

El espacio femenino en la novela negra: Patricia Highsmith

The Feminine Sphere in Crime Fiction: Patricia Highsmith

Celia López González
Universidad Castilla La Mancha
Celia.Lopez16@alu.uclm.es

Resumen

El presente artículo pretende visibilizar el espacio femenino dentro de la narrativa de Patricia Highsmith y, por extensión, de la novela negra. La autora tejana ha sido reconocida como una de las pioneras en renovar la novela de detectives al focalizar la voz narradora en los pensamientos del asesino. Su obra ofrece elementos de la literatura existencialista iniciada por Fyodor Dostoyevsky, la teoría psicoanalítica del deseo de Sigmund Freud y la representación de homosexualidad en sus protagonistas. Veremos qué papel cumplen los personajes femeninos dentro de sus novelas más influyentes: *Strangers on a Train* y la saga de Tom Ripley “*Riplied*”. Analizaremos el espacio femenino, en este subgénero históricamente masculino, siguiendo las teorías de Judith Butler, Diana Fuss y Jean Shinoda Bolen.

Palabras clave: *novela negra, homosexualidad masculina, personajes femeninos, Patricia Highsmith.*

Abstract

The aim of this essay is visualizing the feminine sphere within the most important works written by Patricia Highsmith, and, consequently, noir fiction. The Texan author is now recognized to be one of the pioneers in renovating the detective fiction by using the murderer’s psyche as the narrative voice. Her works renders various elements from existentialist literature, initiated by Fyodor Dostoyevsky, Sigmund Freud’s desire theories, and the homosexuality characterization in their male anti-heroes. We will analyze what is the function of the female characters in the plot of her main novels: *Strangers on a Train* and in Tom Ripley’s saga, “*Riplied*”. We will focus on the female sphere in this subgenre historically masculine, following the theories by Judith Butler, Diana Fuss and Jean Shinoda Bolen.

Key words: *noir fiction, male homosexuality, female characters, Patricia Highsmith.*

1. INTRODUCCIÓN: PATRICIA HIGHSMITH EN ESPAÑA

La novela negra incluye en su propia definición un adjetivo que define su contenido a la perfección: la parte oscura, negra, del ser humano. El relato de crimen se rastrea hasta comienzos del siglo dieciocho en una Inglaterra convulsa en la que la clase burguesa emergente consumía los relatos de criminales a punto de ser ajusticiados en la publicación periódica *The Newgate Calendar* (Bell, 1999; Priestman, 2003). El consumo generalizado de estos relatos pudo surgir, en parte, de la unión dolorosa de revolución industrial y social en la que la vida de los sujetos se veía amenazada por las crisis económicas derivadas del capitalismo en Europa y América y, posteriormente, el formato evolucionaría hasta la novela negra que conocemos en la actualidad. Este formato continúa apelando a los lectores de nuestros días, interesados en los relatos de violencia y resistencia. Es por eso por lo que durante el siglo veinte los regímenes políticos, de la ideología que fueran, se encargaron de censurarla. No sólo se censuró a los escritores de esta corriente literaria en la Alemania nazi o la URSS bolchevique, Estados Unidos emprendió de la misma manera una lista negra de artistas con sensibilidades sociales que estaban bajo sospecha de simpatía comunista, el famoso periodo de la ‘caza de brujas’ del Senador McCarthy (1950-1953). Los nombres de artistas, periodistas e incluso funcionarios del Estado Federal engrosaron las listas negras de McCarthy durante los interrogatorios del Comité de Actividades Antiestadounidenses [HUAC]¹. Por fortuna, Patricia Highsmith (1921-1995), a pesar de haber formado parte del Partido Comunista en Estados Unidos, se libró del ostracismo editorial debido, en parte, a que todavía no era una prestigiosa novelista. El escrutinio a las novelas ‘incómodas’ se repetía a nivel mundial. Fenómeno que se extendía a la España franquista, donde el Ministerio de Información junto a la Iglesia Católica española se encargaban de aprobar o rechazar la publicación de obras españolas y extranjeras. Hubo de esperar a un obstinado Manuel de Pedrolo (1918-1990), literato y prestigioso editor de Edicions 62, para que las obras de Patricia Highsmith vieran la luz. La primera novela que se publicó en España de la ahora reconocida madre del thriller psicológico o “psichotriller” estadounidense (Priestman, 2013, Horsley, 2009) sería en Cataluña bajo el título “Clara también” en 1966 (*The Blunderer*). La novela se publicó junto a Raymond Chandler (1888-1959) y Samuel Dashiell Hammett (1884-1961) en una colección de novela negra denominada “La Cúa de

¹ Entre los artistas más conocidos que fueron sometidos a dichos interrogatorios se encuentran, el dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956), el director Frank Capra (1897-1991), el actor y director Charles Chaplin (1889-1977) o el escritor Dashiell Hammett (1884-1961).

Palla” (Alsina, 2015:187). Las obras que pertenecían a esta colección habían sido consideradas subversivas en su propio país de origen, lo que atrajo el interés de muchos editores europeos. En España, la censura dio vía libre a la publicación de la colección de Pedrolo al ser publicadas en lengua catalana. Este hecho se explica por diversos motivos si tomamos como referencia la interpretación de León Aguinaga (2009): (1) no suponía un peligro para la hegemonía del capitalismo franquista por el reducido número de lectores al que estaba traducido; (2) existía una necesidad de reactivar la industria del entretenimiento gracias al producto que provenía de Estado Unidos; y (3) en muchas ocasiones los censores no carecían de recursos exegéticos para descifrar la crítica social (o de otra índole) que simbolizaban muchas obras artísticas. En el caso que nos ocupa, se permitió la traducción de Highsmith al catalán al no tener transcendencia en el resto de las regiones del país.

Lejos en el espacio, pero cercana en la crítica social que suscitan sus relatos, las novelas de Patricia Highsmith fueron leídas por primera vez en España sólo a través del catalán, hasta que en 1983 Jordi Beltrán tradujo al castellano *Strangers* en Anagrama. En líneas generales, sus obras examinan los problemas derivados de la movilidad social y la identidad masculina de la época. Mediante un subtexto homoerótico² latente, refleja los peligros de la desestabilización de los personajes masculinos cuyo conflicto psicológico les fuerza a cometer uno o varios asesinatos. Dada la forma en la que aborda la homosexualidad y la asexualidad, Highsmith es considerada, asimismo, una autora “queer”³ (Añó, 2013). En otras palabras, construye una sexualidad divergente en su obra prima *Strangers on a Train*⁴ (1950) y, con posterioridad, en sus novelas protagonizadas por el asesino Tom Ripley⁵. No se trata de la primera narración que retrata la tensión que surge de una atracción, sexual o no, entre sujetos del mismo sexo. Michael P. Bibler advierte en 2013⁶ que los escritores de los estados del sur utilizan este recurso estilístico,

² Nos referimos a la interpretación que aquí se hace de la relación de atracción que existe entre los dos personajes del mismo sexo.

³ El término *queer* se comienza a utilizar en 1990 para designar a los elementos que se salen de lo normativo en materia de identidad sexual o de género. En el presente artículo, el término designa a una práctica hermenéutica que se tiene como objeto de estudio lo grotesco o lo extraño, siguiendo la etimología del adjetivo inglés “*unconventional*”.

⁴ Novela de suspense con la que ganaría su primer reconocimiento profesional por la *The American Mystery Writers Association* en 1950. El cineasta Alfred Hitchcock adaptó la novela al cine en 1951 en su famosa película homónima. Gracias a esta adaptación, aunque no fuera el fiel a la novela, pudo Highsmith continuar con su carrera literaria.

⁵ Highsmith es más conocida en la actualidad por su creación del asesino esnobista Tom Ripley y sus múltiples asesinatos en cinco libros en los que fue el protagonista conocidos como “*The Ripliad*”: *Talented Mr Ripley* (1955), *Ripley Under Ground* (1970), *Ripley's Game* (1974), *The Boy Who Followed Ripley* (1980), *Ripley Under Water* (1991).

⁶ Véase la bibliografía: “Queering the Region”.

la atracción homoerótica, en las mejores novelas del siglo diecinueve y veinteen la nación estadounidense: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) de Mark Twain (1835-1910), *The Entomologist* (1899) de George Washington Cabel (1844-1925), *The Sound and the Fury* (1929) de William Faulkner (1897-1962), *Other Voices, Other Rooms* (1948) de Truman Capote (1924-1984), *The Color Purple* (1982) de Alice Walker (1944-) entre otros. A nuestro parecer, por estas lecturas que ponen en duda al discurso normativo de una época y por las conductas amorales de los personajes que las configuran, las novelas de Highsmith tardaron en ser traducidas al español en la Península. Estas mismas lecturas anticapitalistas y anti-heteronormativas, aunque no sean las únicas que se puedan extraer de sus novelas, son las que atrajeron a un público ideológicamente alejado del franquismo (en catalán) y, posteriormente, al mercado en español dentro del joven régimen democrático.

2. LA NOVELA NEGRA Y EL ESPACIO MASCULINO

La novela negra, desde sus inicios, había sido considerada un espacio masculino en esencia. Este tipo de relatos, denominados en inglés como *hard-boiled fiction*, focalizaban la voz narradora en antihéroes masculinos, tipos duros que se enfrentaban solos a un sistema corrupto. En palabras de Lee Horsley:

The genre heritage can be related to what are often seen as marked anti-feminist and homoerotic tendencies, evident in anxieties about gender (fear of a 'dangerous woman') and the longing for a male ideal -the long male, strong, ruggedly handsome, and resisting the confining, emasculating spaces of domestic life.(2005:74)

Dichos protagonistas masculinos retrataron una angustia existencial derivada de los rígidos roles de géneros, descrita por Horsley en la cita anterior. Las relaciones antagónicas y eróticas entre sus personajes ponen de relieve las tensiones socioeconómicas e históricas dentro de la identidad nacional norteamericana, nunca exenta de complejas interacciones raciales, ideológicas, teológicas y sexuales. Los detectives se enfrentaban a un sinnúmero de personajes con perversiones (sexuales) de todo tipo, desde la *femme fatale* promiscua que trae la perdición a los hombres al librero que empuja a jóvenes desesperadas al negocio de la pornografía⁷. Siguiendo la tesis de Horsley (2005), podemos afirmar que a partir de los discursos sexuales “desviados”, desde la

⁷ Nos referimos al argumento de la novela publicada en 1939 *The Big Sleep* de Raymond Chandler.

óptica social del momento, se representaban una identidad que entraba en conflicto con la del protagonista. Los tipos duros pertenecían a lo que se denomina la identidad blanca anglosajona [WASP] y se enfrentaban numerosos retos morales. Esta *identidad en disputa*, en términos de Judith Butler (1999, 2014)⁸, tenía que definirse a sí misma en un sistema semiótico muy estricto. El varón blanco había de aspirar a ser un padre de familia que sustenta la economía familiar al mismo que comportarse de forma agresiva en el mercado laboral. Es decir, debían ser combativos en el exterior y complacientes en la esfera doméstica. Una serie de conductas antagónicas que entraban en constante conflicto en la psique del varón. Los escritores del *hard-boiled fiction* entendieron estas contradicciones sociales y, por ello, liberaron a sus héroes de la presión de mantener un matrimonio convencional para poder luchar contra la asumida corrupción moral de los antagonistas, aunque ello le condenara a la soledad (Horsley, 2005:67-80).

Del mismo modo, los valores masculinos anglosajones, o *masculizantes*, pasaban por un *diferenciamiento* con respecto a lo femenino. Lo femenino no era una categoría exclusiva de las mujeres, sino todo lo contrario. Lo femenino, por ende, lo irracional y subversivo, suponía un campo semántico al que iba a parar cualquier minoría. Una de las técnicas retóricas que se utilizaban para representara un personaje antagonista consistía en otorgarle atributos considerados femeninos: debilidad, perversidad, irracionalidad o animalidad. Se ha de ampliar la interpretación a estos textos claramente heteronormativos, para realizar un análisis que revele más información que la que se puede extraer de la simple caracterización del personaje masculino. Este artículo pretende buscar las posibilidades que se abren ante una lectura del espacio femenino como una metáfora discursiva. Los elementos femeninos pertenecen a un ámbito semántico más extenso en el que lo extraño, lo *queer*, tiene un efecto desestabilizante para la identidad masculina. Citando textualmente a Michael P. Bibler: “We should recognize how they [South writers] offer unique possibilities for expanding queer studies precisely because their works resist common expectations about (homo)sexual identities and sexual politics” (2013: 195). Durante la Guerra Fría, periodo al que se adscriben las primeras novelas Highsmith, se produjo el caldo de cultivo intelectual para los discursos del deseo a nivel filosófico y literario. Ya hemos analizado de qué manera los escritores de novela negra habían tratado los problemas de la masculinidad. Highsmith, por otro lado, intenta ir un paso más allá que sus contemporáneos al incluir el elemento *homoerótico* en la caracterización del antihéroe.

⁸ *Deshacer el género*, Ediciones Paidós: Barcelona, 2014.

Para entender las aportaciones al género de la tejana que realiza en la representación de la homosexualidad, debemos primero hacer mención de la teoría de Diana Fuss sobre la distinción entre la categoría marcada y no marcada. En su ensayo *Inside/Out* (1991) reflexiona sobre los mecanismos de categorización dentro de la política sexual de una sociedad en concreto. Según la autora, en la política sexual encontramos dos estamentos estancos (heterosexualidad-homosexualidad) por los que diferenciamos a los individuos. Para que un sujeto pertenezca a una categoría o a otra ha de darse dos fenómenos simultáneos, la identidad social y la subjetiva, indivisible una de otra. En otras palabras, los sujetos se clasifican dentro de una comunidad según la práctica sexual que realice (identidad social) y, asimismo, el propio sujeto se autoidentifica con dicha práctica (identidad subjetiva). Las prácticas sexuales, igualmente, condicionan la conducta de los sujetos mediante la repetición de un estereotipo que está construido históricamente. Los estereotipos son las reglas de conducta que el sujeto debe seguir de acuerdo a la categoría asignada. De igual modo, las categorías son antagónicas en esencia. Las personas en el adentro “sólo pueden comprender el afuera a través de una imagen negativa y viceversa” (Fuss, 1999:117). La rigidez de las categorías o, dicho de otra forma, pertenecer a la categoría marcada conlleva que el sujeto se defina mediante un estereotipo lesivo. Si el individuo no logra separar conscientemente la identidad social de su identidad subjetiva, podría estar abocado al conflicto psíquico. Este conflicto psicológico al que Diana Fuss pone en evidencia en la década de los noventa de manera teórica, es el que construye el corazón de la novela de Highsmith cuarenta años antes. En el caso de Bruno, Guy y Ripley, la necesidad de pertenencia a la categoría no marcada (de tipo sexual y económica) les aboca al crimen.

Al contrario de lo que se tiende a pensar, muchos escritores de los años cincuenta pusieron en entredicho el discurso hegemónico, que derivaría en las revoluciones de los derechos sociales de los años sesenta. En esta línea apunta la tesis de Nancy Tufano: “Recent historiography establishes 1950s as an era of vibrant intellectual, political, and cultural activism practiced by subversives who laid the foundation for a cultural revolution in the 1960s” (2000:2). Sin embargo, dentro de estos estudios se deja de lado la labor que las mujeres escritoras tuvieron en la contracultura estadounidense (*ibíd*): “One of the dominant themes was the fear of a feminized culture and evidence of this is best seen in the politically paranoid, anti-feminist rhetoric directed against homosexuals and communist” (Tufano, 2000:2). Dentro de esta corriente surgiría la controvertida escritura de Highsmith. Sería una de las primeras en emplear el asesinato como un medio de

defensa del sujeto reprimido por la heterosexualidad obligatoria y por las categorías marcadas del género. Enriqueció el tema del doble, utilizado por autores de la talla de Edgar Allan Poe (1809- 1849) en “William Wilson” (1836) o Fyodor Dostoyevsky (1821-1881) en *El Doble* (1846), ligado con las teorías psicológicas freudianas del deseo y la homosexualidad. Creó al personaje de Bruno desde una perspectiva psicoanalista más benevolente con la homosexualidad que la de sus contemporáneos, aunque basada en el complejo de Edipo definido por Freud. Tras la publicación de *Strangers*, liberaría de esas pulsiones violentas a dos de sus personajes homosexuales en su segunda novela, *The Price of Salt*, cuyas protagonistas son dos mujeres que mantienen un romance y, pesar de los impedimentos que se encuentran, consiguen construir una vida en pareja.⁹

Resulta curioso que las novelas de la autora no podrían adscribirse a la corriente feminista de otras escritoras que logran romper con los roles femeninos tradicionales (ej. Gertrude Stein). Esto es debido a que la propia autora se identificaba con los valores de racionalidad y creatividad reservados para los varones en una década de separación de la esfera pública y privada (Wilson, 2015). De sus diarios personales se deduce una misoginia, y misantropía, que guio su producción literaria y su vida personal. Además, al ser ella misma homosexual, conocía de primera mano las consecuencias negativas de aquel discurso abiertamente homófobo (*ibíd*). Conforme a Freud, surge a partir de una apropiación indebida del falo: el complejo de Edipo desviado (Vega, 2015). Esta concepción falocéntrica del deseo ha sido muy criticado desde numerosos estudios *queer* porque identifica el poder simbólico a través de la posesión del atributo masculino. Sin entrar a valorar la veracidad de las teorías freudianas sobre el complejo de Edipo, son relevantes en nuestro análisis para comprender cómo nuestra escritora creó a los personajes femeninos y masculinos. Solo desde el patriarcado pudo la autora hacer una carrera literaria productiva y retar las categorías inflexibles del género. Queriéndolo o no, Highsmith trajo una renovación del relato criminal al fusionar el existencialismo con el suspense, haciendo que el lector se cuestione el consumismo exacerbado, la escisión ideológica y los roles de género rígidos (Tufano, 2000); aunque por ello las mujeres en sus novelas son personajes secundarios a cuyos pensamientos el lector no tiene acceso. Con esta técnica de silenciamiento, los personajes femeninos se convierten en un objeto de

⁹ La autora tejana publicó, bajo seudónimo, temiendo ser encasillada bajo escritora “gay”, una romance lésbico con un sorprendente final feliz. En 1990 sería reeditado y rebautizado bajo el título de *Carol* y bajo el nombre de Highsmith. Igualmente en 2015 fue adaptada al cine por el director Todd Haynes con gran aceptación por parte del público y la crítica especializada.

consumo o en una amenaza para el protagonista masculino. A continuación, desmontaremos estas dos figuras antagónicas para componerlas según la función que tienen dentro del relato.

3. EL ESPACIO FEMENINO EN PATRICIA HIGHSMITH

No se puede afirmar con rotundidad que todos los personajes femeninos de Highsmith resulten aburridos o sean secundarios. En su producción, encontramos personajes principales femeninos en el relato de amor a la que ya se ha hecho referencia, *The Price of Salt* (1952); *Little Tales of Mysogyny* (1975); o *A Suspension of Mercy* (1965). Lo que sí se pone de manifiesto la opinión de que la propia autora tenía por sus contemporáneas: “A woman stupidity, absense of imagination, her childlike, retarded cruelty, cannot be equalled in the animal kingdom. Men’s energies are naturally more constructive and therefore healthier” (Highsmith en Wilson, 2005: 250). Esta visión provocaría que sus novelas se centraran en la condición masculina superando, en muchos momentos, la escritura de novelistas contemporáneos varones en el análisis psicológico de los personajes masculinos. La autora reflejó las dos categorías antagónicas que las mujeres de su década mantenían en una sociedad llena de contradicciones. Encontramos en sus primeras novelas, *Strangers* y la *Ripliad*, dos prototipos bien definidos: la amenaza y el objeto de consumo. Para los asesinos de Highsmith, Guy Haines y Tom Ripley, las mujeres o son asexuales o son sexualmente activas, siendo esto último el obstáculo principal que pone en entredicho su potencia sexual. El espacio femenino en Highsmith está categorizado por su manera de practicar la sexualidad. Los personajes que aquí se analizarán pertenecen a dos maneras de pensarla y vivirla: la activa y la pasiva. Y siempre están pensadas desde su relación con el hombre en estas novelas. El espacio femenino, por lo tanto, suponía para el protagonista masculino una metáfora psicológica donde se libraba una lucha de poder entre el personaje principal masculino y otro secundario femenino.

Llegados a este punto hemos de hacer referencia a otra manera de abordar los roles de género femenino desde el relato arquetípico. Para ello, vamos a aludir a la tesis de la psicoterapeuta jungiana Jean Shinoda Bolen en su ensayo *Las diosas de cada mujer*¹⁰. De acuerdo a Shinoda en la sociedad actual existe una amplia gama de *haceres* femeninos representados por arquetipos de las diosas griegas de la Antigüedad. Cada diosa-arquetipo tiene una serie de rasgos concretos que la diferencia de otras, algo que las sociedades

¹⁰ (2015) Editorial Kaidós, Barcelona.

primitivas entendían a la perfección y que se fue perdiendo con la llegada del judaísmo, el cristianismo y el islam y la consiguiente reducción a dos roles antagónicos femeninos (Shinoda 1994:10). La psicoanalista mantiene que en determinados momentos históricos prevalece culturalmente una diosa a otra (unas características psicológicas sobre otras). En todas las sociedades desde la Antigüedad han tenido cabida las diferentes personalidades de los arquetipos griegos. Ofrece una interpretación de la mujer mucho más rica, en su conducta sexual, psicológica, social, y los problemas que acarrearían atenderse sólo un tipo de diosa. Además, las propias mujeres tienen, o deben tener, varias diosas actuando en su psique al mismo tiempo.

En primer lugar, existen siete arquetipos complejos que deben ser examinados y combinados de diferentes maneras, y cada uno de los tiene en sí mismo infinidad de variantes. Ellos nos llevan mucho más allá de las simplistas dicotomías virgen/puta y madre/amante que afligen a las mujeres en los patriarcados. Sí existen diosas que se identifican totalmente mediante su relación con un hombre poderoso, - al fin y al cabo, vivían bajo el patriarcado, como vivimos nosotras-, pero también muestran su poder, sea subrepticia o abiertamente. También existen modelos de autonomía que toman muchas formas: desde una forma sexual o intelectual, a una forma política o espiritual. (Steirner, 2015: 5)

Estos poderosos patrones son responsables de las principales diferencias entre las mujeres. Encontramos a la Hestia que “busca la soledad y que considera que la espiritualidad es lo más importante” (Shinoda, 2014:8); a Hera “que considera que el matrimonio es lo más importante para sentirse realizada” (*ibid*); o a Artemisa “que valora al máximo su independencia” (*ibid*). En el caso que nos ocupa, los personajes de Highsmith entroncarían con esta diversidad femenina y se reducirían a los valores tradicionales del momento de publicación de la novela: la madre frente a la amante, o en términos arquetípicos, Deméter-Hera versus Afrodita. Lo que es lo mismo, la visión masculina de la sexualidad e independencia tradicional femenina. De este modo, las diosas que se encargaban del cuidado de los hijos (Démeter) y de mantener intacto el matrimonio (Hera) eran el prototipo de mujer ideal en la sociedad norteamericana posbélica. En la actualidad, vivimos un cambio en la idealización del arquetipo femenino más cercano a la independencia económica e intelectual de Artemisa y Atenea. Es interesante comprender desde esta óptica cómo en cada momento histórico se desprestigia socialmente a las mujeres que no se adecuan a la “diosa” dominante, creando relatos de enfrentamiento

dentro de la comunidad y dentro de la psique de las mujeres de las que pocos salen beneficiados¹¹.

3.1 El arquetipo de Afrodita o la amenaza femenina

La novela negra se centraba en este arquetipo de Afrodita, pasional y libre en sus relaciones sexuales con los hombres y con el mundo que le rodea, la *femme fatale* tan representada en la pantalla y en los relatos del *hard-boiled fiction*. En Highsmith la representan los personajes de Miriam en *Strangers on a Train* y Marge en *The Talented Mr. Ripley*.

Strangers narra la historia de dos personajes desconocidos entre cuyas vidas se ven irremediabilmente entrecruzadas cuando viajan en tren desde Nueva York hasta Metcalf, Texas. Charles Bruno, un pudiente joven de la clase aristocrática neoyorkina entabla una amistosa conversación con Guy Haines, un arquitecto tejano que se ha mudado a vivir a New York por motivos de trabajo junto a su nueva novia, Anne Faulkner. Bruno se muestra muy interesado en el apuesto Guy y en el cambio de rumbo que su vida ha tomado. Guy, por su parte, no sabiendo muy bien el cómo ni el porqué, se sincera durante el trayecto con Bruno sobre la verdadera razón de su visita apresurada a Texas: intentar que su exmujer Miriam firme los papeles del divorcio. La vida de Guy se está tambaleando ya que peligra tanto su futuro matrimonio con Anne como su proyecto en *Palm Beach*. Bruno, a su vez, siente una cierta compasión inexplicable por la situación de Guy y compara su relación con Miriam con el odio que le procesa a su propio padre. Ambos personajes viven atormentados por estos dos seres que obstaculizaban su evolución personal. Por ello, ante el asombro de Guy, Bruno le sugiere al arquitecto un doble crimen. Si Bruno mata a Miriam y Guy mata al padre de Bruno, nadie podría identificar al asesino al no existir relación alguna entre asesino y asesinado. Lo que en principio parece una broma de mal gusto, se acaba convirtiendo en realidad. Bruno, una vez apeado en Metcalf, estrangula a Miriam sin dejar rastro, desvaneciéndose entre la multitud en una feria de atracciones. A partir de este momento, comienza una persecución entre Bruno y Guy, al que empuja a acabar con la vida de su padre. Se trata de un juego psicológico de persecución en el que ambos personajes acaban unidos de manera simbólica a través del crimen violento. Por un lado,

¹¹ Se podría asentar que a partir de los movimientos feministas de los años 70 el prestigio social lo tendrían las Ateneas y Artemisas exitosas que compiten en igualdad de condiciones con los hombres, superándolos incluso en su terreno, como ocurre con los mitos griegos. Aunque tengan cierta consideración, las Heras y Démeters estarían incluso mal consideradas en algunos sectores ya que no “producen” bienes significativos en la sociedad industrial. El cuidado de los otros miembros de la sociedad, reservado a las Hera-Deméter, ha sido habitualmente menospreciado a partir de la modernidad. Para más información de la devaluación del trabajo doméstico véase el famoso ensayo de Silvia Federici *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2004).

Bruno se suicida en las aguas del mar ante los ojos de Guy y un grupo de amigos, y Guy, después de matar a Mr. Bruno, y tras huidas desesperadas, acaba confesando el crimen al examante de Miriam, Owen en Metcalf. Un detective de la policía de Nueva York que sigue a Guy hasta Tejas le detiene tras escuchar la confesión detrás de una puerta.

Miriam Joyce es la todavía mujer de Guy Haines antes de que sea asesinada por el retorcido alter-ego, Charles Bruno. Bruno decide acabar con su vida urdiendo un plan para que Guy se vea forzado a asesinar al padre de Bruno. Esta es la temática de la primera novela de Highsmith, el doble asesinato que comete un personaje aparentemente normal como el arquitecto Guy Haines. Miriam, desde el principio, es descrita por Guy como alguien sin moral que merece ser castigada [cursivas mías]: “One read such cases so often in the newspapers, the victim so often *women like Miriam*” (Highsmith, 2005:91). Miriam es la razón por la que Guy vuelve a Tejas de la que había partido para refugiarse junto a Anne. El arquitecto emprende una nueva vida lejos del dolor que le había causado su relación frustrada con la atractiva y joven tejana. Miriam, en palabras de Nathan Tipton (2015), es la causante de la *emasculinización* del arquitecto al jugar con su virilidad por sus repetidas infidelidades. A pesar de su separación, el hecho de que Miriam quiera que Guy se haga cargo del bebé de otro hombre, motivo por el cual Guy viaja a Metcalf, pone de manifiesto el control que este personaje tiene sobre su psique. Podría Guy no sólo perder su futura estabilidad social, sino volver a poner en duda la masculinidad que había logrado recuperar tras su matrimonio. Tipton afirma que el prototipo de Miriam de mujer sureña atractiva es utilizado por Highsmith como un tropo, “the opportunity to foreground and critique the southern trope of honor and property (Tipton, 2015:134). Miriam, a su vez, “represents the liberating potential of southern womanhood, it is nevertheless difficult to overlook the evident misogyny embedded in her description” (2015:135). Aquí se añade, a esta definición de misoginia latente, la utilización de las características *afrodíticas* en este personaje que utiliza el poder que tiene sobre Guy para sus propios fines económicos. En el monólogo interior de Guy durante el trayecto a Metcalf (Texas), se deja entrever la incapacidad de satisfacer a Miriam. Al final de la narración se comprende que la falta de apetito sexual es indispensable para desestabilizar la imagen que tiene de sí mismo, buscando desesperadamente auto-reconstruirla a través de su matrimonio con Anne y el asesinato del padre de Bruno. Sin embargo, Miriam aparece como un personaje plano del que sólo tenemos ideas preconcebidas a través de Guy. Highsmith no justifica el estrangulamiento de la tejana, pero utiliza la falta de moral para que el lector(de ese determinado código cultural) pueda simpatizar con Guy.

Algo similar, aunque diferente en algunos aspectos, sucede con el personaje de Marge Sherwood en *Talented*. Marge Sherwood es la amiga de Dickie Greenleaf, un joven pintor neoyorkino en ciernes que se muda a Italia a vivir del arte y de la vida bohemia en los años cincuenta. El padre de Dickie, Mr. Herbert Greenleaf, contrata a Tom Ripley creyendo que ha sido compañero de su hijo en Princeton para que le convenza de volver a Estados Unidos y continuar con la empresa familiar. Lejos de convencerlo, Tom ya en Italia entabla amistad con Dickie y comienza a sentirse atraído, primero, por la vida de lujos y excesos que este lleva y, después, por el propio personaje. En un principio se intuye una simpatía mutua que deriva más tarde en una obsesión. Cuando Dickie toma consciencia de los sentimientos reales de su amigo, decide alejarse de Tom. Este lo mata mientras navegan solos en un bote en Sam Remo y tira el cadáver a las profundidades del Mediterráneo. Al no haber rastro del cuerpo de Dickie, Tom decide usurpar por unos meses su identidad y vivir en Roma de las rentas que tenía el joven rico. Un antiguo amigo suyo, Freddie, descubre el engaño lo que provoca que Ripley le asesine. Deja una carta de suicidio en la que inculpa a Dickie de la muerte de Freddie para librarse de las sospechas de la policía de ambos crímenes. A partir del asesinato iniciático de Dickie, otros muchos lo sucederán. El asesino de las mil caras, el aburguesado usurpador de identidades había llegado para instalarse en el canon de la novela negra.

En la novela *Talented*, sin duda la mejor de las cinco de la saga, la importancia del personaje de Marge es imprescindible para entender la evolución criminal de Tom Ripley. La atractiva joven es un obstáculo evidente para los deseos carnales de Ripley hacia Dickie. Aunque éste último no es abiertamente homosexual sí que resulta ambiguo. Sus rasgos afeminados, el interés por la pintura y otras artes, y su falta de intimidad sexual con Marge producen cierta lectura *homosexualizante* dentro de los estereotipos de la época. Highsmith desmintió en alguna de sus pocas entrevistas para la prensa que Dickie sea abiertamente *gay*, como tampoco lo afirma de su primer protagonista Guy Haines. Sin embargo, la crítica especializada ha observado (Tipton, 2015; Lukin, 2010; Nicol, 2015), con bastante acierto, tendencias homosexuales que explican mejor la extraña atracción entre la pareja protagonista: Bruno-Guy, Ripley-Dickie¹². De lo que sí queda constancia en sendas novelas el rechazo visceral de Guy-Dickie hacia un contacto sexual (implícito) de

¹² Una explicación más detallada sobre la atracción fatal entre estos dos personajes masculinos se puede realizar aplicando la teoría de la mimesis de René Girard y el doble en *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology* (1978). Por razones de espacio no se aludirá a las implicaciones que el doble tiene en la relación antagónica, aunque conviene citarla brevemente.

Bruno-Ripley es el origen de su conducta criminal. A cada uno les guía un motivo diverso que les ayuda a reconstruir una nueva identidad.

Marge, por un lado, representa mucho mejor la parte Afrodita del arquetipo propuesto por Shinoda. Es atractiva, joven, inteligente, divertida y, además, creativa. Se enamora perdidamente de Dickie, aunque no es correspondida. Para el joven pintor Marge es la compañera excelente ya que ella apenas muestra reprobación hacia su conducta. Se puede considerar que la sexualidad de Marge está apaciguada ya que no hay ninguna escena de acercamiento íntimo entre ellos. Aunque, por razones obvias, es *heteronormativa* ya que personifica algunas de las cualidades de una mujer de bien en los años cincuenta. Es decir, su feminidad no se expresa a través del deseo carnal exagerado, al contrario que Miriam en *Strangers*, sino que es la propia condición de género la que supone un peligro para la estabilidad psicológica del protagonista masculino. En otras palabras, el mero hecho de ser mujer hace que se tambalee la preferencia de Dickie por ella. Ella es un obstáculo para Ripley, puesto que no puede ofrecer a Dickie lo que ella podría, un matrimonio convencional burgués. Las constantes interferencias de Marge, por un posible acercamiento con Dickie, en la relación entre los dos hombres, más las sospechas fundadas de la joven respecto a Ripley, la convierten en un lastre. Ripley, en la novela, la ridiculiza hasta despojarla de muchos atributos positivos. La lucha entre ambos personajes por el amor de Dickie es evidente desde el momento en que Marge le advierte al pintor de que Ripley es "invertido [*queer*]" (Highsmith, 2009:73). Las sospechas de Marge son acalladas por las triquiñuelas de Ripley. Muerto Dickie, consigue convencerla de que Dickie vive en Roma con otra mujer para alejarse de ella. Aunque no le arrebató la vida, Marge no puede recuperarse del todo del supuesto rechazo sin explicaciones.

3.2 La otra cara de la moneda: la mujer domesticada

En *Strangers*, Highsmith bosqueja el arquetipo de mujer domesticada (Démeter-Hera) generalizado de los años cincuenta en Estados Unidos y en la sociedad occidental: Anne. En el apartado anterior se ha aludido a los dos roles polarizados de la feminidad posbélica. Reduciendo la variedad de personalidades de la psique de la mujer, encontramos el polo opuesto a la fogosidad de Miriam. Anne Faulkner pertenece a una familia acomodada del *Upper Side* de Nueva York. Se enamora de un arquitecto de otra clase social diferente, una unión entre clases no demasiado habitual en la época¹³. Esta feliz unión, en principio, traerá consigo consecuencias nefastas para la vida de ambos personajes. La docilidad de

¹³ La imposibilidad de fusión de la clase media y alta es un tema recurrente en la literatura norteamericana. Véase *The Great Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald.

Anne se aleja de la perversidad de Miriam. En el personaje de Anne se perfila una de las características más utilizadas por Highsmith a la hora de representar a los personajes: la domesticidad. Y con ello se entiende la adecuación a la esfera doméstica de la mujer. Cuida atentamente a su marido, apoyándole en los momentos más difíciles. Además, tiene un refinado gusto y se encarga de gestionar las relaciones sociales entre los asistentes a las reuniones sociales que organiza. Esta característica es imprescindible para analizar una de las temáticas latentes en *Strangers*. J. Lukin lo denomina la “estigmatización de la clase baja” propia de esta época considerada indeseable dentro de la estética intelectual (2010:23-24). Los valores que podemos considerar en nuestro análisis dentro de la categoría no marcada, los que desea alquilar el protagonista, provenían de la alta burguesía del país. Desde diversos medios culturales se fomentaba el consumo de bienes materiales, ocio y arte que sustentaban la macroeconomía del país. Este consumo, junto a la búsqueda de una profesión liberal, con alta retribución y unas prácticas religiosas y/o sociales activas eran elementos indispensables para la construcción de la identidad del ciudadano (varón) medio. Las minorías étnicas, los trabajadores asalariados precarios y las mujeres activas en el mercado laboral fueron excluidas del prestigio social en detrimento de una clase media cualificada masculina en expansión que, a su vez, se apropió de los gustos refinados de la alta burguesía (*ibíd*).

A pesar de representar la domesticidad femenina, no hay que subestimar el poder de destrucción involuntario de Anne. Ella es la razón, en última instancia, del asesinato de Miriamy del padre de Bruno. Su enlace permite a Guy escalar de clase social y crear una familia nuclear al estilo anglosajón. De ahí que se afirme en este artículo que Anne es un objeto de consumo para el arquitecto. Sin duda siente amor hacia la joven neoyorkina, con la que comparte gustos por la ópera, la pintura o la filosofía, pero a medida que avanza la novela, comprendemos que los sentimientos de Guy no son tan puros. Gracias al matrimonio con Anne, Guy recobra los atributos masculinos que había perdido durante su relación con Miriam. Del mismo modo, gracias a su asesinato, recupera parte de su estatus de varón proveedor. Anne no aprueba las muestras de odio que Guy procesa a Miriam antes de ser asesinada, e incluso la joven rica se pregunta hasta qué punto el arquitecto ha estado involucrado con el asesinato cuando la pareja empieza a ser acosada por Bruno. Las dudas de Anne provocan, junto con el hostigamiento continuado del perverso joven, que Guy sucumba los a sus deseos parricidas y acabe inmolando a Mr. Bruno.

Otro personaje femenino de mujer domesticada lo encontramos en las novelas de la *Ripliad*. En la segunda novela Ripley *Under Ground* (1970), tras el asesinato de Dickie,

Ripley sale airoso de las investigaciones que la policía lleva a cabo en la búsqueda infructuosa del rico americano. Se muda a Francia, donde se instala tras casarse con una mujer de la alta burguesía llamada Heloise. En una entrevista en 1991, con motivo de la publicación de la novela *Ripley Under Water* (1991), Highsmith confirma a los oyentes que Heloise es un objeto de consumo para el protagonista. "He treats her nicely but she's a commodity for him. I like to convey the idea that Heloise really likes Tom, she's dependent on him too and he's the man in the house after all" (Highsmith, 1991). Esta definición explica fácilmente la relación, un tanto disfuncional (a ojos del lector tipo actual), que crea Ripley una vez ha escapado de la policía. La joven pertenece a la clase burguesa a la que el asesino pretende acceder por todos los medios. El matrimonio no trae consigo la estabilidad económica, puesto que es Tom Ripley quien se encarga de mantener las elevadas facturas de Belle Ombre pagadas mediante sus actividades delictivas. En este caso, Heloise es una especie de mueble más que adorna la bonita villa francesa. Ripley trata francamente bien a su mujer, preserva sus manipulaciones y maquinaciones para otros personajes externos en la novela. Le tiene estima, pero en la narración no aparecen escenas de intimidad entre el matrimonio. Highsmith deja al lector que se imagine si existe o no un deseo sexual hacia Heloise. Dicha técnica produce ambigüedad de Ripley lo que entronca con su atracción casi visceral hacia los bienes materiales. Son numerosas las descripciones que realiza el personaje de la casa en la que viven, las bellas plantas del jardín o los regalos que trae a su mujer de sus viajes. Highsmith, con esta técnica descriptiva en primera persona, desplaza el anhelo sexual frustrado inicial representado en *Talented* hacia Dickie hacia un apetito obsesivo por los bienes de consumo.

La domesticidad de Heloise es evidente a lo largo de todas las páginas de las novelas. Se mantiene al margen de las actividades delictivas de su marido, sin preguntar y sin importarle si quiera. Podría tratarse del exponente de los valores tradicionales burgueses por excelencia: buena anfitriona, comprensiva y culta. Aunque lo que parece convencional no lo es en realidad tanto. Mientras Ripley le provea de seguridad económica y cierta afectividad, la moralidad de su marido no entronca con la suya ya que Belle Ombre tiene unos cánones propios de moralidad. Se puede afirmar que en ese sentido Heloise es cómplice de los actos vandálicos de su marido ya que lo que ambos desean es llevar una vida social agradable y burguesa sin importar el cómo. Highsmith, con este espacio femenino domesticado, pone en evidencia un síntoma de una contradicción en el mundo postindustrial contemporáneo: los peligros de lo mundano. "Highsmith's early works tend to have a common theme: a seemingly normal character encounters a clearly deviant

character who takes away from their organized, mundane world and brings them closer to their darker desires, though this darkness is highly subjective (Prigot, 2014: IV). La escritora, respecto a los asesinatos, afirmó en la entrevista ya citada que el americano los realiza en defensa propia, cuando su medio de vida se ve amenazado. En este sentido, vemos que la domesticidad de Heloise y Ripley es igual de peligrosa que la “anormalidad perversa” representada en *Talented*.

Rebecca Prigot utiliza el término “brief normalcy” para explicar la caracterización del personaje Guy en *Strangers* (2014:10). Bajo una máscara de normalidad, los personajes de Highsmith buscan ser aceptados, aunque para ello acaban por infringir las bases del pacto social. Asimismo, es “brief”, corta, puesto que desde las primeras escenas el lector comprende que el protagonista es un impostor ya que se siente atraído por ciertas actitudes censurables, al igual que Ripley o Heloise. La máscara es parte esencial de Guy y de la mayoría de los personajes principales de sus novelas. Dicha normalidad enmascarada comporta una serie de riesgos que se le escapan a los propios personajes, inmersos en conflictos psicológicos no resueltos. Quedan expuestos, de esta manera, los riesgos que conllevan la movilidad social, aspirar a pertenecer a una clase social diferente o mantener el poder socioeconómico a toda costa.

4. CONCLUSIONES

En la introducción se ha aludido a la poca relevancia que se le ha dado a la escritura femenina dentro de la novela negra. La presencia de las escritoras en la renovación del género criminal es indiscutible. Lo observamos en la impronta de Highsmith en la evolución al thriller psicológico de décadas posteriores y en otras escritoras de suspense: Agatha Christie (1890-1976) elevó el relato policial a cotas inimaginables de éxito comercial, o Margaret Atwood (1936-) lo ha fusionado con otros géneros como la ciencia-ficción. A pesar del peso de la mujer dentro de la novela criminal, se ha relegado este espacio a los hombres o, en otros términos, a lecturas *masculinizantes* de la narración. Se ha podido comprobar de qué manera utiliza Highsmith los personajes femeninos al intentar reproducir esa *masculinización desviada*.

La producción de Highsmith se alinea de una manera peculiar a los atributos que se presuponen masculinos y universales: racionalidad y creación. Dicha afirmación se sustenta con el espacio que ocupa la mujer dentro de la narración, relegada a personajes secundarios a cuyos pensamientos no se tiene acceso, y a la misoginia de la propia escritora con la que creaba dichos personajes, entre la idealización y el rechazo absoluto.

Hemos de destacar el interesante hecho de que en Highsmith las víctimas de los asesinatos son, en su mayoría, hombres. Exceptuando a Bruno, los asesinos de nuestra autora crecen en torno a la violencia masculina, desde y hacia otro personaje masculino. El género femenino aparece o bien como objeto de consumo o el motivo por el que inicia el acto criminal.

A pesar del reduccionismo evidente del espacio femenino a dos categorías (amenaza-objeto), Highsmith subvierte los patrones de género en las conductas *queer* de los protagonistas de sus novelas. Las mujeres, en los ejemplos citados con anterioridad, sirven de contrapunto de estas subversiones y zonas de conflicto para la psique masculina. El deseo sexual del personaje varón está enfrentado por los deseos de los personajes femeninos. Los personajes homosexuales de las novelas, o la sexualidad masculina *desviada*, se utilizan en esta época como un recurso narrativo que desestabiliza al género, a los límites absurdos que éste impone. Lo femenino, por consiguiente, funciona como un tropo dentro de la macroestructura del texto que, en Highsmith, está siempre condicionada a la psicología del personaje.

Por último, cabe destacar que las novelas de Highsmith se insertan en la tradición literaria norteamericana que aluden a los conflictos de género y de identidad sexual. Los relatos que se encuadran en la esfera privada denotan que la corrupción es también “cosa de familia” donde los roles de género en el núcleo familiar crean enfrentamientos. Dichos conflictos, por otra parte, están presentes en todas las épocas y sociedades y se pueden rastrear en el artefacto literario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Primaria

Highsmith, P. *Strangers on a Train*. E-book: Norton & Company, 2005.

—. Colección “Tom Ripley”. Barcelona: Anagrama, 2013.

Secundaria

Alsina, C. “Desbordamientos del género: Highsmith en España”. Elena LosadaSoler y Katarzyna Paszkiewicz (eds.). *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Barcelona: Icaria, 2015, 183-200.

Añó, N. “Carol, Claire Morgan versus Patricia Highsmith”. *Les romancierès sentimentales*. 2014, 267-279.

- Bell, I. F.A.** *Watching the detectives. Essays on Crime Fiction*, Manchester: Palgrave Macmillan UK, 1999.
- Bibler, P. M.** "Queering the Region". *The Cambridge Companion to the Literature of the American South*. Sharon Monteith (eds.). New York: Cambridge University Press, 2013, 188-203.
- Butler, J.** *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2014.
- Fuss, D.** *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Nueva York: Routledge, 1991.
- Highsmith, P.** Entrevista en formato radiofónico para la BBC, 1991. Visto en: <https://www.youtube.com/watch?v=GNYb0sbqSnQ&t=207s>[17/12/2017]
- Horsley, L.** *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- León Aguinaga, P.** *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: Servicios de Publicaciones UCM, 2009.
- Lukin, J.** "Identity-Shopping and Postwar Self-Improvement in Patricia Highsmith's *Strangers on a Train*". *Journal of Modern Literature*. 2010, Vol. 33, Núm. 4, 21-40.
- Nicol, Bran.** "Those Who Follow: Homosocial Choreography in Highsmith's Queer Gothic". *A Journal of Detection*. 2015, Vol. 33, Núm. 2, 97-108.
- Priestman, S.** *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. E-book: Cambridge University Press, 2003. E-book.
- Prigot, R.** "Murmurs, Masks and Murder: Deviancy in Patricia Highsmith's in *The Price of Salt, Strangers on a Train* and *Talented Mr. Ripley*". Thesis Dissertation. Dublin: Trinity College, 2014.
- Shinoda Bolen, J.** *Las diosas de cada mujer*. Barcelona: Editorial Kaidós, 1994.
- Tipton, N.** "Others from a Southern Mother. Southerning the queer in Patricia Highsmith's *Strangers on a Train*". *South*. 2015, Vol. XLVIII, Núm. 1, 129-150.
- Tufano, N.** *Patricia Highsmith Revisioned: The Politics of Domesticity in Cold War American Literature, 1945-1960*. [Tesis doctoral inédita] New York: Sarah Lawrence College, 2000.
- Vega, V.** "El complejo de Edipo en Freud y Lacan". Buenos Aires: Cátedra, 2015. Visto en http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/055_adolescencia1/material/archivo/complejo_edipo.pdf [06/30/2018]
- Wilson, A.** *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*. E-book: Bloomsbury Publishing, 2010.