. (PB,25)

And this would be merely a down payment. (PB,532)

OUTSIDE (adv.)

three inches from his outside breast pocket. (FL,191)

The bullet had gone through the outside pocket. (LS,196)

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

LAS PREPOSICIONES

8.e. PREPOSICIONES

No queremos ser demasiado reiterativos con respecto al origen de muchas preposiciones que ya en el OE eran adverbios, conjunciones y en algunos casos adjetivos como ya hemos citado varios ejemplos en el apartado de los adverbios. De todas formas son palabras con muy pocas conversiones.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Sin embargo hemos encontrado un caso de conversión de una preposición y queremos reflejar aquí esos ejemplos que consideramos son del máximo interés.

MIGUEL DE CERVANTES

8.e.1. PREPOSICIONES COMO ADJETIVOS

THROUGH (prep. ME *thurgh, thurugh, thurh*)
And I´m not through. I´m still in the case. (BS,112)
They don´t have to get off the through car. (PB,12)

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

LAS CONJUNCIONES

8.f. CONJUNCIONES

Tenemos que decir que en cuanto a conjunciones se refiere no hemos encontrado ningún caso de conversión. La única palabra que puede ser conjunción que es *before* se utiliza como adverbio, preposición y conjunción pero al averiguar su origen vimos que ya desde el OE se considersaba estas tres cosas a la vez por lo que no las podemos considerar como casos de conversión.

En realidad como ya comentamos anteriormente las conjunciones no suelen tener conversiones. Más bien es al contrario que hay palabras como alguna preposición que se convierten en conjunciones como ya indicamos en su apartado en el capítulo anterior.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8.g. LA CONVERSION CON FRASES

Chandler utiliza poco este tipo de conversiones. Como veremos en los ejemplos que

expondremos a continuación son escasos pero llamativos.

But me no buts. I´ll make a sop of you. (FL,158)
He squatted in his executive-vice-president-type chair. (PB,68)
Not too skilful, not too clean, not too much on the ball, three dollars and please pay the nurse. (LG.,109)

El primer ejemplo es el más común de los tres. Podríamos decir que es una frase de protesta y se podría traducir como *a mí no me pongas peros.*

El segundo es un compendio de palabras unidas funcionando como adjetivo que modifica a un sustantivo. Este uso tiene un tono irónico y no es una conversión fija o establecida sino inventada para ese momento.
Finalmente, el tercer ejemplo es una frase con todo tipo de elementos sintácticos pero funciona como adjetivo predicativo.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CONCLUSION

Antes de pasar a comentar las conclusiones a las que nos ha llevado este estudio, hemos de apuntar que somos perfectamente conscientes de que tal vez nos hayamos dejado muchos detalles en el tintero; hayamos tratado, por el contrario, varios puntos de menor relevancia y hayamos simplemente esbozado otros merecedores de un estudio más pormenorizado. Esta selección y nuestro plan de trabajo ha estado trazado en función de las obras de Raymond Chandler y de acuerdo a nuestras posibilidades (espacio, tiempo, medios etc).

No hemos de olvidar que nosotros nos hemos propuesto un estudio lingüístico, concretamente sobre el proceso de formación de palabras llamado *Conversión*, que es algo distinto a un estudio del estilo y de la lengua literaria de la obra. Sin embargo ambos están estrechamente interrelacionados y por ello aunque brevemente, también hemos tratado este último aspecto.

Los capítulos uno y dos que son los que tratan de la vida y circunstancias del autor nos han proporcionado una visión objetiva del entorno en el que Chandler escribió sus obras.

Hemos visto también que el cine es un factor determinante para las novelas policíacas y para los detectives privados. Esto supuso el lanzamiento a la fama de Philip Marlowe.

Las características de la escuela "hard-boiled" se plasman claramente en la obra de Chandler. El personaje central, el detective, ya no se parece a Sherlock Holmes. Ahora es una persona ruda, independiente y a veces un poco violenta. Esto también refleja los cambios sociales que se estaban produciendo en ese momento.

Las conclusiones que hemos obtenido de Chandler como escritor en el capítulo cinco es que lo que más le preocupaba era la lengua por encima del argumento o de los personajes. A través de la lengua crea todo: la propia historia que nos quiere contar y los seres humanos que aparecen en ella. Sus cartas no sólo son un desahogo a su soledad sino también un ejercicio lingüístico en el que se recreaba.

El estudio detallado de Philip Marlowe nos ha aportado muchas claves. Siendo el

personaje central de todas las obras, Marlowe es la voz de Chandler en todos los sentidos. En su persona se vierten los valores que Chandler apreciaba; en su voz, la lengua con la que Chandler trabaja. Todos los recursos lingüísticos, las descripciones, el vocabulario, a veces culto a veces también vulgar, las conversiones etc... lo utiliza Marlowe.

El análisis de las conversiones en la lengua inglesa en general ha sido necesario para poder aplicarlo a las novelas policíacas.

Con los ejemplos expuestos en el capítulo siete (recopilados en nuestros viajes al Reino Unido), hemos intentado demostrar que las conversiones son enormemente productivas y que contribuyen al enriquecimiento del vocabulario además de aportar fluidez y claridad a la lengua.

Las conversiones más numerosas como hemos podido comprobar en el capítulo ocho de este trabajo son las que se refieren a verbos y sustantivos. Sin duda son las más productivas.

Este deseo moderno de brevedad y prontitud también se refleja en el uso de frases nominales cuyo significado está determinado por su contexto.

Prácticamente todos los lingüistas dedicados al estudio de la semántica y del léxico han señalado esta interrelación. R. Burchfield señala en su obra *The English Language* (1985) que todo lo que rodea a una palabra afecta tanto a su significado, a su ortografía y a otros aspectos lingüísticos.

Pero hay que decir que el vocabulario que Raymond Chandler utiliza en sus obras es de absoluta actualidad. Esto, creemos, es debido a la anticipación del autor en cuanto al campo semántico y a la cantidad de recursos que utiliza para la formación de palabras.

Ya dijimos en la introducción de nuestro trabajo, que las obras de nuestro autor derrochan riqueza lingüística en todos los aspectos. Pero en el aspecto concreto de las conversiones, podemos decir que la riqueza es extraordinaria. En el capítulo ocho hemos expuesto

muchos de los ejemplos de este fenómeno y hemos llegado a la conclusión de que Chandler no pone restricciones en cuanto a su uso.

Todos los ejemplos buscan un efecto. A veces es la brevedad, otras la efectividad en el significado y en otras ocasiones el ritmo y la sonoridad. Incluso hemos comprobado que el autor pone estos vocablos en boca de personajes con poco dominio de la lengua indicando la facilidad del proceso y lo socorrido que resulta en muchas ocasiones.

El uso de las conversiones en las novelas hace que los diálogos sean rápidos y cortos; y en las descripciones donde aparecen estos vocablos hay ritmo, claridad y fluidez.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Resumiendo podemos decir que la mayoría de las palabras nuevas se forman por medio de procesos productivos como son la afijación, composición y conversión.

MIGUEL DE CERVANTES

Prácticamente cualquier clase de palabra puede sufrir una conversión (excepto las ya formadas por derivación) y la conversión parece producir cualquier clase de palabra por lo que podemos decir que es un proceso libre.

Otro aspecto importante que hemos podido extraer de este estudio, es que la conversión es un proceso simple e inmediato tanto en su formación como en el efecto que produce su uso.

Queremos hacer constar, para finalizar, que el uso de estas conversiones es cada vez más frecuente en la lengua inglesa, sobre todo entre los jóvenes, y que Raymond Chandler fue en este sentido un precursor, ya que se anticipó en el uso de este fenómeno.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

I. BIBLIOGRAFIAS

Annual Bibliography of English Language and Literature, The Modern Humanities Research Association vol. 1-57, 1940-1990

BARNES, Melvyn, *Murder in Print: A Guide to Two Centuries of Crime Fiction*,

BARZUN, J., & TAYLOR, W.H., *A Catalogue of Crime*, New York, Harper & Row, 1971.

BOCCIA, Michael, *Form as Content and Rethoric in the Modern Novel*, New York, Peter Lang, 1988

BRUCCOLI, Matthew, *Raymond Chandler: A Descriptive Bibliography*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press,1979.

----------, *Raymond Chandler: A Checklist*, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1968.

GROSS, Miriam, *The World of Raymond Chandler*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1977.

HACKETT, Alice P., *Seventy Yaers of Best Sellers: 1895-1965*, New York, R.R. Bowker, 1967.

HUBIN, Allen, J., *Crime Fiction 1749-1980: A Comprehensive Bibliography*, New York, Garland, 1984.

MENENDEZ, Albert J., *The Subject is Murder: A Selective Guide to Mystery Fiction*, New York, Garland, 1986.

MUNDELL, E., *The Detective Story: A Bibliography and Index*, Manhattan, Kansas State University Library, 1974.

NOLAN, William F. *The Black Mask Boys*, New York, Morrow, 1985.

MLA Abstracts, 1975-1980

MLA Interantional Bibliography, 1970-1985

OLEKSIW, Susan, *A Reader's Guide to the Classic British Mystery*, London, Blandford, 1989.

SANDOE, J., *The Hard-Boiled Dick: A Personal Checklist*, Chicago, Lovell, 1952.

SKINNER, Robert, *The Hard-Boiled Explicator: A guide to the Study of Dashiel Hammett, Raymond Chandler and Ross Macdonald*, London, Metuchen, 1985.

STEINBRUNNER, Chris & PENLER, Otto (eds), *Encyclopedia of Mystery and Detection*, London, Routledge & Kegan Paul, 1976.

II. PRINCIPALES OBRAS DE RAYMOND CHANDLER

II.A. NOVELAS

The Big Sleep, New York, Knopf, 1939.

Farewell, My Lovely, New York, Knopf, 1940.

The High Window, New York, Knopf, 1942.

The Lady in the Lake, New York, Knopf, 1943.

The Little Sister, Boston, Houghton Mifflin, 1949.

The Long Goodbye, Boston, Houghton Mifflin, 1954

Playback, Boston, Houghton Mifflin, 1958.

II.B. RECOPILACIONES

The Simple Art of Murder, Boston, Houghton Mifflin, 1950.

Chandler Before Marlowe: Raymond Chandler´s Early Prose and Poetry, Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 1973.

Selected Letters of Raymond Chandler, MACSHANE, Frank, (ed), New York, Columbia University Press, 1981.

Five Murderers, New York, Avon, 1944.

Five Sinister Characters, New York, Avon, 1945.

Finger Man and Other Stories, New York, Avon, 1946.

Pickup on Noon Street, New York, Pocket, 1952.

Killer in the Rain, Boston, Houghton Mifflin, 1964.

The Blue Dahlia, New York, Popular Library, 1976.

II.C. HISTORIAS CORTAS

"Blackmailers Don´t Shoot", *Black Mask*, diciembre 1933.

"Smart-Alec Kill", *Black Mask*, julio 1934.

"Finger Man", *Black Mask,* octubre 1934.

"Killer in the Rain", *Black Mask*, enero 1935.

"Nevada Gas", *Black Mask*, junio 1935.

"Spanish Blood", *Black Mask, noviembre 1935.*

"Guns at Cyrano", *Black Mask*, enero 1936.

"The Man Who Liked Dogs", *Black Mask*, marzo, 1936.

"Noon Street Nemesis", *Detective Fiction Weekly*, mayo 1936.

"Goldfish", *Black Mask*, junio 1936.
"The Curtain", *Black Mask*, septiembre 1936.
"Try the Girl", *Black Mask*, enero 1937.
"Mandarin´s Jade", *Dime Detective Magazine*, noviembre 1937.
"Red Wind", *Dime Detective Magazine*, enero 1938.
"The King in Yellow", *Dime Detective Magazine*, marzo 1938.
"Bay City Blues", *Dime Detective Magazine*, enero 1938.
"The Lady in the Lake", *Dime Detective Magazine*, enero 1939.
"Pearls are a Nuisance", *Dime Detective Magazine*, abril, 1939.
"Trouble is My Business", *Dime Detective Magazine*, agosto 1939.
"I´ll Be Waiting", *Saturday Evening Post*, 14 de octubre 1939.
"The Bronze Door", *Unknown*, noviembre 1939.
"No Crime in the Mountains", *Detective Story*, septiembre 1941.
"Professor Bingo´s Snuff", *Park-East*, junio 1951.
"Marlowe Takes on the Syndicate", *Daily Mail*, 6 de abril 1959.

II.D. ARTICULOS

"The Simple Art of Murder", *Atlantic Monthly*, diciembre 1944.
"Writers in Hollywood", *Atlantic Monthly*, noviembre 1945.
"Oscar Night in Hollywood", *Atlantic Monthly*, marzo 1948.
"The Simple Art of Murder", *Saturday Review of Literature*, 15 de abril 1950.
"Ten Per Cent of Your Life", *Atlantice Monthly*, febrero 1952.

III. OBRAS BIOGRAFICAS

FLEMING, Ian, "Raymond Chandler", *London Magazine*, vol.6, págs. 43-54, diciembre 1959

GARDINER, Dorothy & SORLEY, Katharine, *Raymond Chanlder Speaking*, Boston, Houghton Mifflin, 1977.

MACLAREN, Ross J., "Chandler and Hammett", *London Magazine*, vol. 3(12), págs. 10-9, marzo 1964.

MACSHANE, Frank, *The Notebooks of Raymond Chandler*, New York, Ecco Press, 1976.

---------, *The Life of Raymond Chandler*, New York, E.P. Dutton, 1976.

MATHEWSON, Ruth, "The Mystery Writer as Novelist", *The New Leader*, vol.59(15), págs.16-7, julio 1976.

MICHAELS, Leonard, "The Life of Raymond Chandler", *New York Times Book Review*, págs 1, 20, 22, 26, 16 de mayo 1976.

PARKER, Robert B., "Raymond Thoornton Chandler" en John M. REILLY, (ed), *Twentieth Century Crime and Mystery Writers*, New York, St. Martin´s Press, 1980.

SPEIR, Jerry, *Raymond Chandler*, New York, Frederick Ungar, 1981.

WOLFE, p., *Something More than Night: The Case of Raymond Chandler*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1985.

BIBLIOTECA VIRTUAL

IV. OBRAS SOBRE LA NOVELA POLICIACA

BALL, J. (ed), *The Mystery Story*, San Diego, University Extension, University of California at San Diego, 1976.

BARNES, M., *Best Detective Fiction: A Guide from Godwin to the Present*, London, Clive Bingley & Linnet Books, 1975.

CAWELTI, J.G., *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

DOCHERTY, B., *American Crime Fiction*, London, Macmillan, 1988

FIELDER, L.A., *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein & Day, 1966.

GEHERIN, D.J., *Sons of Sam Spade: The Private Eye Novel in the 70´s*, New York, Frederick Ungar, 1980.

GOULART, R., (ed), *The Hard-Boiled Dicks*, Los Angeles, Sherbourne Press, 1965.

GRUBER, F., *The Pulp Jungle*, Los Angeles, Sherbourne Press, 1967.

HARTMAN, G.H., *The Fate Reading and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1975.

HAYCRAFT, H., *Murder for Pleasure: The life and Times of Detective Stories*, London, Appleton Century Company, 1941.

----------, *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon & Schuster, 1941.

ISHERWOOD, C., *Goodbye to Berlin*, London, Triad-Panther, 1977.

KEATING, H.R.F., *Writing Crime Fiction*, London, A&C Black, 1986.

KNIGHT, S., *Form and Ideology in Crime Fiction*, Bloomington, Indian

University Press, 1980.
LANDRUM, L., *Dimensions of Detective Fiction*, Bowling Green, Popular Press, 1976.
MACDONALD, R., *On Crime Writing*, Santa Barbara, California, Capra Press, 1973.
MAGNY, C.E., *L´Âge du Roman Americain*, Paris, Editors du Sevil, 1948.
PANECK, L., *Probable Cause: Crime Fiction in America*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1987.
PORTER, D., *Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1981.
POWELL, L.C., *California Classics: The Creative Literature of the Golden State*, Los Angeles, Ward Richie Press, 1971.
RUEHLMANN, W., *Saint With A Gun: The Unlawful American Private Eye*, New York, New York Uniiversity Press, 1974.
RUHM, H., *The Hard-Boiled Detective: Stories from* ***Black Mask*** *Magazine 1920-1950*, New York, Vintage Books, 1977.
SARRAUTE, N., *Age of Suspition: Essays on the Novel*, New York Braziller, 1963.
THOMSON, D., *America in the Dark*, London, Hutchinson, 1978.
WINKS, Robin, W., (ed), *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1980.
WINN, D., *Murder Ink*, New York, Workman, 1977.
ZABEL, M.D., *Craft and Character: Texts, Methods and Vocation in Modern Fiction*, New York, Viking Press, 1957.

V. OBRAS SOBRE LA OBRA DE RAYMOND CHANDLER

DURHAM, P., *Down These Mean Streets A Man Must Go: Raymond Chandler´s Knight*, Chapel Hill, University of North California Press, 1963.
ELLIOT, George P., *A Piece of Lettuce*, New York, Random House, 1964.
--------, "Country Full of Blondes", *The Nation*, 190(17), págs. 358-360, 23 de abril, 1960
EVANS, T. Jeff, "Robert B. Parker and The Hard-Bolied Tradition of Amercian Detective Fiction", *Clues*, 1(2), págs. 100-108, 1980.
EVERSON, William K., *The Detective in Film*, Seacus, New Jersey, Citadel Press,

1972.

FINCH, G.A., "From Spade to Marlowe to Archer", *The Armchair Detective*, 4(2), págs. 107-110, 1970.

FLINT, R.W., "A Cato of the Cruelties", *The Partisan Review*,14(3), págs. 328-30, junio 1947.

GROSS, M., *The World of Raymond Chandler*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1977.

HAMILTON, C.S., *Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight*, London, Macmilan 1987.

HARPER, Ralph, *The World of the Thriller*, Cleveland, Press of Case Western Reserve University, 1969.

LAMBERT, Mark, "Raymond Chandler in the Movies", *The Nostalgia Journal*, 13, 1975.

LANE, Sheldon, (ed), *For Bond Lovers Only*, New York, Dell, 1965.

LEGMAN, Gershon, *Love and Death*, New York, Breaking Point, 1949.

LESUEUR, M., "The Private Eye: The Second Golden Age", *Journal of Popular Film and Television*, 7(2), págs.181-9,1979.

LID, R.W., "Philip Marlowe Spaeking", *Kenyon Review*, 31(2), págs. 153-78, 1969.

LUHR, W., *Raymond Chandler and Film*, New York, Frederick Ungar, 1982.

MACDERMOTT, K.A., "Ideology and Narrative Stereotyping: The Case of Raymond Chandler", *Clues*, 2(1), págs. 77-90, 1981.

MADDEN, D., (ed), *Tough guy Writers of the Thirties*, London,Feffer & Simons Inc., 1977.

MARLING, W., *Raymond Chandler*, Boston, Twayne Publishers, 1986.

MAUGHAM, W.S., *The Vagrant Mood*, New York, Doubleday, 1952.

MAWER, Randall R., "Raymond Chandler´s Self-Parody", *The Armchair Detective*, 14(4), págs. 355-9, 1981.

MCALEER, John, "The Game´s Afoot: Detective Fiction in the Present Day"; *Kansas Quaterly* 10(4), págs. 21-38, 1978.

MCINNES, Graham, "Elementary, My Dear Watson", *University of Toronto Quaterly* 16(4), págs. 411-9, julio 1947.

MILLER, D.A., "The Language of Detective Fiction: The Fiction of Detective Language", *Antaeus* 35, págs. 99- 106, 1979.

MURCH, Alma Elisabeth, *The Development of the Detective Novel*, New York, Greenwood Press, 1958.

OREL, Harold, "The American Detective-Hero, *Journal of Popular Culture* 2(3), págs. 240-8, 1975.

PENDO, S., *Raymond Chandler on Screen: His Novels into Films*,New Jersey, Scarecrow Press, 1976.

PENZLER, O., *The Private Lifes of Private Eyes, Spies, Crimefighters and Other Good Guys*, New York, Crossett &Dunlap, 1977.

REILLY, John M., (ed), *Twentieth Century Crime and Mystery Writers*, New York, St. Martin´s Press, 1980.

SHAW, Joseph T., (ed), *The Hard-Boileds Omnibus: Early Stories From* ***Black Mask***, New York, Simon & Schuster, 1946.

SYMONS, J., *Great Detectives: Seven Original Investigations*, New York, Harry N. Abrahams, 1981.

THOMSON, David, "At the Acme Bookshop", *Sight and Sound* 50(2), págs. 122-5, 1981.

THOMSON, James, "Murder with Honor: Raymond Chandler", *The New Republic* 179(4), págs.28-31, 22 de julio, 1978.

WHITLEY, J.S., *Detectives & Friends: Dashiel Hammett´s "The Glass Key", Raymond Chandler´s "The Long Goodbye"*, Exeter, University of Exeter Press services, 1981.

WINKS, Robin, W., (ed), *Modus Operandi: An Excursion into Detective Fiction*, Boston, David R. Godine, 1982.

VI. OBRAS SOBRE LA LENGUA INGLESA

VI.A. HISTORIAS DE LA LENGUA

ALGEO, J., *Problems in the Origins and Development of the English Language*, 3rd edition, London, Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

ATKINS, R., *Cambridge History of English Language*, vol. III, Harlow, Longman, 1980.

BAUGH, A.C., *A History of the English Language*, 3rd ed., London, Prentice Hall, 1978.

BERNDT, R., *A History of the English Language*, Leipzpig, VebVerlag Enzykopädie,

1983.

BLOOMFIELD, M.W. & NEWMARK, L., *A Linguistic Introduction to the History of English*, New York, A. Knopf, 1965.

BOLTON, f. & CRYSTAL, D. *The Penguin History of Literature: The English Language*, London, Penguin, 1987.

BROOK, G.L., *A History of the English Language*, London, Deustch, 1958.

DELCOURT, J., *Initiation à L´Etude Historique de L´ Anglais*, Paris, Biblioteque de Philologie Germanique, 1944.

FERNANDEZ, F., *Historia de la Lengua Inglesa*, Madrid, Editorial Gredos, 1982.

FOSTER, B., *Changing English Language*, London, Macmillan, 1968.

GORLÄCH, M., *Studies in the History of English Language*, Heidelberg, Winter, 1990.

JESPERSEN, Otto, *Growth and Structure of the English Language*, Oxford, Blackwell, 1982.

LASS, R., *The Shape of English: Structure and History*, London, Dent, 1987.

MARTINET, André, *Elementos de Lingüística General*, versión española de Julio Calonge Ruiz, 2ª ed. rev. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, ed. Gredos S.A., 1972; *Elements de Linguistique Genèrale*, Paris, Librairie Armand, Coli 1960.

POTTER, S., *Changing English*, London, Penguin, 1969.

PYLES, T. & ALGEO, J., *The Origins and Development of the English Language*, New York, London, Harcourt Brace Janovich, 1982.

QUIRK, R., *Essays on the English Language, Medieval and Modern*, London, Longman, 1968.

WYLD, H.C., *A Short History of English*, London, John Murray, 1st ed., 1914, 1968.

VI.B. GRAMATICAS

AKMAJIAN, A., *Aspects of the Grammar of Focus in English*, London, Garland, 1979.

BOLTON, W.F., CRYSTAL, D., *The English Language*, London, Sphere, 1988.

BRADLEY, H., *The Making of English*, London, Macmillan, 1968

BURT, A.M., *A Guide to Better Grammar*, Chetelham, Thornes, 1991.

BURTON, SH., *Mastering English Language*, Harlow, Longman, 1986.

----------, *Grammar*, Harlow, Longman, 1987.

CLOSE, R.A., *The New English Grammar*, London, Allen & Unwin, 1968.
COBBET, W., *A Grammar of English Language*, Oxford, OUP, 1984.
CULICOVER, P.W., *English Focus Constructions and the Theory of Grammar*, Cambridge, CUP, 1990.
CURME, G.O., *English Grammar*, Baltimore, Waverly Press, 1966.
DEAR, I.C.B., *Oxford English: A Guide to the Language*, Oxford, OUP, 1986.
EHRLICH, E. & MURPHY, D., *Schaum´s Outline of English Grammar*, New York, MacGraw-Hill, 1976.
FRIES, C.C., *The Structure of English*, London, Longman, 1977.
HALLIDAY, M. *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold, 1985.
HERNDON, J.H., *Survey of Modern Grammars*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1976.
HUDSON, R., *English Word Grammar*, Oxford, Blackwell, 1990.
JACKSON, Howard, *Grammar and Meaning*, London, Longman, 1990.
JAGGER, J.H., *A Handbook of English Grammar*, London, London University Press, 1960.
KINGSBURY, R. & O´DELL, F., *Using Grammar*, Harlow, Longman, 1988.
LEECH, G., *English Grammar for Today: A New Introduction*, London, Macmillan, 1982.
LINLEY, K., *English Language*, London, Letts, 1982.
MITTINS, W.H., *A Grammar of Modern English*, London, Methuen, 1962.
NESFIELD, J.C., *English Grammar Past and Present*, London, Macmillan, 1961.
OSBORN, P., *How Grammar Works*, New York, Chichesteer, 1989.
OWEN, E., *Transformational Grammar*, William Eyres, 1977.
PALMER, H.E., *A Grammar of English Words*, London, Longman, 1941.
POTTER, S., *Our Language*, Harmondsworth, Penguin, 1976.
QUIRK, R. & GRENBAUM, S.,*A University Grammar of English*, Essex, Longman, 1978.
QUIRK, R. & STEIN, G., *English in Use*, London, Longman, 1990.
SCHNENSHEIN, E.A., *A New English Grammar*, Oxford, OUP, 1962.
SCOTT, F.S. & BOWLEY, C.C., *English Grammar: A Linguistic Study of Its Classes and Structures*, London, Heineman, 1970.

STAGEBREG, N.C., *An Introductory English Grammar*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1977.

TODD, L., *Engliah Grammar*, Harlow, Longman, 1985.

WILSON, R.L., *English Language*, London, Letts, 1983.

WRIGHT, J., *Elementary Historical New English Grammar*, Oxford, OUP, 1924.

ZANDVOORT, R.W., *A Handbook of English Grammar*, London,Longman, 1963.

VI.C. OBRAS SOBRE ASPECTOS CONCRETOS

AARTS, F. & AARTS, J., *English Syntactic Functions and Categories Sentence Analysis*, Oxford Pergamon, 1984.

BACHE, Carl, *The Order of Premodifying Adjectives in Present-Day English*, Odense, Odense University Press, 1985.

----------, *Verbal Aspect: A General Theory and Its Application to Present-Day English*, Odense, Odense University Press, 1985.

BACKLUND, U., *Restrictive Adjective-Noun Collocations in English*, Umea, Umea University Press, 1981.

BARBER, CH., *Linguistic Change in Present-Day English*, London, Oliver & Boyd, 1964.

BAUER, L., *English Word-Formation*, Cambridge, CUP, 1983.

----------, *Introducing Linguistic Morphology*, Edinburg, Edinburgh University Press, 1988.

BEARD, R. & SZYMANEK, B., *Bibliography of Morphology 1960-1985*, Amsterdam, Benajmins, 1988.

BERGENER, C., *A Contribution to the Study of the Conversion of Adjectives into Nouns in English*, Lund, Hakan Ohlsson, 1928.

BIESE, Y., *Origins and Development of Conversions in English*, Helsinki, Suomalaisen, 1941.

BOLINGER, Dwight, *Meaning and Form*, London, Longman, 1977.

BRESNAN, J., *Theory and Complementation in English Syntax*, New York, London, Garland, 1979.

BYBEE, J.L., *Morphology: A Study of the Relation Between Meaning and Form*, Amsterdam, Philadelphia, Benjamins, 1985.

CANNON, Garland, *Historical Change in English Word-Formation*, New York, P.

Lang, 1987.

CLARK, Eve, *Psychology and Language: An Introduction to Psycholinguistics*, New York, Harcourt Brace Jovanovic, 1977.

CORBIN, D., *La formation des Mots*, Villeneuve d´Ascq, Presses Universitères de Lille, 1991.

----------, *Morphology Derivationelle et Structuration du Lexique*, Tübigen, Niemeyer, 1987.

CRAIG, Colette, *Noun Classes and Categorization*, Amsterdam, Benjamins, 1986.

CURME, G.O., *Curme Volume of Linguistics Studies*, Baltimore, Waverly Press, 1930.

DAVIS, C. & HAGGER, H., *Changing English*, Harlow, Longman, 1990.

DIXON, R.M.W., *Where Have All Adjectives Gone?*, Amsterdam, Mouton, 1982.

FLEISCHMAN, S., *Cultural and Linguistic Factors*, Berkeley, University of California Press, 1977.

FRANCIS, Gill, *Anaphoric Noun*, Birmingham, ELR, 1986.

GUIMIER, Claude, *Syntax de l´Adverb*, Lille, Presses Universitères de Lille, 1988.

HALL PARTEE, Barabara, *Subject and Object in Modern English*, New York, London, Garland, 1979.

HAMMOND, M. & NOONAN, M., *Theoretical Morphology: Approaches in Modern Linguistics*, San Diego, Academic Press, 1988.

HIRTLE, W.H., *Tiem, Aspect and the Verb*, Quebec, Les Presses de L´Université Laval, 1975.

HOEKSEMA, J., *Categorical Morphology*, New York, Garland, 1985.

HOEPELAMN, Jaap, *Action, Comparison and Change*, Tübigen, Niemeyer, 1986.

HOWARD, P., *The State of Language*, London, Hamilton, 1984.

JACOBSON, Sven, *On the Use, Meaning and Syntax of English Preverbal Adverbs*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1978.

----------, *Preverbal Adverbs and Auxiliaries: A Study of Word Order Change*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1981.

JENSEN, J.T., *Morphology: Word Structure in Generative Grammar*, Amsterdam (Philadelphia), Benajmins, 1990.

JESPERSEN, O., *A Modern English Grammar on Historical Principles, Part IV: Morphology*, London, Allen & Unwin Ltd., 1960.

JOHANSSON, Stüg, *Plural Attributive Nouns in Present-Day English*, Lund Gleerup,

1980.

KATOVSKY, D., *Stuides in Syntax and Word-Formation: Selected Articles by HAns Marchand*, München, München Internationale Linguistik, 1974.

KEMENADE, A., *Syntactic Case and Morphological Case in the History of English*, Utretch, Ans Van Kemenade, 1987.

KILBY, David, *Descriptive Syntax and the English Verb*, London, Croon Helm, 1984.

KRUISINGA, E., *A Handbook of Present-Day English*, Utretch, Utretch Uniiversity Press, 1925.

LANG, M.F., *Spanish Word-Formation: Productive Derivational Morphology in the Modern Lexis*, London, Routledge, 1990.

MAcCAWLEY, J.D., *Syntactic Phenomena of English*, (2 vols.) Chicago, University of Chicago Press, 1988.

MARCHAND, H., *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1960.

MATTHEWS, C.M., *Words, Words, Words*, Guildford, Lutterworth Press, 1979.

MELCUK, I.A., *Towards a Language of Linguistics: A System of Formal Notions of Theoretical Morphology*, München, Fink, 1982.

MOORTGAT, M., HULST, H.V.D. & HOEKSTRA *The Scope of Lexical Rules*, Dordrecht, Foris, 1981.

PALMER, F.R., *The English Verb*,Harlow, Longman, 1988.

POTTER, S., *Changing English*, London, Penguin, 1969.

----------, *Language in Modern World*, London, Deutsch, 1975.

QUIRK, R., *Studies in English Linguistics*, London, Longman, 1980.

RICHMOND, J. & SAVVA, H., *Investigating our Language*, London, Longman, 1990.

RUSIECKIN, Jan, *Adjectives and Comparison*, London, Longman, 1985.

SCHEURWEGHS, G., *Present-Day English Syntax*, London, Longamn, 1959.

SCHLAUCH, M., *The English Language in Modern Times*, London, OUP, 1967.

SELKIRK, E.O., *The Syntax of Words*, London, MIT Press, 1982.

SHEERIN, P., "Some Viewpoints on the Grammatical Categories of Conversionn *Es: Revista de Filología Inglesa*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991, nı 15, págs. 27-33.

STANLEY, E.G., *Words*, Cambridge, D.s. Brewerm, 1988.

STRANG, B.M., *Modern English Structure*, London, E. Arnold, 1965.

SWIGGERS, P. & HOECKE, *Mot et Parties du Discours*, Leuven, Peeters, 1986.
TESCHNER, R.V., *Spanish Ortography, Morphology and Syntax for Bilingual Educators*, London, University Press of America, 1985.

VII. DICCIONARIOS O RECOPILACIONES DE PALABRAS

AYTO, John, *Dictionary of Words Origins*, London, Bloomsbury Publishing Limited, 1990.
COLLINS, V.H., *Right Word and Wrong Word*, London, Longmans Green & Co. Ltd., 1st ed. 1956, 4th ed. 1961.
COPLEY, J., *The Shift of Meaning*, London, Oxford University Press, 1st ed. 1961, repr. 1964.
DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.
EHRLICH, E. & MURPHY, D., *Concise Index to English*, New York, MacGraw-Hill, 1974.
GROOM. B., *Short History of English Words*, London, Macmillan, 1934.
HOAD, T.F., *The Concise Oxford English Etymology*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
KLEIN, E., *Klein´s Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Elsevier Publishing Company, London, 1971.
LITTLE, W. & FOWLER, H.W., *Shorter English Oxford Dictionary On Historical Principles*, C.T. Onions, Oxford, Clarendon Press, 1982.
OXFORD ENGLISH DICTIONARY
OXFORD ADVANCED LEARNER´S DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH
DICCIONARIO OXFORD: ESPAÑOL-INGLES, INGLES-ESPAÑOL
WEEKLY, Ernest, *Words Ancient and Modern*, London, Hazell, Watson & Viney Ltd., 1946.
WYLD, H.C. (ed) *The Universal Dictionary of English Language*, Wordsworth Editions (Routledge and Kegan Paul), Hertfordshire, 1989.

VIII. OBRAS DE CARACTER GENERAL

ALLEN, W., *The English Novel*, New York, Dutton, 1954.
ALLOT, Miriam, (ed), *Novelists on the Novel*, London, Routledge and Kegan Paul, 1959.
BOOTH, Wayne C., *The Rethoric of Fiction*, London, The University of Chicago Press Ltd., 1961.

BOULTON, Marjorie, *The Anatomy of the Novel*, London, Routledge & Kega Paul, 1975.

DAICHES, David, *A Critical History of English Literatre*, London, Secker & Warburg, 1963.

----------, *The Novel and the Modern World*, Chicago, University of Chicago Press, 1960.

FRIEDMAN, N., *Form and Meaning in Fiction*, Georgia, Georgia University Press, 1975.

HARVEY, W.J., *Character and the Novel*, New York, Cornell, University Press, 1965.

KOBLER, John, *Luce: His Time, Life and Fortune*, New York, Doubleday, 1968.

LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, London, Cox & Wyman Ltd., 1961.

MADGE, Charles & HARRISON, Tom, *Britain by Mass Observation*, Harmondsworth, Penguin, 1939.

STEVENS, Wallace, *Letters*, New York, A. Knopf, 1966.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES