El narrador a *The Big Sleep*: la novel.la i la pel.lícula

José L. Rodríguez
Escola Oficial d'Idiomes 2, Barcelona

Abstract
In this paper I have compared the figure of the narrator in Raymond Chandler's 1939 novel *The Big Sleep* and Howard Hawk's 1946 screen adaptation. The latter has gone down in history as one of the most accomplished film adaptations of a literary source ever made, yet it has achieved this status despite the film's frequent 'forgetting' of the source novel. I will try to cast some light on the reasons for this and will endeavour to go beyond the unanimous applause with which this unfaithful adaptation has been received.

1. Introducció

Parlar de Raymod Chandler és parlar de novel.la policíaca. L'autor de *The Big Sleep* (1939), *The Lady in the Lake* (1943) i *The Long Goodbye* (1954) és, sense cap mena de dubte, un dels de més anomenada del ventall d'autors del gènere negre —Dashiell Hammet, Ross MacDonald, James M. Cain, Margaret Millar— que van sobresortir als Estats Units cap a les dècades dels quaranta i cinquanta. Moltes de les creacions literàries de l'escriptor de Chicago semblen fetes expressament per confirmar amb fidelitat el cànon del gènere, fins al punt que els seus personatges han acabat resultant gairebé models emblemàtics de la novel.la de detectius. En dir novel.les policíaques o *detective stories* de seguida ens vénen al cap un conjunt de característiques d'aquest gènere, un dels més coneguts pel públic. A grans trets podríem assenyalar: una trama misteriosa, una construcció tradicional d'aquesta trama a la manera de tot un seguit de fets relacionats entre ells, exposició d'ambients sòrdids i corruptes —que són reflex i paràbola de certs aspectes de la realitat de l'època— i, a un nivell més estrictament narratiu, un narrador/protagonista que explica la seva història en primera persona, és a dir, un narrador autodiegètic. Aquesta última característica sembla sobresortir per damunt de totes, com una mena de marca de la casa: l'existència destacada d'un narrador/protagonista —el solitari i astut detectiu que ens fa partícips d'un misteriós afer i ens descobreix al mateix temps la seva personalitat. L'objectiu d'aquest estudi és aprofundir en la figura d'aquest narrador autodiegètic. Per fer-ho hem dut a terme la comparació de la figura del narrador a la novel.la *The Big Sleep* de Chandler i a la versió cinematogràfica que, amb guió de William Faulkner i interpretació de Humphrey Bogart i Lauren Bacall, va fer Howard Hawks l'any 1946. Amb el temps, aquest film ha esdevingut gairebé un clàssic d'adaptació satisfactòria de material novel.lístic a la pantalla de cinema, i això malgrat el fet que el film sembla oblidar el text original en molts moments. En aquest estudi mirarem també d'aprofundir una mica en les raons de l'aplaudiment crític d'un film ple d'infidelitats a la novel.la original.

2. La novel.la

No és difícil comprovar que Raymond Chandler fa a *The Big Sleep* totes les eleccions que es podrien pressuposar d'un autor de *detective stories* tant pel que fa a la història com pel que fa al discurs —el *what* i el *how*. Quant a la història tenim l'inevitable protagonista masculí, el ja familiar Philip Marlowe, un investigador privat de Los Angeles que fa servir el seu enginy i astúcia poc comuns dins un món de violència i erotisme, un món en completa descomposició moral. Marlowe s'enfronta a aquest món amb una actitud dual, una aparent duresa que amaga una fonda preocupació pel món i les persones del seu voltant. Els fets, per la seva banda, semblen seguir la tradicional lògica narrativa de causa-efecte que és habitual al gènere; les situacions tenen alguna mena de lligam obscur entre elles i Marlowe és l'encarregat d'anar desembolicant de mica en mica la troca dels misteris fins arribar a la resolució final.[1]

Respecte al discurs, els recursos tècnics utilitzats per Chandler també semblen prou habituals i apunten a un desig de mínima interferència de l'autor dins la trama per tal de donar encara més èmfasi al narrador/protagonista. Philip Marlowe, l'investigador privat, és a la vegada el modus i la veu de la narració. És a dir, punt de vista i veu narrativa convergeixen a la seva persona. Veurem, doncs, com al llarg del llibre hi ha molts senyals o pistes de l'existència d'un narrador autodiegètic en la persona de Marlowe, així com de la seva presència en el discurs. El mateix paràgraf amb què s'inicia el llibre n'ofereix un bon exemple:

> The main hallway of the Sternwood place was two stories high. Over the entrance door, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armour rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere—I stood there and thought that if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn't seem to be really trying. (Chandler 1992, 9)

La novel.la comença, doncs, amb una descripció del frontispici dels Sternwood. La descripció és un dels punts on l'existència del narrador és menys prominent. Fins i tot aquí, però, la presència d'un narrador autodiegètic es pot traçar. Per començar, la implicació de Marlowe en aquesta descripció és evident. L'àrea descrita és, per situació espacial, dins el punt de vista perceptual de detectiu: davant de la porta principal dels Sternwood i mirant amunt. No hi trobem cap veu exterior a l'estil, per posar al cas, de les primeres línies de *Sanctuary*.[2] La veu narrativa també és la seva, amb la característica exageració sobre la mida de la porta i l'irònic comentari final. Al paràgraf hi podem traçar d'altres marques de la seva presència, com per exemple el comentari sobre l'acció ("He didn't seem to be really trying") que suposa una interferència del narrador pel fet que és un simple comentari sense cap funció narrativa definida. Igualment s'observa una

petita manipulació temporal sobre l'acció d'entrar dins la mansió dels Sternwood que es produeix per tal que Marlowe deixi anar els seus pensaments. De la mateixa manera, a la resta del llibre, hi podem trobar d'altres exemples de la presència del narrador, com el.lipsis, sumaris sobre l'acció —per exemple, la reconstrucció de la història que Marlowe fa a Vivian (Chandler 1992, 155-158)— judicis sobre la importància d'un fet particular de la història i generalitzacions sobre trets de la història o del món.[3]

En resum, tenim un narrador ben audible i present. És el punt de vista de Marlowe el que orienta la perspectiva narrativa —els lectors no tenim pistes d'allò que opinen la resta de personatges— i, de la mateixa manera, és la veu narrativa de Marlowe la que ens transmet els fets. Una veu que és, principalment, simultània, és a dir, exposa els fets a mida que van passant. El fet de la simultaneïtat encara dóna més importància al paper del narrador: no trobem cap altra informació fora de la que aquest narrador/protagonista ens dóna —això suposaria una interferència de l'autor. Aquesta veu narrativa és perfectament identificable en circumloquis i frases que són pròpies de Marlowe i té un característic to irònic tant si fa referència a ell mateix com als altres.[4] Finalment, dins la mateixa actitud narrativa de mínima intervenció de l'autor al discurs podem situar l'ús força extensiu de l'estil directe —que ens permet *sentir* directament la veu dels personatges. No ens trobem d'altres formes com l'estil indirecte, que suposa una recreació per part de l'autor de les paraules del personatge i que, com tota recreació, suposa un grau més o menys gran d'interferència i de subjectivitat. Totes aquestes característiques, com ja s'ha assenyalat, contribueixen a confirmar el paper de Marlowe com narrador autodiegètic dins el cànon.

Malgrat tot el que s'ha dit, però, *The Big Sleep* no és una simple recreació del cànon sinó que és una novel.la original en molts aspectes i tots els comentaristes coincideixen a remarcar una qualitat estranya en una novel.la que no es deixa entendre fàcilment i que fins i tot han arribat a qualificar de "uncomprehensible mess" (Shatzkin 1978, 83). És ben coneguda l'anècdota sobre la pregunta que Humphrey Bogart i Howard Hawks feren al propi Chandler sobre qui havia matat Owen Taylor, el xofer dels Sternwood, pregunta que Chandler no va saber contestar.[5] Efectivament, la novel.la és plena de punts foscos i confusions: quina és la relació entre Geiger i Carol Lundgren? Quin paper juga a l'afer el pinxo Joe Brody? Quin és l'objectiu final de la recerca de Marlowe? Per què el detectiu nega contínuament estar buscant Rusty Reagan?

La complexitat habitual de les línies argumentals del gènere negre i la negligent actitud de Raymond Chandler respecte a la coherència narrativa dels seus arguments han estat de vegades esgrimides com a raons per explicar la foscor i el misteri de la novel.la. Tanmateix, encara que tots aquests elements tenen sense cap mena de dubte la seva influència, creiem que cal anar més enllà. En aquest sentit, moltes de les confusions produïdes per la novel.la tenen el seu origen en la figura del narrador —Marlowe— i la dualitat del seu discurs.

Al principi d'aquest estudi hem comprovat que *The Big Sleep* sembla confirmar a primer cop d'ull les normes del gènere tant pel que fa a la història com pel que fa al discurs. Després hem observat que una lectura més acurada ens planteja dubtes sobre la

consistència d'ambdues vessants: la història i el discurs. Efectivament, en el pla del discurs trobem amb certa freqüència situacions dins la narrativa que semblen suggerir la presència d'una veu narrativa diferent de la de Marlowe. L'exemple més clar és l'entrada de Marlowe al casino d'Eddie Mars. Marlowe escriu:

> The room had been a ballroom once and Eddie Mars had changed it only as much as his business compelled him to.... The parquetry was made of a dozen kinds of hardwood, from Burma teak through half a dozen shades of oak and roody wood that looked like mahogany, and fading out to the hard pale wild lilac of the California hills, all laid in elaborate patterns, with the accuracy of transit. (Chandler 1992, 133).

Com poden sortir aquestes frases de la boca de Marlowe? El narrador sembla creuar els límits del seu univers en dos ocasions en aquest curt paràgraf. Marlowe comença amb una referència a un fet passat —el canvi de la sal de ball— del qual no pot tenir cap mena d'informació, doncs tot just acaba de conèixer Mars. Tanmateix, no és gaire coherent l'acurada relació dels tipus de fusta que ens fa Marlowe, una relació que sobrepassa qualsevol inspecció visual, que és l'única inspecció que pot haver fet el narrador. Tot plegat, el paràgraf sembla suggerir la presència d'una veu diferent, que mou fils des d'enfora de l'univers del discurs.

Fàcilment podríem donar més exemples de la intromissió d'aquesta veu. Cap al final de la novel.la, Marlowe escriu sobre un dels personatges: "He could lie quiet in his canopied bed, with his bloodless hands folded on the sheet, waiting. His heart was a brief, uncertain murmur. His thoughts were as grey as ashes" (Chandler 1992, 220). Aquest passatge de florit vocabulari no pot pertànyer al mateix Marlowe que unes pàgines abans havia preguntat qui era Marcel Proust (Chandler 1992, 58) i que l'únic que sembla haver llegit són les aventures de Peter Pan (Chandler 1992, 151). Hi ha moments, doncs, quan el lector pot percebre una inseguretat sobre qui és l'autèntic narrador de la història, com si hi hagués algú més portant els fils que mouen Marlowe, algú que, involuntàriament o voluntària, es deixa veure de tant en tant.

Directament relacionat amb la inseguretat del qui llegeix sobre el narrador hi ha un altre problema. En el pla de la història, els fets són de tal manera embolicats que una reconstrucció raonable de l'afer sembla impossible. Fins i tot a la recapitulació més acurada hi trobariem acronies (quan comença la relació entre Geiger i Carmen?), llacunes informatives (qui matà el xofer?), caps sense lligar (per què serveix la llista negra que troba Marlowe? Per què la seva actitud homosexual a la llibreria de Geiger?) i d'altres.

Així doncs, inseguretat pel que fa al discurs i inseguretat pel que fa a l'expressió. Fins a cert punt es podria argumentar que, a mida que la narració tira endavant, la tasca del narrador/protagonista esdevé menys eficient. El més interessant és que algunes de les llacunes informatives es refereixen a aspectes del comportament del mateix Marlowe i tampoc no són prou aclarides. Així doncs, el discurs sembla traït per la història; el pla del contingut soscava el pla de la expressió. La conseqüència deel narrador/protagonista

l'únic responsable de les inconsistències que els lectors podem traçar a la història i al discurs?

Tot parlant de narradors i autors, Wayne Booth va introduir un tercer element que ens pot ser d'utilitat ara: l'autor implícit. L'autor implícit, tal i com el defineix Booth, no és identificable ni amb el narrador ni amb l'autor, és un ens abstracte, recreat per l'autor i pel propi lector. Es tracta d'un ens que s'encarrega de dissenyar la narració, que decideix en quina direcció ha d'anar, quines coses han de passar als personatges, etc. Per la seva naturalesa, l'autor implícit és més proper a l'autor real que al narrador. Encara que siguin molt propers, però, autor implícit i autor real no han d'identificar-se. Un mateix autor pot inventar-se diferents tipus d'autor implícit per a diferents narracions. En altres paraules, l'autor implícit de *The Big Sleep* no és Raymond Chandler, sinó que Chandler va crear aquest autor implícit, que potser no es correspon amb l'autor implícit de *The Lady in the Lake*, per posar un exemple. Booth, però, va una mica més enllà i subratlla la possible existència de descoordinacions entre l'autor implícit i el narrador d'una mateixa història. Per exemple, un film escrit per un grup de guionistes, com es feia habitualment a Hollywood, té un sol autor implícit i diversos autors reals, la qual cosa no vol dir que tots els autors reals estiguin forçosament identificats amb la manera de fer de l'autor implícit.[6]

Observem que a *The Big Sleep* existeix aquesta descoordinació. Hi ha una discrepància entre una reconstrucció raonable i completa de la història i la versió que rebem del narrador. El lector nota aquesta discrepància i finalment acaba sospitant del narrador i dubta si realment aquest li transmet tot el que sap i si l'hi transmet correctament. Hi ha un conflicte entre narrador i lector que fa que aquest acabi llegint entre línies, sospitant que no posseeix totes les dades. D'alguna manera es podria argumentar que l'autor implícit aconsegueix establir un efectiu pont de comunicació amb el lector, tot fent-li l'ullet sobre la fiabilitat de Marlowe com a narrador. Sembla adient afirmar que aquesta discrepància narrador/autor implícit és a l'arrel de la incomprensibilitat que emana del text i al mateix temps és una de les raons del seu atractiu. L'objectiu de l'autor implícit és que nosaltres arribem a sospitar del narrador. Probablement Marlowe ens està donant un relat tan fiable com pot, però l'autor implícit aconsegueix fer sentir la seva presència per tal que desconfiem de Marlowe i mirem de llegir entre línies: per què Marlowe no ens explica mai la seva aversió cap a les dones? Per què destrossa el llit on ha trobat Carmen Sternwood nua? Què està amagant Marlowe? Hi ha molts punts foscos sobre l'investigador, com ara les curioses coincidències entre la figura de Marlowe i Rusty Reagan: s'assemblen físicament, tots dos tenen la confiança del General, ambdós atreuen Carmen Sternwood ... D'altra banda Marlowe sembla navegar en un món de sexualitats i erotismes sense atrevir-se a ficar-hi cullerada, fins i tot mantenint una sorprenent actitud de puritanisme. Què ens diu això de la sexualitat de Marlowe? Està fugint, com també ho va fer Reagan? La resposta és complicada, però no sembla exagerat afirmar que la recerca de Marlowe té dos nivells: un de superior que es correspondria als fets de la novel.la i un d'inferior que seria la recerca particular del detectiu. Aquest segon nivell és suggerit per la dualitat de la figura

del narrador que ens ofereix Chandler. La recerca de Marlowe bé es podria interpretar com una recerca dins d'ell mateix.

En síntesi, doncs, aquestes serien algunes de les possibles lectures de la novel.la, lectures que són conseqüència directa de la posició del narrador dins la història, de la seva estranya dualitat i de la seva relació amb l'autor implícit. L'ambigüitat de la figura del narrador dins un text amb un teixit tant concret com el de la novel.la de detectius ens porta a una relació més rica amb aquest text, del qual no ens podem refiar mai i on hem d'endinsar-nos fins al final. Aquest seria potser un dels motius de l'innegable atractiu que *The Big Sleep* ha tingut per a molts lectors. De la mateixa manera, mantenir l'ambigüitat viva d'aquest narrador dins el text fílmic seria el primer requisit d'una adaptació satisfactòria de la novel.la que volgués anar més enllà de l'adaptació de fets concrets o d'ambients particulars. Aquesta figura del narrador 'ineficient' hauria de sobreposar-se al procés de filtrat inherent a tot pas de la literatura al film. Als propers paràgrafs tractarem l'adaptació cinematogràfica de Howard Hawks i la seva fidelitat —o no— al transumpte intern de la novel.la de Chandler.

3. El film

A primer cop d'ull gairebé es podria dir que tota similitud entre la pel.lícula de Hawks i la novel.la original és pura coincidència. La difícil i indefinida narració de Chandler es torna encara més complexa i deslligada a la pantalla. El film és en moltes ocasions infidel als contigunts del text original i sempre molt menys explícit. La crítica ofereix moltes raons per tal d'explicar aquesta infidelitat: la poca importància que Hawks, més preocupat a crear una pel.lícula d'ambients que de personatges, donava a la lògica narrativa interna, el complicat procés de producció i filmació del film o fins i tot els estrictes codis de censura del Hollywood de l'època (Luhr 1962, 122-154). Efectivament, Chandler va escriure un text que tractava obertament de la prostitució, la nimfomania, la pornografia i el contraban, tots ells temes absolutament tabús pel codi de censura hollywoodià. El film va haver de ser suavitzat i moltes de les coses que a la novel.la eren explícites van acabar o bé esborrades o bé simplement suggerides.[7] Per altra banda, la pel.lícula necessitava d'un final *à la Hollywood* ja que, en aquells moments, la relació sentimental entre Humphrey Bogart i Lauren Bacall era tema favorit de safareig. Acabaven de fer *To Have and Have Not* (1944) i eren enmig d'un idil.li que la Warner Brothers mirà d'explotar comercialment. Estudis de la post-producció demostren que moltes escenes de la edició final només tenien com a objectiu enfortir la relació Bogart/Bacall a la pantalla, relació que ja suggeria la imatge del cartell publicitari. Tots aquest condicionants van anar afegint gotes d'incomprensibilitat al film i a la seva lògica narrativa interna. Un bon exemple podria ser la escena amb Marlowe entrant per primer cop a casa de Geiger. A la novel.la l'investigador es troba una Carmen Sternwood nua i drogada que acaba de ser fotografiada. Al film, en canvi, trobem una Carmen mig adormida i totalment vestida. Sembla més difícil associar aquesta darrera escena amb activitats il.lícites. En poques paraules, pel que fa al contingut, el film no és gaire fidel a la novel.la, i cal recordar que s'han fet altres adaptacions de l'obra de Chandler amb un

grau més alt de fidelitat.[8]

De tota manera si la lògica narrativa del film es troba afectada, la lògica emocional no s'hi troba gens. Públic i crítica coincideixen a l'hora de lloar un film que és un dels més comentats de tots els basats en la ficció de Chandler. La raó cal trobar-la de nou en el narrador del film, Marlowe/Bogart, el qual se'ns apareix com ben proper al narrador que trobem al text literari original. Com a la novel.la, al film també tenim un narrador autodiegètic que ens exposa els fets simultàniament: la història filmada per Hawks, en contra fins i tot de les convencions més habituals del cinema negre, no té ni una sola retrospecció. De la mateixa manera, al narrador del film també s'hi concentren el punt de vista i la veu de la narració. Tot parlant de punt de vista al cinema, Seymour Chatman suggereix que, llevat de puntuals instàncies de càmara subjectiva, el punt de vista cinemàtic s'ha d'establir mitjançant una identificació entre l'audiència i el narrador, una mena de relació perceptual amb ell que pot sortir de la simple situació davant la càmara (1989, 151-158). Així doncs, podem dir que el film està fet des del punt de vista de Marlowe, tal i com ho suggereix la seva contínua presència a la pantalla, presència que ens permet la identificació perceptual. Un bon exemple podria ser la primera escena de la pel.lícula, on tenim Marlowe davant de la porta dels Sternwood i a punt de polsar el timbre. La imatge és presa del punt de vista espacial de Marlowe (podem veure la seva ombra sobre la porta) i és, doncs, molt semblant al paràgraf inicial del llibre. Podria dir-se que aquesta primera imatge serveix per marcar el to respecte al punt de vista de la resta de la pel.lícula. En la mateixa línia, la veu narrativa, una veu en off que ens va desenvolupant l'argument, també es reconeix fàcilment com la de Marlowe.

Així doncs, al film també tenim una figura de narrador que incorpora el punt de vista i la veu de la narració. El resultat final de la tasca d'aquest narrador, però, és tan decebedor al film com ho és a la novel.la, si no més. Poc del que hi ha al film té una explicació satisfactòria i la desaparició del xofer és només l'exemple més clar. En acabar el film tenim la sensació de no haver pogut entendre moltes de les coses que han passat. Sens dubte, la tasca del narrador produeix una discrepància similar a la que es dóna a la novel.la. El film desenvolupa una distcrepància entre allò que Marlowe entén i que eventualment li permetrà resoldre el cas, i allò que l'audiència entén, que deixa molts detalls del cas a les fosques. Moltes de les accions i explicacions d'aquest narrador no ens acaben de fer el pes. A la pel.lícula, Marlowe es posa les ulleres de sol i fa veu de falset quan entra a la botiga de Geiger. Els espectadors no entenem la seva actitud, ja que és només al llibre que se'ns apunta que Geiger era probablement homosexual. L'única cosa que, com a espectadors, ens resta per fer és buscar claus d'allò que Marlowe no pot, o no vol, revelar. El fet que el film sigui tan poc explícit obliga a l'espectador a un treball de recerca, ja que tot sembla sortir d'una mena de subtext elaborat. El resultat final és que la ineficient tasca del narrador al film ens permet adonar-nos, com també passa a la novel.la, de la dualitat de la recerca de Marlowe. Al film també podem traçar un nivell superior de fets identificable amb els fets de la pantalla, la cerca de Rusty Reagan i Carmen Sternwood. L'espectador ha d'anar endinsant-se intuïtivament en el nivell inferior, en la veritable cerca de Marlowe, que potser arriba més enllà.

En resum, en aquesta discrepància entre narrador, autor implícit i lector, rau la raó per la qual la novel.la i la pel.lícula exigeixen la participació activa de lectors i espectadors, obligats a superar les mancances del narrador per arribar a un grau més alt de comprensió. És aquesta discrepància la que apropa novel.la i film malgrat les seves evidents diferències. La figura d'un narrador ineficaç fa que lectors/espectadors i autors implícits es comuniquin per sobre de les mancances del narrador fins a, paradoxalment, assolir un grau de coneixement més gran del que es podria haver assolit si la història hagués estat més entenedora, tant en el pla del discurs com en el pla del contingut.

NOTES

[1] Heus aquí un resum extensiu de l'argument de la novel.la: llogat pel General Sterwood per investigar un possible suborn a la seva filla petita, Carmen, Marlowe es capbussa dins una intriga més complexa del que es podia preveure. Només iniciar la seva recerca, el detectiu es troba amb el cos del possible subornador, Arthur Geiger, un llibreter que es dedica al negoci dels llibres pornogràfics. Geiger és mort a casa seva davant Carmen, nua i drogada. Aparentment, el llibreter estava fent fotografies compromeses per a futures tasques d'extorsió. Durant aquest encontre, Marlowe tot just té temps de veure dos homes escapar-se en dos cotxes. Una mica més tard es troba dins un riu un dels cotxes amb el cadàver d'Owen Taylor, el xofer dels Sternwood. En aquest punt Chandler s'oblida de Taylor i l'atenció passa al segon dels homes fugitius, Joe Brody. Brody és un antic promès de Carmen que ha obtingut els negatius comprometedors i intenta subornar-la. Marlowe va cap a casa de Brody per mirar de recuperar els negatius. Allà ha de desarmar Brody i Carmen, la qual havia anat a recobrar-los. Un cop Carmen és fora, Carol Lundgren, un dels guardaespatlles de Geiger, mata a Brody tot creient que era l'autor de l'assasinat del llibreter. No queda clar finalment qui ha matat Geiger, però Marlowe apunta que potser ha estat Taylor. El General Sternwood assumeix aquí que el cas es pot donar per tancat, però Marlowe continua investigant pel seu compte. Es troba llavors amb Eddie Mars, un antic contrabandista, amo d'un casino i amic de Vivian, germana gran de Carmen. Corren rumors sobre la fugida del marit de Vivian, Rusty Reagan, amb la dona de Mars. Al vespre, quan arriba al seu apartament, Marlowe es troba Carmen, nua, damunt el sofà i la fa fora sense gaires contemplacions. L'endemà Marlowe coneix Harry Jones, un confident que li vol vendre informació sobre la senyora Mars. Abans que Marlowe pugui obtenir-la, Jones és enverinat per Lash Canino, un dels pinxos de Mars. Marlowe aconsegueix finalment la informació i troba la senyora Mars però no Reagan. Marlowe torna llavors a casa del General, qui li retreu la seva insistència a continuar investigant. El General, però, li demana ara directament que busqui Rusty Reagan. Encara a casa del General, Carmen torna a Marlowe un arma que havia recollit la nit anterior a casa de Joe Brody. Carmen vol que Marlowe li ensenyi a disparar i tots dos condueixen fins a un descampat que hi ha a prop de la casa. Allà, Carmen intenta matar Marlowe. El detectiu, però, amb gran previsió, havia posat cartutxos de pòlvora dins el

revòlver. Finalment, Marlowe comprèn que Carmen va voler matar Rusty Reagan per la mateixa raó per la qual l'ha volgut matar a ell: Reagan també va refusar satisfer els desitjos sexuals de Carmen. Per no ferir el General, Marlowe promet que no dirà res amb la condició que Carmen sigui ingressada en una institució mental on tractin la seva malaltia: nimfomania i impulssos assasins.

[2] "From beyond the screen of bushes which surrounded the spring, Popeye watched the man drinking" (Faulker 1950, 1). Noteu la manca d'implicació del protagonista de la descripció.

[3] Per tal de trobar marques de la presència del narrador hem seguit les directrius de Seymour Chatman. Chatman (1989) defineix com narrador obert —*overt narrator*— aquell del qual la seva presència es fa sentir i es traçable amb les marques esmentades.

[4]Exemple: "I'm unmarried because I don't like policemen's wives" (Chandler 1992, 15).

[5] Hi ha múltiples variants d'aquesta anècdota. Generalment s'explica que Humphrey Bogart preguntà a Howard Hawks, en un moment del rodatge de la pel.lícula, qui havia mort Owen Taylor. Com que ni el director ni cap dels guionistes semblaven saber-ho, Hawks va posar un telegrama a l'escriptor amb la pregunta. La resposta de Chandler fou que no ho sabia.

[6] Els canals comunicatius complets suggerits per Booth són els següents: Autor Real — Autor Implícit — Narrador — Narratari — Lector Implícit — Lector Real (1961, 70-71).

[7] La llibreria de Geiger, per exemple, apareix a la pantalla com a tapadora d'un obscur negoci de contraban però sense saber-se mai quin tipus de contraban s'hi fa ni per què. La nimfomania malaltissa de Carmen Sternwood, raó per la qual mata Rusty Reagan i dispara contra Marlowe, al film esdevé simple enveja. Totes les referències a l'homosexualitat de Geiger desapareixen a la pantalla gran.

[8] Per exemple, l'adaptació que va signar Michael Winner l'any 1978 amb Robert Mitchum en el paper de Marlowe, on fins i tot es mostra explícitament Joe Brody assasinant el xofer.

OBRAS CITADES

Booth, Wayne. 1961. *La retórica de la ficción.* Barcelona: Antoni Bosch.
Chandler, Raymond. 1992 (1939). *The Big Sleep.* Nova York: Penguin Books.
Chatman, Seymour. 1989 (1978). *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film.* Londres: Cornell U. P.
Faulkner, William. 1950 (1931). *Sanctuary.* Nova York: Signet Books.
Luhr, William. 1982. *Raymond Chandler and Film.* Nova York: Frederick Ungar.
Shatzkin, Roger. 1978. "Who Cares Who Killed Owen Taylor?" *The Modern American*

Novel and the Movies. Eds. Gerard Peary i Roger Shatzkin. Nova York: Frederick Ungar. 80-95.