

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

PATRICIA HIGHSMITH: EN JAQUE AL GÉNERO

Máster en construcción y representación de
identidades culturales

Trabajo de investigación realizado por Benjamín López Gómez (Becario de la Obra Social La
Caixa durante el curso académico 2008-2009)
Dirigido por el prof. Dr. Rodrigo Andrés González
Curso 2008-2009

ÍNDICE

1. Introducción
2. La problemática de Patricia Highsmith: ¿Por qué una escritora de género negro?
3. *Carol (The Price of Salt)*. 1952 Y 1990: Lecturas de distinto signo. Palabras minúsculas para una teoría del amor prohibido. La homosexualidad femenina no es una experiencia traumática. ¿Ha visto usted a Claire Morgan? Notoriedad y prestigio como censura. “It is a romance which reads almost exactly like Patricia Highsmith thriller”.
4. *Edith’s Diary*, o la radiografía de un organismo seriamente enfermo. Como las conversaciones de nuestras tías. Algunas consideraciones sobre el personaje femenino. América, ¡oh! América... “Today I have the alarming feeling that fantasy alone keeps me going...”
5. *Found in the Street y Small g: a Summer Idyll*. Vivir en la gran ciudad: Nueva York y Zurich. Un nuevo paradigma familiar y de relaciones interpersonales. A la manera del *bildungsroman*. Esto no es una novela de género.
6. Conclusiones
7. Bibliografía
8. Agradecimientos cordiales

1. Introducción.

Se han cumplido catorce años de la muerte de la escritora norteamericana Patricia Highsmith (Fort Worth, Texas, 1921 – Locarno, Suiza, 1995), autora de veintidós novelas y diez libros de relatos traducidos a más de veinte idiomas. Considerada como una de las escritoras más perturbadoras y originales de la literatura del siglo XX, se impone, bajo nuestro punto de vista, la revisitación del lugar que tradicionalmente se le ha asignado en el vasto edificio de la literatura universal contemporánea. Dos motivos nos empujan a acometer esta empresa. En primer lugar, el hecho de que su obra siga siendo desconocida en determinados circuitos académicos, donde rara vez se la aborda. En Estados Unidos, su país de origen, ha carecido de consideración entre las elites intelectuales hasta hace muy poco tiempo¹, cuando la adaptación que en 1999 Anthony Minghella realizó de su novela *The Talented Mr. Ripley*², atrajo la atención de un sector de la crítica norteamericana. Pero lo cierto es que hasta entonces, ni críticos, ni profesores universitarios ni investigadores se habían detenido en su obra. En Europa, por el contrario, su producción siempre ha sido saludada por crítica y público como una de las más refinadas y privilegiadas por excelencia de la cultura del siglo XX:

En Francia, Inglaterra y Alemania no me tienen clasificada como novelista de *suspense*, sino simplemente como novelista, con mayor prestigio, críticas más largas y mayores ventas, en proporción, que en los Estados Unidos. En Inglaterra las reseñas de mis libros las hacen críticos o escritores muy conocidos y a menudo no se utilizan etiquetas como, por ejemplo, “novela policíaca” o “novela de *suspense*”. En Francia no tiene nada de raro que una de mis novelas merezca una crítica de una página entera en una revista literaria o de media página en un periódico. Todos mis libros han

¹ Aunque ciertamente, su obra ha experimentado un renacimiento crítico en los Estados Unidos, este renacimiento sigue siendo muy limitado, y su trabajo es desconocido por el gran público.

² En este trabajo citaremos las novelas de Patricia Highsmith por su título original en inglés, toda vez que el título español responde a una traducción bastante libre que con frecuencia traiciona el estilo de nuestra autora. Sirvan como ejemplos los casos de las novelas *A Suspension of Mercy* (1965) y *Found in the Street* (1986), traducidas en castellano como *Crímenes imaginarios* y *El hechizo de Elsie*, respectivamente.

sido reeditados en la distinguida colección “Livres de Poche” de la editorial Hachette, colección en la que se incluyen clásicos de la literatura mundial.³

Pese a esto, el panorama en el ámbito académico español y en general europeo no difiere mucho del norteamericano: no existe un análisis pormenorizado, sistemático y exhaustivo de su obra; se trata más de bien de aproximaciones parciales y puntuales.⁴

En segundo lugar, pero no menos importante, es la categoría de escritora de novela negra que pesa sobre Patricia Highsmith, desde que publicó su primera novela, *Strangers on a Train*, a finales de 1950, hasta la última, *Small g: a Summer Idyll*, aparecida en 1995. Esta categorización ha empañado significativamente la recepción de su obra en aquellos países como Estados Unidos, donde el género negro no es considerado más que como un subgénero, como un entretenimiento frívolo que no merece la consideración seria de los investigadores y de las aulas universitarias⁵. En este trabajo postulamos que Patricia Highsmith no es una escritora de género negro. No nos limitaremos a tomar prestada su palabra en las incontables ocasiones en que declaró que no se consideraba escritora de novela negra, y que por lo demás no era a ella a quien interesaban las etiquetas, sino a los críticos y editores norteamericanos; sino que vamos

³ HIGHSMITH, P.: *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona, Anagrama, 2003. Pp. 130-131.

⁴ En España se la ha estudiado ocasionalmente en alguna facultad, y en estos casos “contados” ocurre que su figura despierta interés en la medida en que puede tener cierta relación con la novela de género negro. Es lo que ocurre en el caso del trabajo del profesor José Ramón Arana Marcos, de la Universidad del País Vasco, o de la doctora de la Universidad de Navarra Carmen Pinillos, quien en su asignatura “Grandes Figuras de la literatura Universal” la estudia como escritora de novela negra.

⁵ Se lamenta Roman Gubern en el prólogo a *La novela criminal* de que “la novela policíaca ha interesado escasamente a la crítica desde el punto de vista de la estricta *littéaturalité*, es decir, del valor específicamente literario”. La obra de Edgar Allan Poe, considerado padre fundacional del género con *Los crímenes de la calle Morgue*, constituiría una notable excepción, justificada en parte por las excelentes traducciones que Baudelaire y Julio Cortázar vertieron al francés y al castellano, respectivamente. Continúa Gubern: “el caso de Dashiell Hammet es muy otro y sus cualidades técnicas le han valido atentos estudios literarios, especialmente en Europa. André Gide no ha tenido inconveniente en situar su obra a la altura de la de William Faulkner”. La distinta estimación que Estados Unidos y Europa profesan hacia la novela de género negro encontrará un abonado campo de discusión en el caso de nuestra autora.

a realizar un análisis temático de cuatro de sus novelas –las reducidas dimensiones que forzosamente ha de presentar este trabajo nos obligan a acotar al máximo- para desarticular esta categorización⁶. Las novelas son *Carol* (1952), *Edith's Diary* (1977), *Found in the Street* (1986) y *Small g: a Summer Idyll* (1995), aunque la lista podría ampliarse con títulos como *The Tremor of Forgery* (1969), *A Suspension of Mercy* (1965), o *People who knock on the Door* (1983) y esperamos que así sea en una futura tesis doctoral. En este sentido, su amplia producción *cuentística* constituiría un extenso capítulo aparte, pues como señalan Russell Harrison y James Sallis:

the stories demonstrate far greater variety in subject matter, theme, and voice than the novels. They're filled with surprises, sharply drawn intriguing characters, brilliantly realized scenes [...] These stories haven't a great deal in common, Harrison points out, with the mainstream American short story, and strike many chords familiar from the novels: evocations of states of extreme anxiety, displacement of a privileged class, the malleability of history and identity itself, eruptions of violence, cataclysmic interpenetrations of one world into another.⁷

Este esfuerzo nuestro por extraerla y colocarla al margen del cajón de la novela negra no debe ser interpretado como un interés en colocarle otra etiqueta, como bien pudiera ser la de escritora de novela homosexual, dada la multitud de personajes homosexuales, así como la descripción de los lugares que frecuentan, que desfilan por sus páginas. Antes al contrario: con esto pretendemos demostrar su absoluta singularidad y su magisterio narrativo, que impiden ubicarla en cualquier contexto o tradición literaria. Como dijo la propia Highsmith: “I never think about my place in literature, and perhaps, I have none. I consider myself as entertainer”.⁸ Lo que diría cualquiera de los grandes.

⁶ Pretendemos, a través de este análisis temático, mostrar que los intereses de nuestra autora son bastante más amplios, desbordando ese cajón de novelista de género negro. Pese a esta variedad, lo cierto es que todas estas obras parecen responder a un proyecto común: la descripción detallada del *American Way of Life*, poniendo en la picota su ambigüedad, y revelándolo a lectores de todo el mundo como una fuente de ansiedad y crisis domésticas, emocionales y sexuales.

⁷ SALLIS, James: “The Selected Stories of Patricia Highsmith”, en *Boston Review. A Political and Literary Forum*, 26.5 (2001).

⁸ WILSON, A.: *Beautiful Shadow: a Life of Patricia Highsmith*, p.4.

2. La problemática de Patricia Highsmith.

1. ¿Por qué una escritora de género negro?

Consideramos poco riguroso comenzar nuestro trabajo sin detenernos en primer lugar a examinar aquello que rechazamos: la etiqueta *escritora del género negro*. ¿En qué momento se la etiquetó y por qué razones? ¿Qué hay de cierto en ello y qué hay de estrategias e intereses comerciales? Y lo que tal vez sea más interesante: ¿qué papel ha jugado esta categoría en la recepción y difusión de su obra?

Patricia Highsmith publicó su primera novela, *Strangers on a Train*, en 1950, cuando contaba 28 años de edad. La novela, publicitada por la editorial Harper & Bros como una novela de suspense, fue llevada al cine por Alfred Hitchcock en 1951, un cineasta que ya contaba a sus espaldas con un sólido prestigio como director de películas de suspense⁹. De la noche a la mañana, Patricia Highsmith se vio catapultada a la fama como escritora de suspense. Aunque bajo su punto de vista, *Strangers on a Train* no era más que una novela con un argumento interesante, lo cierto es que la catalogación hecha por su editor no era en absoluto descabellada, pues el libro guarda demasiados puntos en común con la novela negra. La obra se plantea como la puesta en práctica de un crimen perfecto: Guy, un joven arquitecto que espera el divorcio de su mujer para poder casarse con su actual novia, conoce casualmente a Bruno, un hombre rico dedicado al ocio y a la contemplación, durante un viaje en tren. Ambos acuerdan deshacerse de sus respectivos enemigos –es decir, Bruno liquidará a Miriam, la mujer de Guy, porque se niega a concederle el divorcio; y Guy matará al padre de Bruno, un hombre autoritario y castrante que no aprueba el estilo de vida de su hijo-, estrategia que facilitará a ambos la coartada perfecta, pues en caso de ser preguntados qué se encontraban haciendo en el momento del crimen, cada uno de ellos podría demostrar que se hallaba en otros asuntos. La novela podría resumirse en un par de asesinatos, investigaciones policiales y mucha acción. Pero por otra parte, sobresalen en ella determinados aspectos que trascienden el género, como el fascinante retrato psicológico

⁹ Ya en aquel entonces Hitchcock había rodado algunas de las obras maestras que le situarían en un lugar destacado en la historia del cine: *39 escalones* (1935), *Rebeca* (1940), *Sospecha* (1941), *La soga* (1946) y *Encadenados* (1946).

de sus personajes, particularmente de Bruno, y la reflexión sobre el crimen como único acto verdaderamente heroico en la sociedad contemporánea. Ya aquí aparecen sentadas las bases de una de las mayores preocupaciones vitales de Patricia Highsmith, que encontrará un correlato en todas sus novelas: la disociación entre individuo y sociedad de consumo. Los avances de la ciencia y la tecnología, que han precipitado las relaciones humanas, volviéndolas vertiginosas, mecánicas, aíslan y oprimen a sus personajes –Tom Ripley, Howard Ingham, Sidney Bartleby¹⁰–, hombres sensibles y cultivados que contemplan el crimen como el único estilo de vida capaz de satisfacer sus ansias interiores de un mundo mejor.

En su siguiente novela, *The Blunderer* (1954), publicada con su nombre¹¹, Patricia Highsmith retorna a las variaciones sobre el crimen, centrándose en esta ocasión en el parecido que hay entre dos asesinatos cuyos autores, Kimmel y Walter, no se han visto en la vida. De igual modo, en su tercera novela *The Talented Mr. Ripley* (1955), una de sus más celebradas obras, ganadora del premio Edgar Allan Poe, concedido por los Mystery Writers of America un año después de su publicación, y primera de las cinco

¹⁰ El protagonista de *A Suspension of Mercy* (1965), Sidney Bartleby, guarda mucho más en común con el personaje de Herman Melville –una de los autores predilectos de Patricia Highsmith– que el simple apellido. Hombre amable y solícito, Sidney presenta una natural disposición a quedarse cruzado de brazos en los momentos cruciales, aquellos en los que los demás –empezando por su propia esposa, con la que cada vez goza de menor entendimiento, o los agentes de policía que lo interrogarán constantemente, una vez que Alicia haya desaparecido– esperan que haga algo. Efectivamente, el “I would prefer not to” del Bartleby de Herman Melville encuentra resonancias irónicas en el deseo de Sidney de permanecer tranquilamente en su casa imaginando los detalles de unos crímenes que no ha cometido. Esta fórmula, que diría Gilles Deleuze, con la que Bartleby espera eludir sus obligaciones profesionales tiene un paralelo en la novela de Patricia Highsmith: Sidney se entrega por completo a sus elucubraciones, desmitificando por completo esas otras obligaciones que la sociedad de consumo presupone a sus hijos.

¹¹ Pues como veremos en el siguiente capítulo, Patricia Highsmith publicó bajo el seudónimo de Claire Morgan *The Price of Salt* (1952), novela de amor entre mujeres que tuvo algún que otro encontronazo con los editores. Su intención era la de evitar ser etiquetada como escritora de novelas de lesbianismo; además de lograrlo, su fama como escritora de novelas de suspense se vio incrementada, teniendo en cuenta que sus tres novelas reconocidas guardaban similitudes temáticas; y aquella que hubiera servido para demostrar ante los críticos sus otros intereses permanecería remotamente alejada de su autora durante más de tres décadas.

novelas que constituyen la saga que tiene a Tom Ripley por protagonista¹², el crimen, el azar y las coincidencias, así como la ambigüedad de un personaje que atrae y repele a un tiempo constituyen sus principales atractivos. Lo cierto es que una parte considerable de su obra está repleta de ejemplos como los dados, en los que se dan cita el crimen, la introspección y la correspondiente investigación que termina sin conducir a lugar seguro y definitivo, lo que favorece el éxito final del protagonista criminal. La catalogación a la que ha sido sometida Patricia Highsmith responde sobradamente a algo más que a cuestiones comerciales. Sin embargo, ya en estas primeras novelas se observa una distancia, ciertas irregularidades respecto del género que parece acogerlas. Si hemos de seguir al escritor W.H. Auden en su definición de la novela negra¹³, parece evidente que las novelas consideradas negras de Patricia Highsmith tienen múltiples puntos de fuga, pues el énfasis no está en la resolución de un crimen por parte de un investigador (miembro del cuerpo de policía o especialista por cuenta propia), sino más bien en la cosmovisión del protagonista, con frecuencia un hombre normal y corriente que por avatares inesperados se ve empujado al crimen. El profesor José Ramón Arana, de la Universidad del País Vasco, da en la diana al sostener que:

Sus novelas significan una transformación radical de este género: el paso de la novela del detective, centrada en la pesquisa y el descubrimiento, a la novela del asesino: los lectores conocen desde el comienzo al criminal, sus motivaciones y sus métodos, conocemos sus razones, asistimos a la

¹² De todas sus novelas adaptadas al cine, la saga Ripley es la que mayor éxito y reconocimiento crítico ha tenido: René Clement, Wim Wenders, Anthony Minghella y Liliana Cavani han dirigido cada una de las cuatro películas.

¹³ Que se articula de la siguiente manera: "A murder occurs; many are suspected, all but one suspect, who is the murderer, are eliminated; the murderer is arrested or dies" [Citado en "The Guilty Vicarage. Notes on the Detective Story, by an addict", en *Harper's Magazine*, mayo de 1948]. De entre las innumerables definiciones que se han dado a lo largo de los años de la novela negra (también llamada criminal, policíaca, detectivesca o de misterio), ésta de Auden revela uno de los aspectos constitutivos del género: una técnica, una fórmula. A diferencia de cualquier otro género novelesco, la novela negra surge de la puesta en práctica de una serie de técnicas de narración –escamotear la información y dosificarla para que el lector progrese hacia la resolución del relato- y también de argumentación. Como dice Antonio Gramsci (Gubern: 1981) la novela policíaca "ha creado sus propias leyes deductivas rigurosas [...] este reto debe permitir siempre al lector la posibilidad de desenmascarar por sus propios medios al criminal".

elaboración y ejecución del crimen; el detective es sólo un personaje secundario frente al asesino y su entorno. Por eso, Highsmith puede permitirse el lujo narrativo de que a veces se capture al asesino o de que fracase. Su tipo de novela no será, entonces, la de la investigación criminal, sino la del significado del crimen. Patricia Highsmith está interesada en cómo opera el crimen.¹⁴

Y el crimen opera siempre en un nivel rigurosamente mental (salvo en el momento de ser cometido). Patricia Highsmith pone el mayor énfasis en mostrar a sus lectores cómo se ha ido gestando la idea del crimen, o qué circunstancias han favorecido su perpetración, en el caso de que no se trate de algo premeditado, sino de un acto totalmente espontáneo, casi involuntario (como la muerte de Dickie Greenleaf a manos de Tom Ripley en *The Talented Mr. Ripley*). Porque otra de las características de su obra, que añade una mayor distancia respecto de la novela negra, es la plena identificación del lector con el criminal (y siempre que lo hay, es forzosamente el protagonista). En la novela negra no hay lugar para tal identificación, pues se desconoce la identidad del asesino y en ello radica la mecánica interior de este tipo de relatos: en la resolución de un misterio, en atrapar al culpable y conocer de qué manera cometió el crimen. El lector, llevado por la curiosidad, se sitúa desde el principio del lado del investigador, transformándose incluso, durante el tiempo de la lectura, en una suerte de detective que acumula pistas y construye hipótesis a partir de ellas. No hay experiencia más ajena a la narrativa de Patricia Highsmith que ésta. La consecuencia derivada del hecho de conocer al asesino desde las primeras líneas de la narración es la empatía: el lector se siente atraído por él, por su estilo de vida, su forma de reflexionar y de expresarse, y cuando lo sorprende en pleno asesinato –era un hombre aparentemente tan tranquilo, tan normal, tan sensato...-, la conmoción que esto le produce es análoga a la de sorprenderse a uno mismo en semejante acto. El crimen se revela, por tanto, como la excusa idónea para reflexionar sobre la culpa, los sentimientos de soledad y rechazo, la angustia. Aunque el tono de sus novelas está influido por la novela negra de los años treinta y cuarenta, sus temas guardan mayor relación con el existencialismo de escritores como Dostoievski, Kafka, Camus, y de filósofos como Kierkegaard,

¹⁴ ARANA, José Ramón: “La lógica del crimen: Patricia Highsmith”, en *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, Málaga, vol. VI, 2001, pp. 5-6.

Nietzsche y Sartre, a los que leyó desde muy jovencita¹⁵; del mismo modo que sus lecturas adolescentes de Karl Menninger y *The Human Mind* (1930) encuentran su correspondiente eco en la esquizofrenia cotidiana de algunos de sus personajes –como Sidney Bartleby, el protagonista de *A Suspension of Mercy*, que tiene ciertos conflictos a la hora de discriminar los crímenes que tienen lugar en su cabeza y que le sirven de inspiración para sus trabajos como escritor, y los acontecimientos de la vida real-.

Por todo esto, la etiqueta “escritora de novela negra” nos parece inexacta e insuficiente. Inexacta en la medida descrita arriba: algunas de sus novelas guardan ciertas similitudes con el género, pero tanto el tratamiento como sus intereses son totalmente distintos. Insuficiente, porque deja sin cobertura una parte considerable de su producción, novelas que poco o nada tienen que ver con crímenes, donde la acción violenta es mínima, incluso accesoria en ocasiones. Y es precisamente este segundo tipo de novelas el que mejor sirve a nuestros intereses, pues muestra la gran variedad de temas y de intereses de Patricia Highsmith como escritora: la familia –desde la más típica familia de clase media norteamericana, hasta las sofisticadas relaciones de yuppies neoyorkinos que abrigan en su seno otras relaciones íntimas de signo homosexual-, la soledad, el aislamiento, la incompreensión en la vida de la gran urbe contemporánea –y éstos están estrechamente vinculados al metal de voz de muchos de

¹⁵ Escritores todos a los que Highsmith tuvo bien presentes en sus cuadernos de trabajo, en los que registraba todo el proceso creativo (anotaciones de ideas sueltas, citas de escritores, posibles influencias) previo a la redacción de sus novelas. De Dostoievski tomó el tema del doble, que ella desarrolló de un modo bastante particular en *The Talented Mr. Ripley* (1955), y *This Sweet Sickness* (1960): la primera cuenta la historia de un hombre que asesina a su amigo y luego decide suplantarlo, con la intención de disfrutar de los privilegios de su vida de bohemia dorada; la segunda, se centra en el personaje de David Kelsey, un ciudadano norteamericano ejemplar que, defraudado por el rechazo de la mujer a la que ama, decide comprar una casa en el campo y recrear en ella una vida paralela, en la que él se transforma en otro hombre, un tal William Neumeister, alguien que jamás ha sentido flaquear sus fuerzas a causa de una derrota. De Nietzsche la fascinó la idea de superhombre, que puso en práctica también en *This Sweet Sickness*, en el personaje de Neumeister (literalmente, “nuevo maestro”). El poder, la culpa, el nihilismo, temas que leyó detenidamente en el autor de *Ecce Homo*, pueden rastrearse a lo largo de toda su obra, originalmente combinados con los del amor y la fe (Kierkegaard), muy presentes en *A Game for the Living* (1958), sin ir más lejos en la cita con que se da comienzo el libro: “La fe tiene en cuenta todos los azares... si de buen grado aceptas que debes amar, entonces tu amor estará eternamente seguro”.

sus protagonistas, gente inadaptada, como Edith, como Howard Ingham, como Ralph Linderman-, la imposibilidad del derecho a elegir dentro de la sociedad norteamericana. Como vemos, muchos pueden ser tomados como un verdadero ataque a la yugular de Estados Unidos. Esto es algo que de algún modo señala James Sallis al afirmar que:

Half a century before the term came into general usage, Highsmith's work was deeply transgressive –transgressive not only of received wisdom, proscribed behavior, and social attitudes, but also of conventional notions of fiction. She makes little concession to supposed axioms of character development, proper motivation, the necessary shape of a story.¹⁶

Algunas notas más sobre el modo en que las relaciones matrimoniales son mostradas en las novelas de Patricia Highsmith. Es fundamental saber determinar que el trauma, la incomunicación, el odio y la traición siempre terminan desarrollándose en el marco del matrimonio heterosexual de clase media. Las páginas de sus novelas están llenas de elegantes casas en los suburbios residenciales, de esposas atractivas pero mal encaradas que desdeñan a sus maridos, hombres solícitos y siempre amables, que viven refugiados en su universo privado. Las esposas terminan recurriendo con frecuencia a los favores afectivos y sexuales de terceras personas¹⁷. Por el contrario, las relaciones homosexuales se ven libres de este lastre que suponen la carencia total de empatía hacia el cónyuge y los engaños¹⁸. Therese y Carol, las protagonistas de *The Price of Salt*,

¹⁶ Op. Cit.

¹⁷ Éste es, sin ir más lejos, el planteamiento inicial de sus novelas *Deep Water*, y *A Suspension of Mercy*: la plácida rutina en el campo de un matrimonio con inquietudes artísticas que se ve rota por los continuos escauceos sexuales de la esposa, que son aireados por todo el vecindario, sin que éste acierte a entender cómo el esposo lo permite. La sombra del crimen planea como un fantasma a lo largo de ambas novelas, sin que éste llegue a perpetrarse o se perpetre finalmente de modo poco convencional – como un desafortunado y rocambolesco accidente que parece ser un asesinato-. Este troteo con el crimen podría ser claramente interpretado como una alusión un tanto irónica por parte de la autora hacia la etiqueta que los críticos le habían colgado –algo que repetirá en su novela *Small g: a Summer Idyll*.

¹⁸ En lo que es claramente un trasunto de las propias experiencias amorosas de Patricia Highsmith, mujer cuyas relaciones –tanto heterosexuales como homosexuales- terminaban a menudo en un fracaso estrepitoso. En cualquier caso, siempre tuvo una mejor comunicación con las amantes de su mismo sexo que con los hombres, y a medida que fue madurando y cambiando de residencia –de Estados Unidos a

deciden emprender una vida en común pese a las numerosas objeciones que la sociedad estadounidense de los años cincuenta pueda alegar –aunque como se verá en el siguiente capítulo, el modelo que se propone para Therese y Carol reproduce fielmente el patrón heterosexual-. Las alternativas que tienen éxito son siempre las planteadas al margen de convenciones de orden social y/o moral. Esto es quizás lo más característico de la Patricia Highsmith de los últimos años de su vida, que trabaja en novelas decididamente más luminosas, totalmente alejadas de esas situaciones enfermizas y opresivas que le dieron fama. Es el caso de las mencionadas *Found in the Street* y *Small g: a Summer Idyll*, donde en ambas se plantea la situación de un matrimonio bien avenido que acepta con naturalidad las aventuras y a los amantes del cónyuge. Vuelve a ser esto una proyección sobre el papel de asuntos de carácter íntimo: sus rupturas, sus constantes encandilamientos de actrices y artistas, que por lo general eran más jóvenes que ella, sus fracasos...

En última instancia casi todas las novelas de Patricia Highsmith son un fiel reflejo de su vida, de sus experiencias con los otros (como su tormentosa relación con su madre, la ilustradora Mary Plangman, los traumas sexuales derivados de su noviazgo con Marc Brandel, o las numerosas aventuras que tuvo a lo largo de su vida), pero también de la angustia y del secretismo que éstas desataban en su interior. Puesto que su propia vida se constituye en fuente de inspiración para su obra, la evolución de sus temas e intereses será paralela a su madurez como ser humano, y ponerle etiquetas, sean del género que sean, constituye una suerte de simplificación y desvirtuación, tanto de la obra como de la sensibilidad que la ha construido trabajosamente. Una escritora tan compleja y tan personal como Patricia Highsmith no admite reducciones de ningún tipo.

México, y de allí a Italia, Inglaterra, Francia y finalmente Suiza- su aversión hacia todo lo que llevase la impronta del *American Way of Life*, por muy sutil que fuera, crecía y encontraba una vía de escape en su obra, como la representación de la fórmula más convencional y extendida del matrimonio como una cárcel que deviene en crimen y enfermedad.

3. *Carol (The Price of Salt)*. 1952 y 1990: lecturas de distinto signo

1. Palabras minúsculas para una teoría del amor prohibido

Las relaciones amorosas entre mujeres habían sido escasamente representadas en la literatura antes de que se publicara *The Price of Salt*, en el año de 1952. Es cierto que ya existía una literatura escrita por mujeres donde se podía rastrear la pista de algún personaje femenino homosexual, como *Nightwood*, (1936), de Djuna Barnes, o algunas otras novelas en las que ciertos pasajes alegóricos hacían pensar en una presunta y posible homosexualidad, como es el caso del *Orlando* (1928), de Virginia Woolf¹⁹. Pero muy pocas novelas se habían atrevido a tratar abiertamente y sin tapujos las relaciones lesbianas, y en este reducido grupo destacan por méritos propios textos como *The Well of Loneliness*, de Radclyffe Hall²⁰, *Spring Fire*, de Marijane Meaker²¹ y *Women's*

¹⁹ Lo cierto es que es que el año de 1928 constituye un poderoso atractivo para todo estudioso de la representación de la homosexualidad femenina en literatura: *Extraordinary Women*, de Edward Compton Mackenzie, *The Hotel*, de Elizabeth Bowen, *Ladies' Almanack*, también de Barnes, y la ya citada *Orlando* vieron la luz a lo largo de este año.

²⁰ *The Well of Loneliness* fue publicado por primera vez en Inglaterra, en 1928. Su autora contó con el apoyo de Vanessa y Leonard Woolf, quienes durante el proceso que acabaría con cientos de ejemplares de su obra ardiendo en los sótanos de Scotland Yard le aconsejaron que no hiciera declaraciones por miedo a dañar la imagen del Círculo de Bloomsbury, de cuyos miembros era amiga, aunque sin llegar a formar parte de él. El caso de *The Well of Loneliness* es paradigmático: narra la historia de Stephen, una joven inglesa que siente una total identificación con el sexo contrario y que ama a otras mujeres. En su obra coexisten distintas representaciones de las lesbianas, como la mujer de actitudes y aspecto masculinos que viene conociéndose como la *butch* en los *queer studies*, o como la mujer hiperfemenina que descubre su amor por otras mujeres sin terminar de asumirlo.

²¹ *Spring Fire* fue publicado en 1952 por la editorial Gold Medal Books, especializada en libros de bolsillo que se vendían al precio de unos 25 centavos en drugstores, kioscos y estaciones de trenes y autobuses. Su autora, Marijane Meaker, que no estaba del todo segura de querer publicar esta novela al considerarla demasiado embarazosa, utilizó el seudónimo de Vin Packer. *Spring Fire* vendió un millón y medio de copias en aquel mismo año. Dick Carroll, editor de Gold Medal Books, explicó a Marijane que la novela no podía encarar el tema del lesbianismo desde una óptica favorable a las lesbianas, o de lo contrario, los inspectores postales devolverían el libro y no permitirían su difusión. Por esta razón, una de las dos protagonistas se muestra confusa sobre su sexualidad, y la otra termina encerrada en un

Barrack, de Tereska Torres²². El elemento común a todas es el final con tintes aleccionadores y trágicos: por lo general, alguna de las protagonistas debía quitarse la vida, bien ahorcándose o bien cortándose las venas; y si decidía seguir viviendo, entonces renegaría de su propia homosexualidad y seguiría el camino estipulado por la sociedad –que no es ningún otro que el de la heterosexualidad-. No es baladí el hecho de que este final trágico respondiera explícitamente a una política editorial: a fin de que la novela no pareciera un feliz canto al lesbianismo, las protagonistas debían pagar del modo anteriormente descrito su osadía. De esta manera, las novelas así censuradas constituían un claro ejemplo de cómo no se debía actuar en materia sentimental. Y es que, en el caso contrario, se corría el riesgo de que los inspectores postales –los libros se distribuían por correo postal, y eran examinados por una serie de inspectores que velaban por el respeto a la decencia y la dignidad- devolvieran el libro a la editorial si la homosexualidad se describía de un modo satisfactorio para las partes implicadas. Y pese al trágico final, lo cierto es que muchas de estas novelas hubieron de vérselas igualmente con la censura, como *The Well of Loneliness*, que fue prohibida en Inglaterra por el juez Chartres Biron, quien precisamente destruyó los ejemplares al sostener que tales páginas suponían una exaltación de la homosexualidad femenina – y en Estados Unidos hubo de superar una serie de batallas legales para poder verse finalmente publicada-; o *Women's Barrack*, que fue denunciada por el House Select Committee on Current Pornographic Materials en 1952²³, además de ser prohibida en algunos estados

centro psiquiátrico. *Spring Fire* constituye, junto a *Women's Barrack* una de las obras inaugurales del denominado *Lesbian Pulp Fiction*.

²² *Women's Barrack* se publicó en 1950 también en Gold Medal Books, y vendió más de cuatro millones de ejemplares. Basada en ciertas experiencias vivida por su autora, la francesa Tereska Torres –quien la publicó con su verdadero nombre- fue censurada en diversos estados de América, al considerarse obscena e inmoral, y fue denunciada en 1952 como ejemplo de cómo la literatura de bolsillo, los *pulp fiction* –entre los que se contaban narraciones policíacas, westerns, relatos de ciencia ficción y fantásticos- eran responsables de la degeneración de sus lectores. Esta novela constituye la primera piedra del *pulp fiction* lésbico, que gozaría de una amplia difusión, de manos de Gold Medal Books, en las décadas de los cincuenta y sesenta en Estados Unidos.

²³ El House Select Committee on Current Pornographic Materials fue un comité de censura promovido desde el gobierno que operó en Estados Unidos en la década de los cincuenta, precisamente el momento de mayor esplendor de los *pulp fictions* (lésbicos o de cualquier otra índole). Su tarea era eliminar del mercado cualquier producto literario que contuviera elementos considerados

de Estados Unidos, por su supuesta promoción de una moral degenerada. Como vemos, el panorama era poco menos que desolador en el momento de la publicación de *The Price of Salt*.

2. La homosexualidad femenina no es una experiencia traumática

The Price of Salt se publicó por primera vez en Estados Unidos en 1952, justo cuando su autora, Patricia Highsmith, comenzaba a ser reconocida tras el éxito de su primera novela, *Strangers on a Train*, publicada a finales de 1949, y que Alfred Hitchcock llevó al cine en 1951 con la ayuda de Raymond Chandler, quien se ocupó, junto con otros, de la confección del guión. *Strangers on a Train* fue publicada por Harper & Bros como una novela de “suspense”, y tal como la propia autora explica, ella misma se convirtió de inmediato en una escritora de suspense:

Strangers on a Train had been published as “A Harper Novel of Suspense” by Harper & Bros., as the house was then called, so overnight I had become a “suspense” writer, though *Strangers* in my mind was not categorized, and was simply a novel with an interesting story.²⁴

No es de extrañar que sus editores la animaran a escribir una segunda novela que la ayudara a consolidar su prestigio como escritora de suspense. Pero lejos de seguir tales consejos, Highsmith se embarcó en la redacción de *The Price of Salt*, convencida de que si no escribía una novela de tales características en aquel momento de su vida, tal vez nunca encontraría el ánimo o el valor –ni probablemente volviera a experimentar esa *necesidad*²⁵– para escribirla. Harper & Bros rechazó el manuscrito, y Patricia Highsmith

perturbadores o dañinos para el orden social, y estas ediciones baratas de bolsillo, estos *paperbacks*, constituían una excelente cantera de trabajo para los censores.

²⁴ HIGHSMITH, Patricia: *The Price of Salt*, W.W Norton & Company, New York, p. 291.

²⁵ Pues el germen de esta novela se encuentra en una experiencia personal de la propia Patricia Highsmith. Al igual que Therese, la joven escenógrafa de su novela, nuestra autora se empleó durante unas navidades en unos grandes almacenes de Nueva York, en la sección de juguetes. Una mañana apareció una elegante mujer rubia envuelta en visones, buscando una muñeca para regalar. Patricia la

se vio obligada a buscar otra editorial. Las razones de esta negativa no pasan desapercibidas para nadie: en primer lugar, *The Price of Salt* contaba la historia de amor de dos mujeres, y como hemos visto, publicar algo así suponía un considerable riesgo – pero no una pérdida de dinero– para cualquier editor. Pero si pensamos que, a diferencia de lo que hasta el momento se había publicado en materia homosexual, Patricia Highsmith tenía reservado un final feliz para Therese y Carol, sus dos protagonistas, el riesgo aumentaba considerablemente: los censores podían alegar que esta novela incitaba al ejercicio de relaciones descarriadas, toda vez que las protagonistas quedaban impunes. Lo incómodo de esta novela para la sociedad de los años cincuenta no sólo radica en la elección de su temática, ni en su desenlace, sino en la propia construcción de sus personajes, en la representación de las mujeres lesbianas. A diferencia de lo que se estilaba en los *pulp fiction* lésbicos, Highsmith presenta a sus protagonistas y las relaciones entre ellas como algo que no queda fuera del imaginario y de los convencionalismos heterosexuales que preponderaban en la sociedad, sino precisamente dentro: Therese y Carol son mujeres atractivas, inteligentes, alejadas de ambientes sórdidos, y que viven de un modo digno, en la medida en que se lo permiten sus posibilidades económicas. Lo más importante de todo es que son moderadamente felices, entendiendo con esto que no viven atormentadas por su homosexualidad²⁶.

atendió y anotó la dirección que la señora le facilitó. Aquella misma noche, al llegar a su apartamento, Highsmith escribió de un tirón el primer borrador de *The Price of Salt*, en el que ya se aprecia que la narración es un trasunto del encuentro de aquella mañana en los grandes almacenes (una chica empleada ocasionalmente en la sección de juguetes de Frankenberg's se enamora locamente de una clienta que busca una muñeca para su hija); además de ser la recreación y exploración de sus deseos más íntimos: Therese, a diferencia de ella, sí se atrevió a enviar una postal de felicitación navideña a la elegante mujer; nuestra autora, por su parte, prefirió escribir toda una historia imaginando qué habría ocurrido si ella misma se hubiera decidido a acceder de algún otro modo a aquella compradora.

²⁶ Ésta constituye, efectivamente, la principal nota discordante de *The Price of Salt* respecto de los *pulp fiction* lésbicos. Aunque tenían como protagonistas a personajes homosexuales y describen ambientes y lugares claramente tipificados como lugares de reunión homosexual –el Greenwich Village de Nueva York, por ejemplo– lo cierto es que muchas de estas obras terminaban transmitiendo un mensaje de precaución hacia las lesbianas –en el que el final trágico (ruptura, suicidio, reconversión en heterosexual, internamiento en un psiquiátrico) jugaba un papel determinante–. El lesbianismo era peligroso, y las verdaderas lesbianas, aquellas que no se retractaban de su condición sexual, que no jugaban a la confusión, eran retratadas como mujeres manipuladoras, pervertidas y malas. Y como no podía ser menos, sus víctimas eran siempre jovencitas ingenuas e inexpertas, incapaces de descubrir ese

Patricia Highsmith se esmera en mostrarlas en multitud de situaciones cotidianas que cualquier lector, sin importar su realidad sexual, puede reconocer. En este sentido, se realizan escasas concesiones a la representación del trauma que supone descubrirse parte de una minoría a la que, cuando muy ocasionalmente se la reconoce, o bien se la teme o bien se la repudia. Hay un momento en la novela en que Carol relata a Therese sus primeras relaciones sentimentales con otras mujeres, y al referirse a sus conocimientos previos sobre la homosexualidad femenina, sólo dice: “by that time I’d heard of girls who preferred girls. But the books also tell you it goes away after that age”²⁷. No entra en detalles angustiosos ni alude a unos primeros pasos secretos y previsibles. Sencillamente, continúa detallando su vida amorosa hasta el momento presente, y entonces la conversación deja de revelar sus sentimientos para centrarse en una situación, en una experiencia que ha afectado a toda una variedad de personas; es decir, se pasa de lo individual a lo colectivo, a la consideración de las lesbianas en la sociedad. Y no son palabras tranquilizadoras:

“Is it anything to talk about? Is it anything to be proud of?”

“Yes. You know that, don’t you?” Carol asked in her even, distinct voice. “In the eyes of the world it’s an abomination.”

The way she said it, Therese could not quite smile. “You don’t believe that.”

“People like Harge’s family.”

“They’re not the whole world.”²⁸

destrutivo poder (sexual) de las verdaderas lesbianas. Por lo general, el tono de estas obras tenía reminiscencias tormentosas, traumáticas, y las escenas de sexo eran explícitas y abundantes –no obstante, muchos de estos *pulp fiction* fueron escritos por hombres heterosexuales que buscaban satisfacer las fantasías de otros hombres heterosexuales-. La representación de las lesbianas (y de los gays) en literatura se construía, como dice Alberto Mira en su libro *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, mediante los mecanismos de estereotipación y simplificación, es decir, la personalidad de los homosexuales es reducida a un limitado número de rasgos distintivos que serán repetidos, ya como estereotipos, hasta la saciedad en toda suerte de documentos, ya sean literarios, fílmicos o de cualquier otra índole.

²⁷ Op. Cit. p. 195.

²⁸ Op. Cit. Pp. 198-199.

Ocasionalmente volverán sobre esto cuando Carol no permita a Therese cogerla de la mano en un lugar público, como hacen habitualmente las parejas heterosexuales:

She [Therese] thought of people she had seen holding hands in movies, and why shouldn't she and Carol? Yet when she simply took Carol's arm as they stood choosing a box of candy in a shop, Carol murmured, "Don't."²⁹

Como se ha mencionado anteriormente, estos momentos constituyen una excepción a esta suerte de exploración de la homosexualidad que Patricia Highsmith lleva a cabo en su novela: en su intento de normalizar las relaciones homosexuales, la autora las asimila a las heterosexuales –ciertamente, cualquier lector podría reconocer en las dos mujeres a su hermana, o a su vecina, o a su amiga, incluso a su madre- y esto constituye una verdadera transgresión³⁰. Porque las lesbianas, como hemos visto, habían sido mostradas al mundo a través del cine y de la literatura bien como mujeres perversas o bien como mujeres de aspecto hombruno. Pero nunca como mujeres *normales*. Este mecanismo empleado por la autora, la negación de una experiencia común a todos los homosexuales, traumática y destructiva por definición, constituye un poderoso argumento a favor del rechazo de las editoriales. Y también un argumento de peso para que la propia Patricia Highsmith se decidiera finalmente a publicarla con el seudónimo de Claire Morgan.

²⁹ Op. Cit. P. 193

³⁰ Aunque a pesar de esto, resulta bastante probable que un lector de nuestros días encuentre a las protagonistas timoratas, y el tono de la novela bastante acomodaticio, e incluso poco realista, precisamente en virtud de esa representación tan asimilada al mundo heterosexual. Efectivamente, si esta novela se hubiese publicado recientemente, bien podría alegarse que se trata de un documento casi homófobo, en la medida en que priva al colectivo homosexual de sus señas de identidad más peculiares, y muestra un modelo de comportamiento y relación íntima considerado patrimonio de los heterosexuales, como si fuese el único válido o el único digno de respeto.

3. ¿Ha visto usted a Claire Morgan? Notoriedad y prestigio como censura.

Harper & Bros rechazó el manuscrito de *The Price of Salt*. La razón fundamental estaba directamente relacionada con su temática: publicar la historia de Therese y Carol suponía dar voz a una minoría incómoda, y también un mayor radio de acción a los tribunales de justicia y a los censores. Como se ve, era un diálogo delicado, y cualquier editor tenía presente no sólo los beneficios de este tipo de publicaciones, sino también ciertos riesgos que había que asumir. Pero aún hay otra razón. En la editorial no acababan de entender por qué Patricia Highsmith había decidido, con esta nueva novela, adoptar un tono y una temática tan distintos de *Strangers on a Train*, que tan buenos resultados comerciales había tenido. ¿Por qué no repetir la fórmula? ¿Por qué no consolidar un prestigio como escritora de suspense y continuar haciendo dinero? Que Harper & Bros publicase *The Price of Salt* suponía que los editores arrojasen piedras contra su propio tejado, pues ellos habían sido los primeros en etiquetar a Patricia Highsmith como una escritora de género negro –etiqueta que se vería reforzada por la adaptación que al poco estrenaría otro maestro del suspense, (aunque en esta ocasión cinematográfico) Alfred Hitchcock- y una historia de amor entre mujeres acabaría, a corto plazo, rompiendo esta imagen-. La impresión de encontrarse ante la gallina de los huevos de oro era generalizada, por lo que había que limitar al máximo las posibles excepciones a esa marca de novela criminal en que se había convertido la escritora estadounidense, gracias a la hábil mercadotecnia de sus editores, pero también gracias al reconocimiento del público. Lo más acertado era pasar por alto la publicación de esta novela y esperar a que escribiese la siguiente.³¹

Por su parte, Highsmith no se cansó de repetir, a lo largo de toda su vida, que no estaba más interesada en el género negro que en cualquier otro; y que no veía su pertenencia a ninguna tradición o escuela, porque simplemente le gustaba contemplarse como una

³¹ Resulta inquietante pensar hasta qué punto la propia autora sirvió a los intereses de sus editores. Como se verá, *The Price of Salt* fue publicada con seudónimo, determinación que sirvió para mantener a Patricia Highsmith al margen de controversias de marcado gusto moralizante; pero además, en *The Blunderer*, su siguiente novela, publicada en 1954, nuestra autora explora una temática muy similar a la de *Strangers on a Train*, favoreciendo la catalogación a la que los editores la estaban sometiendo.

escritora de entretenimientos. Tal como ella misma cuenta en 1981, al paso de esta etiqueta que habría de acompañarla para siempre:

En los Estados Unidos le pusieron la etiqueta de “novela de suspense” a *El juego del escondite*, aunque en ella no saliera ningún asesinato, ni ningún delito importante, y hay muy poca acción violenta [...] Como ejemplo de lo que quiero decir al hablar de categorías, citaré una vez más mi primer libro, *Extraños en un tren*, que era simplemente “una novela” cuando lo escribí y, pese a ello, al publicarlo le pusieron la etiqueta de “novela de suspense”. A partir de entonces todo lo que escribía era incluido en la categoría de suspense, lo cual significa que esas novelas están condenadas, al menos, al principio de tu carrera, a recibir críticas de pocas líneas en los periódicos, apretujadas entre las novelas buenas y malas que reciben el mismo breve tratamiento”.³²

Lo cierto es que no es éste el único tipo de censura que hay que tratar en relación a *The Price of Salt*, puesto que aún interviene otro tipo más infrecuente, sutil y difícil de categorizar como censura: la que se impone el propio autor a sí mismo³³. Porque, ¿qué hizo Patricia Highsmith una vez que Harper & Bros rechazó con un no rotundo su manuscrito? Obviamente, cambiar de editor; pero también, y lo que no es menos importante, intentar publicarlo bajo otro nombre, el de una completa desconocida que nadie podría jamás vincular a ella ni a su imagen de escritora de novelas policíacas. Desde su publicación en 1952 hasta el año de 1984, cuando Patricia Highsmith reconoció públicamente ser la autora, *The Price of Salt* figuró como obra de una tal

³² HIGHSMITH, Patricia: *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona, Anagrama, 2003. Pp. 128-129.

³³ Recordemos que de acuerdo al *Academic American Encyclopedia*, censura “is a word of many meanings”. En su sentido más estricto y jurídico se refiere a una prevención impuesta de modo oficial por el propio gobierno sobre la circulación de mensajes ya producidos. Obviamente, esta definición tan rigurosa no daría cobertura al tipo de censura al que aquí nos estamos refiriendo. Pero la enciclopedia continua la acepción: los escritores que se censuran a sí mismos no entrarían en esta definición; pero sí en otra más laxa y general, que se refiere a la supresión de cualquier información, ideas, o expresiones artísticas, perpetrada por organismos oficiales, iglesias, grupos privados con poder para ejercer presión, o incluso los propios autores y artistas.

Claire Morgan³⁴. Muy significativamente, la autora nunca se extendió demasiado a este respecto en sus posteriores declaraciones sobre la novela –a pesar de que fue prácticamente avasallada a preguntas sobre su inspiración para esta obra, y sobre los motivos que la llevaron a publicarla bajo seudónimo- salvo para referirse a las presiones de una parte considerable de la crítica interesada en categorizarla, y a las medidas que decidió adoptar para evitar otra posible categorización:

If I were to write a novel about lesbian relationship, would I then be labeled a lesbian-book writer? That was a possibility, even though I might never be inspired to write another such book in my life. So I decided to offer the book under another name.³⁵

Claro que en esta nueva decisión intervienen factores de orden psicológico, más que comercial: Highsmith, a diferencia de sus personajes, Carol y Therese, estuvo desde muy jovencita traumatizada por sus inclinaciones sexuales; de hecho, durante 1948 estuvo asistiendo con periodicidad a sesiones de psicoanálisis para tratar de *volverse* heterosexual y ser de este modo una mujer capaz de entregarse al matrimonio –con el también novelista Marc Brandel- durante el resto de su vida. Admitir ser la autora de *The Price of Salt* equivalía a reconocerse públicamente como lesbiana, habida cuenta del tono intimista e inequívocamente autobiográfico que se desprende de la novela. Y esto constituía un acontecimiento para el que no se sentía preparada. No sólo las relaciones consigo misma fueron tormentosas y complejas –hasta el punto de querer poner distancia de su propia novela, la más sincera y personal de cuantas había escrito

³⁴ En realidad, mientras el gran público desconocía la verdadera autoría de *The Price of Salt*, como deseaba Highsmith, este dato no pasó desapercibido para cierto sector de sus lectores (concretamente el homosexual). La escritora Marijane Meaker que fue amante de Patricia Highsmith durante unos meses a comienzos de la década de los sesenta, comenta en sus memorias sobre nuestra autora lo siguiente: “A handsome, dark-haired woman in a trench coat, drinking gin, stood at the bar, while around her there was the buzz that she was Claire Morgan! She was better known in the outside world as Patricia Highsmith, author of *Strangers on a Train*, which had become an Alfred Hitchcock thriller in 1951. But in L’s, Pat was revered for her pseudonym in 1952 by Coward McCann. It was for many years the only lesbian novel, in either hard or soft cover, with a happy ending.” Citado en *Highsmith. A romance of the 1950s*, p. 1.

³⁵ *The Price of Salt*, p. 291.

hasta el momento³⁶, sino también lo fueron con su madre y el marido de ésta, Stanley Highsmith –de quien nuestra autora tomó su apellido-, a quienes no quería angustiar con una posible pero estrepitosa salida del armario. Con frecuencia, a lo largo de los primeros años de su carrera, Highsmith sufrió el rechazo y el desdén por parte de sus familiares hacia sus escritos –relatos y novelas cortas, mayormente-, que tildaban de escritura degenerada y neurótica. Tampoco quiso defraudar a su abuela materna, a quien la unía un estrecho vínculo afectivo, con esta revelación. Hasta tal extremo fue consciente Patricia Highsmith de su vulnerabilidad a la hora de mostrarse ante la opinión pública –ese poderoso conglomerado de críticos, lectores (ocasionales y fieles seguidores), y por supuesto familiares- como lesbiana, y como mujer que se sirve de sus propias experiencias personales como sedimento de la parte emocional de sus novelas, que todavía en el año de 1990 se mostró reticente a que su nombre figurase como el de la verdadera autora de *The Price of Salt*:

Although she would have preferred it to be published under her old pseudonym, she was eventually persuaded to embrace it as her own. That did not mean, however, that Highsmith felt comfortable enough to talk about her sexuality in public. “Pat sent me a copy of the book and, I mean, nobody could have any doubts, could they” says Patricia Losey. “So she had a kind of coming out, didn’t she, even though she didn’t want to talk about it”.³⁷

Algo que puede resultar particularmente chocante, sobre todo si consideramos que en 1986 Highsmith había publicado *Found in the street*, una novela en la que al menos la mitad de los personajes son declaradamente homosexuales, y que relata la fascinación que una joven ejerce sobre un sofisticado matrimonio de neoyorkinos. En esta novela, que detalla a la manera impresionista, con rápidas pinceladas, la relación de la joven con la elegante mujer casada, Highsmith vuelve al tema del lesbianismo, aunque introduciendo una serie de variaciones que revelan la evolución de sus propios puntos

³⁶ Pues no sólo volcó en ella las emociones y las expectativas que el encuentro con la elegante mujer del abrigo de piel había desatado en ella, sino que Carol es una proyección del tipo de mujer que fascinaba a Patricia Highsmith; incluso se sirvió de algunos aspectos mentales y físicos de sus amantes para construir el personaje. En este sentido, la frase “All my life work will be an undedicated monument to a woman”, que ella escribió en uno de sus diarios, cobra una gran relevancia.

³⁷ Op. Cit. P. 441.

de vista –formados a partir de sus propias experiencias amorosas- sobre la materia. Si bien la relación de Carol y Therese Belivet en *The Price of Salt* resulta bastante convencional, en la medida en que reproduce ese esquema –compromiso, fidelidad, responsabilidades en común-, tan propio de las relaciones heterosexuales; en *Found in the Street* en cambio, la relación entre Natalia Sutherland y Elsie Tyler rompe esa convencionalidad y esa monogamia, al ser concebido exactamente como un complemento al matrimonio de Natalia, que en ningún caso pretende suplantarlo, ni acabar con él, ni emularlo; de hecho, el marido de Natalia, Jack, consiente este *love affaire*, y entiende que éste es el mejor modo de relacionarse con su esposa, pues de otro modo, la monotonía y la falta de espontaneidad del matrimonio harían que Natalia levantase el vuelo. No importa cuántas páginas dedique Patricia Highsmith a las homosexualidades en los últimos años de su vida –su última novela, *Small g: a Summer Idyll*, está protagonizada por un grupo de homosexuales de distinta edad que vive en un barrio de la periferia de Zurich-, lo cierto es que nunca se permitió hablar de ninguna de ellas –la de sus personajes, o la suya propia- en público.

4. “It is a romance which reads almost exactly like a Patricia Highsmith thriller.”

A modo de conclusión, llamaremos la atención sobre un hecho que consideramos fundamental en relación a la obra de Patricia Highsmith y a la censura que suponen las etiquetas y su prestigio como escritora de suspense: la recepción de *The Price of Salt*, publicada por Claire Morgan en 1952 y de *Carol*, publicada por Patricia Highsmith en 1990, no ha sido la misma, aun tratándose de una obra de idéntico contenido. Como señala la autora en el epílogo de la edición de Bloomsbury de 1990, los tiempos han cambiado notablemente a mejor desde que la novela fue escrita y publicada. Por una parte el público homosexual es ahora más decidido y menos timorato de lo que lo era entonces, y en general, pocos lectores heterosexuales podrían en nuestros días escandalizarse ante la historia de amor de dos mujeres. Aunque ya en 1953, cuando se editó en formato de bolsillo, vendió más de un millón de copias, convirtiéndose en todo un fenómeno de masas: hombres y mujeres escribieron a Claire Morgan desde todos los rincones de América para agradecerle su valentía:

The fan letters came in addressed to Claire Morgan, care of the paperback house. I remember receiving envelopes of ten and fifteen letters a couple of times a week and for months on end [...] As I remember, there were as many letters from men as from women, which I considered a good omen for my book. This turned out to be true. The letters trickled in for years, and even now a letter comes once or twice a year from a reader.³⁸

Por su parte, la crítica ha reaccionado de modo distinto ante la doble publicación, pero atendiendo a otro factor: la autora. *The Price of Salt* ha sido leída y acogida por la crítica de distintas formas –concretamente, dos-, dependiendo de si nos encontramos ante una novela inédita de Patricia Highsmith, o ante un *pulp fiction* de la discreta Claire Morgan. Porque en 1952 fue considerada precisamente como otra novelita sobre lesbianas; aunque logró llamar la atención de algunos críticos y medios de prensa serios, como el *New York Times Book Review*, donde se dijo que estaba escrita con “sinceridad y buen gusto”. Habrá que esperar a la reedición de 1990, esta vez firmada por Patricia Highsmith, para que la crítica vuelva a pronunciarse sobre la obra. Desgraciadamente, el hecho de que Patricia Highsmith reconociera ser su autora no arrojó ninguna nueva luz sobre el conjunto de su obra, ni abrió nuevas perspectivas de estudio donde se insinuara, al fin, una desvinculación de la novela de género negro, en la medida en que la autora ofrecía una paleta de nuevos intereses, temas, y registros – de los que venía dando clara muestra en sus últimas novelas, como ya hemos adelantado-. La homosexualidad de sus protagonistas, como era previsible, no trascendió al conjunto de su obra para aliviar en alguna medida el peso de las etiquetas, y sólo la salpicó a ella, quien tuvo que aguantar el tipo al verse preguntada en más de una entrevista por la naturaleza de sus relaciones amorosas, asunto que ella eludió de modo abrupto y cortante. En cuanto a *The Price of Salt*, y su lugar dentro de la vasta producción *highsmithiana*, buena parte de la crítica sólo se encargó de señalar sus semejanzas con las otras novelas de suspense, por lo que debía leerse *como si* lo fuera realmente. Craig Brown escribió en el *Sunday Times* que era “as much part of the Highsmith vision as *Edith’s Diary* or *Deep Water*, and almost as chilling”.³⁹ Por su parte, Susannah Clapp, en su artículo “Lovers on a Train”, publicado en el *London Review of Books*, puntualizó que:

³⁸ *The Price of Salt*, pp. 291-292.

³⁹ BROWN, Craig: “Packing a Sapphic Punch”, en *Sunday Times*, 14 de octubre de 1990.

Carol is constructed like a Highsmith thriller, with pages of uneasy eventlessness punctuated by sudden alarms. If anything, these alarms are more frequent and more exciting than those in her suspense novels [...] *Carol* has the compulsion of a thriller; Highsmith's thrillers have the lure of romance.⁴⁰

Como vemos, el complejo entramado de mecanismos de negación y distorsión que es la censura –que opera en distintos niveles, desde el más primigenio, como el autoral, hasta el más poderoso, el institucional, y que puede estar promovido de modo solapado por las editoriales o industrias culturales, o de modo explícito desde el gobierno de algún país- ha empañado notablemente con sus categorizaciones la recepción de la obra de una de las escritoras más leídas y valoradas por la crítica europea en nuestros días. *The Price of Salt* constituye un ejemplo paradigmático de este proceso, que a juzgar por los comentarios de críticos como Susannah Clapp, parece difícil de detener.

Pero es bastante probable que nada de esto pillara desprevenida a Patricia Highsmith, quien en 1989 escribió “I like to avoid labels. It is American publishers who love them”.

⁴⁰ CLAPP, Susannah: “Lovers on a Train”, en *London Review of Books*, vol. 13, nº1, enero de 1991, p. 19.

4. *Edith's Diary*, o la radiografía de un organismo seriamente enfermo

April is the cruellest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing

Memory and desire, stirring

Dull roots with spring rain.

Winter kept us warm, covering

Earth in forgetful snow, feeding

A little life with dried tubers [...]

T.S. Eliot, *The Waste Land*⁴¹

1. Como las conversaciones de nuestras tías

The Price of Salt no fue la única obra de Patricia Highsmith que mantuvo algún tipo de tensión con los editores a la hora de ser publicada. En 1976, nuestra autora finalizó la redacción de *Edith's Diary*, novela en la que llevaba trabajando desde finales de 1974, y que es, junto a *The Price of Salt*, su trabajo más personal⁴². No se trataba en

⁴¹ Patricia Highsmith escribió en uno de sus cuadernos de trabajo cuánto le gustaría que la situación personal de la protagonista de su novela *Edith's Diary* sugiriese un tono parecido al del poema de Eliot, poniendo énfasis en el abismo que se abre entre la fantasía y la realidad (uno de los temas centrales de esta obra). Pero la influencia de este poema es también evidente en los versos que Edith Howland escribe en su diario: "Al alba, después de mi muerte horas antes, / la luz del sol se derramará a las siete como de costumbre / sobre estos árboles que conozco. / Estallará el verde brillante, las sombras verde oscuro darán paso / al cruel y benigno, indiferente sol [...]" *El diario de Edith*, p. 210.

⁴² El libro del biógrafo Andrew Wilson resulta en este punto especialmente interesante, pues revela, tras una ojeada a los cuadernos de trabajo de la escritora, que todas las opiniones sobre política de Edith, la protagonista del libro, coinciden con las de Highsmith. Parece ser que no se trata de un acto involuntario, sino más bien de una decisión meditada por la autora: crear en la ficción un trasunto de sus intereses políticos, pero también culturales (como el estudio detenido de la obra de Erich Fromm, por ejemplo). Escribe Wilson: "it's obvious Highsmith turned to her own notebooks as a direct source for some of Edith's political views. In one of her cahiers for 1954, Highsmith wrote on the issue of propaganda and mind control, observing how only the Russians gave true reports of the Spanish Civil

esta ocasión de otra historia de amor lésbico, sino más bien de una novela que relata los conflictos domésticos de la vida norteamericana más estandarizada. Su editorial en Estados Unidos, Knopf, la rechazó porque no encajaba en absoluto en lo que se espera de una novela criminal, ni prácticamente en cualquier otro tipo de clasificación estipulada para obras de ficción⁴³. Highsmith, visiblemente más molesta cada vez que se la vinculaba al género criminal, se refirió a este contratiempo en algunas entrevistas concedidas con motivo de la publicación de la novela en 1977:

Frankly I don't care because I think it's rather a nice book, I like it... I think it's the publisher's problem, not my problem.⁴⁴

Y es que *Edith's Diary* relata una historia que en sí misma nada contiene de original o novedoso: la vida de Edith Howland, una norteamericana de clase media, altamente comprometida con los conflictos políticos de la época en que vive, y que además tiene inquietudes como escritora. ¿Hay algo más radicalmente alejado de la novela criminal? La trama comienza con el traslado de Edith, su marido Brett y su hijo Cliffie, a la casa que han comprado en un agradable barrio residencial llamado Brunswick Corner, en el estado de Pennsylvania. Dejan atrás la vida de la gran ciudad, Nueva York, contemplada desde las ventanas de su acogedor pero pequeño apartamento en Grove Street, Manhattan. Lo que les entusiasma de su traslado, del tránsito de la ciudad al campo, a una América edénica y profunda, es la de “comenzar a vivir”: los Howland creen que un entorno rural es mucho más saludable para su pequeño hijo Cliffie –en realidad para todos los miembros de la familia- y esta es una idea que queda patente desde las primeras páginas de la obra:

War; next to the entry is a scribbled note, in red pen, *Edith's Diary*? And indeed the comment finds expression in the novel”. Op. cit. p. 348

⁴³ Según la propia autora, el editor Bob Gottlieb escribió a su agente para decirle que “he could not see it as mystery or suspense, and that they could not sell it well as a straight novel” [Cfr. *Beautiful Shadow*, p. 351]. Este altercado constituye otra excelente muestra de las erróneas expectativas que ha generado cada nueva obra de nuestra autora: lo que preocupa a los editores no es la calidad del manuscrito, sino la dificultad a la hora de catalogarlo en un género que los posibles lectores puedan reconocer sin confundirse.

⁴⁴ Citado en *Beautiful Shadow: a Life of Patricia Highsmith*, p. 351.

A Brett le parecía bien que se mudaran, ahora que Cliffie tenía ya diez años. Vivir en el campo sería una bendición para el niño, algo que se merecía, sitio para montar en bicicleta, una oportunidad de ver cómo era América realmente, o por lo menos, cómo era un lugar donde las mismas familias habían vivido por espacio de más generaciones que la mayoría de familias de Nueva York.⁴⁵

Y aunque Brunswick Corner no sea la Gran Manzana, tanto Edith como su esposo Brett piensan que el hecho de vivir en una urbanización donde todos los vecinos se conocen y donde nunca sucede nada fuera de lo común les ofrece un mayor radio de acción que Manhattan, donde la gente está tan sobre estimulada por el acelerado ritmo de vida, que acaba por mostrarse poco receptiva a los revulsivos sociales y a los discursos políticos de quienes pretenden concienciar a los demás:

Brett y ella habían hablado de empezar una publicación que podrían llamar *Brunswick Corner Bugle* o *Voice* o algo parecido; solamente cuatro páginas para empezar, con una columna para cartas de los lectores, otra para un editorial que escribiría cualquiera de los dos, y anuncios locales que les permitirían subsistir. El saludable punto de vista liberal americano, un poquito de izquierdas. Edith abrigaba esperanzas: Brunswick Corner no era un lugar demasiado chapado a la antigua, ni su población estaba compuesta básicamente por personas ricas o de edad avanzada.⁴⁶

Hay tiempo suficiente, a lo largo de los casi veinte años que abarca la historia (desde 1955 hasta 1974), para que Brett abandone a Edith por su secretaria, la joven y atractiva Carol Junkin, para que el pequeño Cliffie crezca y haga saber a todos que no está interesado ni en los planes que sus padres le tenían preparados ni en ninguna otra cosa, y para que Melanie Cobb, la adorada tía-abuela de Edith, muera de una apoplejía, provocando un shock en su sobrina. Y por supuesto, para que Edith acabe enloqueciendo, al confundir las situaciones de su mundo interior, que recoge minuciosamente por escrito en su diario, con la vida “real” o exterior. Todo lo que desde el inicio se prometía como una vida llena de entregas intelectuales y pequeñas

⁴⁵ *El diario de Edith*, traducción al castellano de José Luis López Muñoz, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 10.

⁴⁶ Op. Cit. P. 19.

satisfacciones resulta ser, conforme se progresa en la lectura de la novela, un auténtico dédalo de decepciones.

Con una materia prima tan convencional y poco arriesgada, Patricia Highsmith ha sabido construir una de sus obras más densas y apasionantes: no sólo se refiere a la desintegración de un matrimonio, sino también a la depravación mental de una mujer de altos vuelos intelectuales, de comportamiento irreprochable; por no hablar de la visión que ofrece de un país en plena guerra del Vietnam, que ha dividido a la opinión pública en dos. La clave del éxito de crítica y público⁴⁷ de *Edith's Diary* radica en el tratamiento que la autora realiza de una pléthora de temas aparentemente distantes unos de otros – como la confusión entre fantasía y realidad, la locura narrada desde dentro, o la minuciosa descripción de las labores domésticas-, pero que en realidad se encuentran estrechamente relacionados. Escribe Mario Paleotto que:

Patricia Highsmith bien puede constituirse en el futuro, en la prueba favorita de quienes sostienen que en literatura no hay buenos o malos argumentos, sino argumentos bien o mal tratados. Hasta ahora el ejemplo preferido era *Madame Bovary*. ¿Es posible alcanzar las alturas de la obra de arte contando la pedestre historia de una zoncita de aldea que en su melodramática persecución del “amor” y el “gran mundo” cae en el adulterio, la mendicidad y el suicidio? Flaubert pudo, como pudo también Chéjov construir sus cuentos y obras de teatro con esa ordinaria materia de la que están hechas las conversaciones de nuestras tías [...] Los elementos con que Patricia Highsmith construye sus historias son grises, comunes y silvestres. Sus personajes nunca caen en la tentación de la originalidad, los diálogos jamás están contaminados de ingenio, las historias discurren por sendas previsibles. Y, sin embargo, el resultado es de una increíble tensión que se inicia en la primera frase y no decrece hasta la última.⁴⁸

⁴⁷ *Edith's Diary*, junto con *The Tremor of Forgery* (1969), está considerada por parte de la crítica y de la propia autora, como lo más destacado de su producción literaria. En una reseña para el *Times Literary Supplement* titulada “Frighteningly normal”, Emma Tennant no sólo se limita a escribir que “with *Edith's Diary* Patricia Highsmith has produced a masterpiece”, sino también que “*Edith's Diary* is much more frightening and more extraordinary than Miss Highsmith's other books”.

⁴⁸ PALEOTTO, Mario: “Vivir en USA según Patricia Highsmith”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 399, 1983. Pp. 130-134.

2. Algunas consideraciones sobre el personaje femenino

Lo primero que llama la atención a los lectores de Patricia Highsmith es que la protagonista de esta obra sea una mujer. Desde *The Price of Salt* (publicada en 1952, como vimos en el capítulo anterior), todas sus novelas están protagonizadas por hombres⁴⁹, y narradas en su mayor parte desde el punto de vista de éstos; con frecuencia las mujeres son reducidas a un arquetipo que se repite en varias de sus novelas: son personas atractivas y sexualmente deseables, económicamente independientes, y además son un auténtico obstáculo para sus cónyuges, sobre quienes recae todo el peso de la acción y con frecuencia, la simpatía de los lectores. Al verse preguntada sobre el protagonismo de los hombres en sus novelas, y por la representación de las mujeres, en cierta manera negativa, Patricia Highsmith explica que:

Women are tied to the home... Men can do more, jump over fences [...] I can't imagine that women can summon up such physical strength to use a knife... Honestly, I just think men are more active. I have to confess, that's what I think.⁵⁰

Y también que:

⁴⁹ En los veinticinco años que distan entre *The Price of Salt* y *Edith's Diary*, Patricia Highsmith publicó trece novelas y tres libros de relatos. Difícilmente puede pasarse por alto el "pequeño detalle" de que las mujeres ocupen un lugar marginal en la mayoría de estas obras (a excepción de la compilación de cuentos *Little Tales of Misogyny* (1975), donde la autora describe una serie de tipos femeninos en clave mordaz y satírica), donde siempre son vistas desde la perspectiva del héroe masculino, quien, o bien cae fascinado por su embrujo (como le ocurre a Robert, el protagonista de *The Cry of the Owl* (1962) que acude cada noche a espiar a Jenny desde su jardín, atraído por el aura de dolor que intuye en la joven), o bien termina retirándoles su atención, al reconocer interiormente que ignora por completo qué las mueve a actuar del modo en que lo hacen -paradigma que se repite en *The Blunderer* (1954), *Deep Water* (1957), *This Sweet Sickness* (1960) y *A Suspension of Mercy* (1965)-.

⁵⁰ HARRISON, Rusell: *Patricia Highsmith*, New York, Twayne, 2003, p. 96.

[...] tengo la sensación, que supongo del todo infundada, de que las mujeres no son tan activas como los hombres, y no tan atrevidas. Soy consciente de que sus actividades no tienen por qué ser físicas y que como fuerzas motivadoras pueden llevarles ventaja a los hombres, pero tiendo a pensar que las mujeres son empujadas por la gente y las circunstancias en lugar de ser ellas las que empujen, y más dadas a decir “no puedo” que “lo haré” o “voy a hacerlo”.⁵¹

Una declaración que resulta absolutamente coherente cuando se la pone en relación con *Edith's Diary*, y se analiza el estatus del personaje femenino, así como la acción de la obra y, muy particularmente, los espacios en los que ésta se desarrolla. Al contrario de lo que ocurre en la mayoría de sus novelas, aquí no hay prácticamente cambios de escenario: la acción acontece en su totalidad en el interior de la casa de los Howland y en algunos otros sitios de Brunswick Corner. La autora se reserva para otras obras la exhaustiva y detallada descripción de ambientes, abarrotadas calles y plazas de la ciudad, incluso evita rápidas ojeadas a través de los visillos al interior de la casa de los vecinos. Lo mismo puede decirse de la acción, que transcurre sin sobresaltos, centrada por completo en los quehaceres domésticos de Edith y su hijo Cliffie, sin que tampoco aparezca la amenaza de que en cualquier momento esta vida tan convencional y rutinaria pueda saltar por los aires arrasándolo todo (sensación a la que son bastante aficionados los lectores de Patricia Highsmith). Edith, de acuerdo con lo anteriormente citado por la autora, es una mujer pasiva y muy definida por el espacio y los quehaceres domésticos, que termina entregándose por completo a la fantasía de su diario, en el que anota no los fracasos de su vida, sino la existencia que a ella le agradaría vivir. El resultado de esto es en primer lugar su incapacidad para hacer frente a los contratiempos y dificultades que obstaculizan su camino –como el holgazán Cliffie, que se dedica a andar borracho todo el día por la casa, o el lastre que supone velar constantemente por la seguridad y el confort del octogenario tío de su ex marido, George, que se niega a marcharse a una residencia de ancianos-, y en último lugar, la locura. *Edith's Diary* es una novela cuyo interés reside estricta pero generosamente en el plano mental, es decir, en el proceso de degeneración psíquica que sufre la protagonista, y también en el conflicto que produce en el lector el hecho de descubrir que lo que Edith vive y las experiencias que anota en su diario son completamente distintas. Y esto, sumado a su tono marcadamente doméstico y a la ausencia de suspense, es algo que, como era de

⁵¹ Citado en *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, p. 87.

esperar, no ha sido bien digerido por cierta parte de la crítica (norteamericana, en primer término). Michael Wood escribió una reseña al poco de ser publicada la novela⁵²:

Edith's Diary is a scrupulous and clearheaded novel about parents and children and marriage. It is rather too neatly packaged, perhaps, and the skills which serve Patricia Highsmith so well in her accomplished thrillers, of which *Strangers on a Train* and *The Talented Mr. Ripley* are perhaps the best known, serve here to reveal a certain thinness in the writing [...] But here Highsmith seems to fall into something like the reverse of suspense [...] Highsmith often emphasizes the wrong sort of detail –who cares if Edith prefers her lever-filling Esterbrook pen to the Parker she gets for her birthday? [...].⁵³

Pero si *Edith's Diary* cayó en Estados Unidos como un jarro de agua fría –al igual que todas sus otras novelas, no conoció una edición en *hard cover* o tapa dura (algo que suele reservarse a escritores prestigiosos, o muy leídos), debido a que sus editores norteamericanos sostenían que el formato de bolsillo encajaba mejor en los contenidos que Patricia Highsmith abordaba en sus novelas-, no fue únicamente porque no respondiera a las expectativas de cualquier lector de *Strangers on a Train* o *The Talented Mr. Ripley*, sino más bien porque por primera vez Highsmith pone en relación dos procesos aparentemente inconexos y distantes: el enloquecimiento de un ama de casa y la descripción del sistema de vida de una importante fracción del planeta cuyo máximo exponente son los Estados Unidos. Que es como querer decir: si Edith enferma es porque vive en una sociedad enferma. Algo que resultó incómodo a los lectores

⁵² Reseña en la que propone una reflexión sobre la figura paterna en la novela de Patricia Highsmith. Nosotros no seguiremos aquí estas reflexiones. Lo interesante de este artículo para nuestro trabajo es observar cómo el nombre de nuestra autora sigue asociado a algunas de sus primeras novelas (*Strangers on a Train* y *The Talented Mr. Ripley*, fundamentalmente), y cómo su obra sigue viéndose empañada por ellas, valorada no por el conjunto de méritos y expectativas de cada nuevo trabajo, sino por los de sus primeras incursiones literarias. Como ya vimos en el apartado dedicado a *Carol*, las palabras *thriller* y *suspense* siguen empleándose en muchas aproximaciones a Patricia Highsmith, y aplicándose con mayor virulencia cuando se descubre que la obra en cuestión no guarda ninguna relación con el género negro. A pesar de esto, hay que reconocer al mismo tiempo la dedicación y seriedad que Wood revela en su análisis del trabajo de Patricia.

⁵³ WOOD, Michael: "A Heavy Legacy", en *The New York Review of Books*, Vol. 24, nº 14, 15 de septiembre de 1977.

americanos de nuestra autora, que de ahora en adelante encontrarán en sus nuevas novelas todo un campo de asuntos resbalosos (como la elección de protagonistas abiertamente homosexuales, o la necesidad de proponer nuevos modelos de familia). Michael Wood termina su reseña con el siguiente párrafo:

But the main fault of the book is really its ambition, its desire to be a portrait of Our Times [...] Highsmith really only *names* political events in this book, paints a sort of historical border to this essentially private story, and when Edith, cracking up, wonders why psychiatrists are being sent to see her when madness is everywhere in the world, she indicates not only the failure of her own sense of perspective, but the limits of Highsmith's book. Neither Edith nor Highsmith can tackle history except by brandishing it as something we all ought to care about.⁵⁴

3. América, ¡oh! América...

La mirada de Patricia Highsmith sobre su patria natal se construye en torno a dos vectores⁵⁵: el estilo de vida familiar, arraigado en los suburbios, al más puro estilo Norman Rockwell, y el panorama de la política exterior (son constantes las alusiones a la Guerra del Vietnam, a la China Roja) e interior, con la dimisión de Richard Nixon –y el escándalo Watergate como telón de fondo– y la boda de Jackie Kennedy con el armador griego Onassis a la cabeza. La elección de los protagonistas ya responde a este deseo de retratar la sociedad norteamericana: los Howland son una familia de clase

⁵⁴ Art. Cit.

⁵⁵ Analizar cómo construye y organiza Patricia Highsmith sus pensamientos sobre Estados Unidos en su obra es un tema verdaderamente apasionante. Hay aquí un antes y un después: el año de 1963, en el que Patricia se instala de modo definitivo en Europa (a partir de entonces, sólo regresará a su país ocasionalmente, por cuestiones de trabajo o por visitas familiares). Desde el comienzo, nuestra autora ha explorado en su obra los límites del nacionalismo americano, en la manera de individuos aislados del mundo, que viven como si estuvieran atrapados en una celda. Cuando en 1963 se instala en Positano, al sur de Italia, en el mismo lugar que sirvió de escenario a *The Talented Mr. Ripley*, comienza a escribir sobre norteamericanos expatriados que vagan por Europa, donde descubren una insólita libertad de movimientos, de pensamientos y de acción (como en *Those Who Walk Away*, o *The Tremor of Forgery*). Con los años, esta obsesión por los Estados Unidos se irá radicalizando, hasta llegar al extremo de *Edith's Diary*, donde afirma sin titubeos que es el suyo un país enfermo e indolente.

media, que se traslada al campo llena de ilusiones, entusiasmada por las posibilidades que puede brindarles la auténtica América: un lugar donde la gente tiene verdadera conciencia de sus raíces. La constitución de esta familia no puede ser más tradicional: Brett, de profesión periodista, es el motor económico de la familia, mientras que Edith es la encargada de mantener el orden en la casa; y ocasionalmente, aportará ayuda monetaria, gracias a la publicación de algunos de sus artículos en revistas y semanarios independientes. El mundo de los Howland es matizado a través de sus propios hábitos – en una escena de la novela, Brett, en tanto que hombre de la casa, tiene el deber de llevar a su hijo Cliffie, ya adolescente, a la naturaleza, a lo *salvaje*, a pescar, y a terminar de hacerse hombre, episodio que culmina con Cliffie apuntando con un rifle a la cabeza de su padre-, con especial interés en las celebraciones típicas y en los rituales, como los coros de gente cantando villancicos la noche del veinticuatro de diciembre, la decoración de la noche de Halloween o los espacios y horarios de socialización, como los encuentros en el jardín a la hora de la cena con algunos vecinos, siempre acordados con antelación –no se hace prácticamente ninguna concesión a la espontaneidad en las visitas amistosas-. La novela abunda en descripciones de colorido local, como la que ofrecemos a continuación:

Los Zylstra vinieron a pasar el día de Acción de Gracias. Edith había decorado el cuarto de estar con las hojas amarillas de los árboles, un par de calabazas en el suelo, y mazorcas secas de maíz que colgaban del dintel de la puerta. Esta decoración tradicional, después de todo, era lo que los visitantes neoyorkinos esperaban encontrar en la Pennsylvania rural.⁵⁶

Highsmith se esfuerza en imprimir sobre todos estos aspectos el sello de lo práctico: las relaciones humanas son cordiales, pero no íntimas. Parecen marcadas por cierta necesidad material, pero que no llega a rozar el plano afectivo. Se puede depender de los vecinos para ciertos favores, como regar las plantas del porche mientras los dueños están de viaje, pero no se debe acudir a ellos cuando se necesite el alivio de una conversación. El lector tiene la impresión de que existe, por debajo de las agradables charlas a la hora del cóctel, toda una serie de temas vetados en público. El siguiente

⁵⁶ *El diario de Edith*, p. 192

párrafo resulta bastante ilustrativo. Se refiere a los Quickman, los vecinos de los Howland, desde que éstos llegaron a Brunswick Corner diez años atrás:

Los Quickman eran republicanos convencidos, y habían votado a Goldwater. Hacían favores útiles, como alimentar a los gatos en ausencia de sus dueños. Ahora tenían el tacto suficiente para no mencionar a Brett en absoluto, y tampoco habían hecho preguntas en los días absolutamente posteriores a su marcha.⁵⁷

La constante inclusión de acontecimientos políticos en la ficción de la obra no responde tanto a la pretensión por parte de la autora de que *Edith's Diary* sea la gran obra de los Tiempos Modernos, como apunta Michael Wood en su reseña, como al interés por revelar al lector el estado de ensimismamiento en que se encuentra un país. Estos *affaires* políticos no son más que ejemplos, manifestaciones de ese estado de indiferencia y sumisión, que fácilmente podrían haberse encarnado en otros ejemplos, tal vez inventados. Pero si Highsmith se decide por manejar casos reales, recortados de la prensa, es porque desea hacer coincidir las opiniones de Edith al respecto con las suyas, anotadas durante años en sus propios cuadernos y diarios íntimos. ¿Cuál es el fin, o la necesidad más bien, de esta coincidencia de opiniones? Merece la pena hacer un inciso llegados a este punto. Ya hemos mencionado el carácter tan convencional y arquetípico de los protagonistas de esta novela. Lo que los hace verosímiles a ojos del lector es precisamente su inquietud intelectual, los altos vuelos que asumen en materia de compromiso político. Edith, por ejemplo, es un ama de casa que no reniega de tal condición. Asume sus funciones con plena disposición de voluntad –la autora, de hecho, dedica páginas y páginas enteras a la descripción de sus labores domésticas-, pero además reúne energías durante el día para consagrarse por la noche a la redacción de sus artículos, panfletarios muchos de ellos, titulados como siguen: “¿Por qué no aceptar a la China Roja?”, “En pro del Tercer Mundo”, e incluso a acumular notas para un futuro libro, *Ajedrez de locos*. Este detalle otorga a Edith una nueva dimensión que la coloca por encima del acartonamiento de las amas de casa, reales o no, que el lector pueda conocer; consigue que se distinga, que sobresalga con voz propia dispuesta a ocupar su lugar. La habilidad de Patricia Highsmith a la hora de trabajar en la ficción sus

⁵⁷ Op. Cit, p. 153.

opiniones sobre las maniobras políticas estadounidenses concede a la novela una gran cohesión y densidad: el personaje salta de las páginas del libro; y además, por otra parte, ayuda también a entender el por qué de su locura, aunque esto es algo que analizaremos más tarde.

Veamos con un poco más de detenimiento de qué manera se construye esa sensación de indiferencia política. El 7 de noviembre de 1954, en el segundo capítulo, Edith escribe en su diario:

En Nueva York la gente dice que no les interesa la política. “¿Puede uno hacer algo, de todas formas?” Esa es la actitud que los poderes gubernamentales en Norteamérica quieren fomentar y de hecho fomentan. Noticias muy breves, filtradas y deformadas [...] Deberían crearse clubs de discusión por todo Estados Unidos para hablar de las fuerzas detrás de las cosas. Se nos han hecho lavados de cerebro durante décadas (desde 1917) para odiar al comunismo. El *Reader's Digest* siempre incluye en cada número un artículo sobre la ineficacia de cualquier tipo de socialización, como la de la medicina, por ejemplo. ⁵⁸

Esta línea de pensamiento se continúa a lo largo de todo el texto, en muchas ocasiones sin estar motivada por los propios acontecimientos políticos que se citan. Hay que evitar caer en la simpleza de sostener que el entramado ideológico de *Edith's Diary* consiste en la mera acumulación de noticias políticas; porque lo cierto es que la novela desarrolla su visión de la idiosincrasia del país, visión que aglutina todos los reveses de la existencia humana, desde los acontecimientos más ínfimos del día a día en el vecindario hasta los asuntos de estado:

[...] Parecía que el Pentágono, que Edith consideraba una máquina de hacer la guerra y amante de la guerra, tenía más influencia que el Congreso sobre el Presidente. Estamos recogiendo los frutos, pensó, de un absurdo lavado de cerebro anticomunista y antisocialista. ⁵⁹

⁵⁸ Op. Cit. P. 24

⁵⁹ Op. Cit. P. 99

Y como no podía ser menos, los mass media, como poderoso instrumento de socialización y persuasión de los receptores, juegan un papel de gran envergadura en todo este proceso. El cénit de esta mirada crítica tiene lugar cuando el informativo de televisión sitúa en un mismo nivel las guerras entre árabes e israelíes y un concurso de belleza nacional:

Los árabes y los israelíes se hallaban en guerra. Las noticias del mediodía, que Edith había oído mientras preparaba el almuerzo, decían que los israelíes estaban alcanzando las bases aéreas árabes con asombrosa precisión [...] Después de las noticias sobre la guerra venía un concurso de belleza desde Florida, y Edith apagó la televisión.⁶⁰

¿Se puede no perder la cabeza en un país que concede la misma importancia a un conflicto que está acabando con la vida de miles de personas y a un acontecimiento tan frívolo como un certamen de belleza?

4. “Today I have the alarming feeling that fantasy alone keeps me going⁶¹”

La locura de Edith no llega a ser diagnosticada por ningún especialista. Sabemos que sus amigos y familiares están preocupados por su salud mental, que ella misma reconoce para sus adentros que se está volviendo un poco loca, y que debe esforzarse por ocultar su diario, en el que recrea con absoluta claridad sus anhelos más íntimos. El rechazo a visitar a un psiquiatra, como le recomiendan su médico de cabecera, el doctor Carstairs y su ex marido Brett, coloca un velo en torno a la enfermedad, que permanece innominada, aunque es más que probable que Patricia Highsmith sí que tuviera claro de cuál se trataba. Podríamos especular hablando de esquizofrenia, psicosis, o manía persecutoria; pero más interesante que establecer un diagnóstico es atender a las causas que facilitan la aparición de la enfermedad, algo que sí puede rastrearse en el texto. En

⁶⁰ Op. Cit. Pp. 162-163

⁶¹ Es una nota que escribió Patricia en uno de sus diarios poco antes de comenzar la redacción de *Edith's Diary*, en diciembre de 1974. Citado por Andrew Wilson en *Beautiful Shadow*, p. 342.

el personaje de Edith asistimos a una tensión que Highsmith ha explorado en anteriores novelas: la disociación entre individuo y sociedad. En este caso, la mujer corriente que es Edith concentra todos sus esfuerzos en intentar consolidar un espacio de opinión entre la gente de su alrededor, sus amigos y vecinos de Brunswick Corner; pero estos esfuerzos –es decir, sus editoriales para el *Bugle*, sus artículos, que ocasionalmente se publican en *Rolling Stone*, o las opiniones que comienza a manifestar en público de un modo peregrino- empiezan a ser cuestionados por todos y posteriormente son censurados. Edith, tan defensora del estilo de vida americano al comienzo de la novela, siente que el país y la gente por la que ha luchado durante años le han vuelto la espalda –no en vano se repite constantemente a sí misma que todos conspiran contra ella y buscan su perdición-; y comprueba cómo progresivamente su margen de acción se va estrechando: una vez más la sociedad oprime y castiga a sus células subversivas, impidiéndoles comunicarse. Edith acaba sus días convertida en un sujeto atemorizado e incapaz de comunicarse con los demás de un modo coherente, y la controversia y la suspicacia generada por su trabajo intelectual la empujan a refugiarse en su mundo imaginario, algo que viene a duplicar los perniciosos efectos de esta pasividad, puesto que su capacidad para tomar decisiones y continuar su vida se ha visto seriamente afectada. Puede decirse que Edith enloquece por la presión del aislamiento, la indiferencia y la incomunicación, pero también por el tedio y la banalidad de su vida rutinaria de ama de casa. Las últimas páginas de la novela nos muestran a una Edith paralizada por unos acontecimientos cuyo verdadero alcance desconoce, sin voluntad y sin posibilidad de actuar:

[...] ella era ahora como un buque sin timón, como un buque sin ancla, girando en un mar oscuro, sin saber qué dirección tomar, incapaz de maniobrar aunque lo supiera.⁶²

Con Edith muerta al caer por las escaleras de su casa desde el primer piso, muere también esa América idealizada que los protagonistas buscaban en su llegada a Pennsylvania.

⁶² Op. Cit. P. 209

5. *Found in the Street* y *Small g: a Summer Idyll*

1. Vivir en la gran ciudad: Nueva York y Zurich

En los últimos años de su vida, Patricia Highsmith comienza a incluir en sus novelas personajes abiertamente homosexuales, y el retrato de los espacios públicos que frecuentan y en los que se dan cita –el Greenwich Village de Nueva York, cafés de Zurich...- cobra una importancia capital. No hay que olvidar que es en 1990 cuando reconoce públicamente la autoría de *The Price of Salt* coincidiendo con su reedición bajo el título de *Carol* –aunque aún mantuviera ciertos reparos en hacerlo-. Para entonces ya había publicado en 1980 la cuarta entrega de la saga Ripley, titulada *The Boy who Followed Ripley*, cuya acción transcurre en gran parte en Kreuzberg, uno de los barrios gays de Berlín⁶³; y en 1986 *Found in the Street*, novela ambientada en el Manhattan contemporáneo, y que describe las relaciones de un grupo de personas de distinta procedencia social: Elsie, la joven recién llegada de un pueblo en el norte del estado y que busca absorber de una sola bocanada la abundantísima y trepidante vida cultural de la gran manzana –y que trabaja como modelo fotográfica para pagarse sus clases de literatura y arte contemporáneo en una prestigiosa escuela-; Jack y Natalia, una pareja de sofisticados yuppies que, atraídos por el encanto de la joven, intentarán ayudarla a conseguir sus metas; y Ralph Linderman un solitario cincuentón que trabaja de guarda jurado en un aparcamiento para coches y que intenta prevenir a Elsie de los peligros que la acechan en la gran urbe. Aunque a lo largo de la novela desfilan multitud de personajes y fragmentos de otras historias, *Found in the Street* se centra en la

⁶³ El caso de *The Boy Who Followed Ripley* bien puede constituirse en una prueba irrefutable de la nueva dimensión que adquiere la obra de Patricia Highsmith en esta última etapa. Por primera vez se hace ver que el protagonista, Tom Ripley, puede albergar sentimientos eróticos hacia otros hombres, y que además disfruta enormemente en los lugares de socialización homosexual, vistiéndose de mujer y alternando con los aficionados al cuero. Que este acontecimiento sea descrito en esta novela y no en ninguna de las anteriores – *The Talented Mr. Ripley* (1955), *Ripley Under Ground* (1970), y *Ripley's Game* (1974)-, confiere una mayor coherencia temática a la obra de nuestra autora, al ser explorado un mismo tema (la homosexualidad) desde varias perspectivas en diferentes novelas, y nos permite a nosotros, como estudiosos de su trabajo, hablar de distintas etapas dentro de su producción, marcadas en un primer momento por la inclusión de la política, y posteriormente por la homosexualidad.

descripción del deseo que estos tres personajes experimentan hacia Elsie. Un deseo que varía de intensidad y de signo –homo o heterosexual- en función del personaje que lo alberga. Como dijo la propia Highsmith a su amiga Barbara Kar-Seymer mientras escribía la novela, “la mitad de los personajes de la novela son gays o *medio* gays”.⁶⁴ *Found in the Street*, del mismo modo que su última novela, *Small g* (1995), termina constituyéndose en un canto a la ambivalencia sexual en el marco de las relaciones matrimoniales.

Antes de proceder con la descripción de los protagonistas, es necesario que nos detengamos a examinar el espacio que la autora selecciona como marco de la acción, pues ésta, y las relaciones entre los personajes, verdadera trama de la novela, aparecen muy determinadas por ese marco. Lo primero que llama la atención a cualquier seguidor de la trayectoria literaria de Patricia Highsmith es precisamente la elección de la gran ciudad –en este caso, Nueva York- como telón de fondo⁶⁵, aunque esto resulta extremadamente coherente en el proyecto narrativo que constituye la obra de nuestra autora, y está íntimamente vinculado a la “salida del armario” de sus protagonistas. En toda la producción previa a *Found in the Street*, la construcción de la masculinidad –frecuentemente ambigua, como en los casos de Tom Ripley, o Howard Ingham⁶⁶- se

⁶⁴ WILSON, A.: *Beautiful Shadow: a Life of Patricia Highsmith*, p. 398. La cursiva es mía.

⁶⁵ Aunque se da el caso de anteriores novelas, como *A Game for the Living* (1958), donde la acción se sitúa en Ciudad de México, no es esto lo más frecuente en nuestra escritora. La mayoría de sus obras tiene lugar en el campo o en la periferia suburbana, el espacio predilecto de la feliz y bien pensante clase media norteamericana, que será objeto de un minucioso análisis por parte de Patricia Highsmith. Efectivamente: estos espacios de impecable sociabilidad e higiene generan al mismo tiempo comportamientos perturbados, amorales o asociales (según el caso) en esos respetables padres de familia de las novelas aludidas en estas mismas páginas. La ciudad se plantea, por contra, como un hervidero de perversión e inestabilidad, como la más firme propuesta del antiamericanismo.

⁶⁶ En el caso del primero, esta masculinidad ambigua aparece muy determinada por una sexualidad nunca explicitada del todo: Tom Ripley está casado con la hermosa Heloise, con la que raramente mantiene relaciones sexuales. De hecho, esto constituye el principal aliciente de su matrimonio: como reconoce el propio Tom, si Heloise demandara de él favores sexuales más a menudo, él sentiría que el deseo de compartir su vida con ella se desvanecería. Por otra parte, en la citada *The Boy who Followed Ripley*, es posible rastrear ciertos detalles que ponen al lector sobre el aviso de que está ocurriendo algo cualitativamente distinto a la relación de protección que se establece entre Tom Ripley y el joven heredero norteamericano Frank Pierson, que vive fascinado por la imagen que se ha creado de Tom. Por su parte, Howard Ingham, en *The Tremor of Forgery* (1969), experimenta casi al mismo tiempo una

encuentra relacionada con los espacios más genuinamente norteamericanos (pensemos en los paisajes naturales, en las tranquilas urbanizaciones de las afueras, en las pistas deportivas), por lo que la ciudad se constituye en elemento no sólo anti-americano –en la medida en que cae fuera del imaginario colectivo estadounidense– sino en una verdadera amenaza para la masculinidad. En palabras de Victoria Hesford:

Cities were places of (potentially) unregulated social and sexual interaction, places in which different classes, races, and sexes could mingle and congregate outside the spectacularized glare of the idealized private home. The city offered the possibility of a life lived outside the realm of the middle-class home. Yet the city, with its potential for dangerous encounters, was also the place where Americans could lose their innocence and become “bruised” by history.⁶⁷

Ya en una novela bastante anterior, *A Dog's Ramson* (1972), Patricia Highsmith presenta la ciudad de Nueva York como un lugar al margen de toda organización, ley y orden, habitada por millones de personas que sólo parecen tener en común el recelo hacia el otro:

¡Qué extraña ciudad era Nueva York...! Ocho millones de personas y nadie conocía a nadie, ni realmente lo deseaba. Era una conglomeración nacida del deseo de ganar dinero, y no del afecto de las personas por sus semejantes. Todo el mundo tenía una frágil red de amigos distribuidos por el mapa de Nueva York, amistades que nada tenían que ver con la geografía, la vecindad. Cada uno excluía a su modo a las masas, los desconocidos, el enemigo en potencia [...].⁶⁸

No es de extrañar que Nueva York y Zurich –en *Small g: a Summer Idyll*–, sean por lo tanto, los espacios seleccionados para describir el estilo de vida y los diversos

súbita e inquietante inapetencia a la hora de hacerle el amor a una mujer, y el deseo de pasar cada vez más tiempo con Jensen, un pintor danés homosexual que se siente atraído por él.

⁶⁷ HESFORD, Victoria: “Patriotic Perversions: Patricia Highsmith’s Queer Vision of Cold War America in *The Price of Salt*, *The Blunderer*, and *Deep Water*”, en *Women’s Studies Quarterly*, 2005, vol. 33, nº3/4, p. 229.

⁶⁸ HIGHSMITH, Patricia: *Rescate por un perro*, Barcelona, Anagrama, 1992.

afectos de hombres y mujeres que, o bien se declaran públicamente homosexuales, o bien reconocen la inadecuación de etiquetarse en este sentido, pues se saben capaces de desarrollar sentimientos íntimos, o apetito carnal, por ambos sexos. Un hecho que nos permite hablar de una nueva etapa dentro de su narrativa a partir de 1980, pero que al mismo tiempo viene a ser una prolongación, una profundización, de la ideología que subyace a todas sus novelas⁶⁹.

2. Un nuevo paradigma familiar y de relaciones interpersonales

La elección de la ciudad como telón de fondo en sus últimas novelas no es el único cambio que se aprecia respecto de su anterior etapa, que engloba las obras de casi tres décadas de escritura ininterrumpida –desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los setenta-. Patricia Highsmith sigue profesando un gran interés por las relaciones conyugales, aunque ahora los espacios domésticos han dejado de ser el escenario del trauma, el encuentro para la lucha de personas que no se aman, donde la existencia de cualquiera de los dos supone una auténtica tortura para el otro⁷⁰. Precisamente aquí es donde radica la principal novedad de sus últimas novelas: el matrimonio ha pasado de ser representado como una institución cerrada y opresiva, a acoger en su seno toda la

⁶⁹ Porque en última instancia, como ya se ha indicado en la introducción a este trabajo, Highsmith construye su universo narrativo en torno a un sujeto escindido de su sociedad: homosexuales, artistas, apátridas, nómadas, criminales. Su nueva etapa no introduce cambios en este aspecto. Pero con las transformaciones experimentadas por las sociedades occidentales –la visibilización de gays y lesbianas, así como la lucha por sus derechos, entre otras- llega el momento de preguntarse abiertamente por el estilo de vida de estas personas, convirtiéndolos en protagonistas, y sobre todo, de plantearlo como alternativa al conservadurismo de la clase media norteamericana.

⁷⁰ Que es lo que ocurre, sin ir más lejos, en *Deep Water* (1957): los Van Allen han dejado de amarse, y Vic debe hacer frente en público, y en el salón de su propia casa, a las constantes infidelidades de su esposa, Melinda. Humillado por ella, despojado de su credibilidad y hombría ante sus vecinos y amigos, se niega a concederle el divorcio, obcecado en actuar ante todos como si fueran un matrimonio unido y ejemplar. Poco a poco la violencia se constituye en la única vía de escape a tanta tensión acumulada: Vic comienza a liquidar a los amantes de Melinda, hasta que en un arrebató final de ira, termina asesinandola.

felicidad y pasión que puedan aportar terceras personas –en calidad de amantes, o de amigos íntimos-. Éste es el caso del matrimonio Sutherland en *Found in the Street*: Jack ama perdidamente a su esposa Natalia y a Amelia, la hija de cinco años que tienen en común, pero este hecho no impide que ambos pasen algunos meses alejados el uno del otro, Jack concentrado en sus dibujos en el pequeño estudio que tiene en Filadelfia y Natalia en Ardmore, una imponente finca en el campo, en compañía de su madre y de Louis Wannfeld, su amigo íntimo. Con la aparición de Elsie Tyler en sus vidas, Jack comienza a sentirse extrañamente enamorado de la imagen mental que se ha formado de la joven, y decide tomarla como modelo para algunos de sus dibujos. Esto, lejos de ser un síntoma de que algo no marcha bien en su matrimonio, o de provocar alguna crisis en él, sirve, de algún modo, para enriquecerlo. Al mismo tiempo, Jack sospecha que Natalia y Elsie están viviendo una aventura erótica:

Miró hacia la ancha puerta de la sala de estar y vio a Elsie y Natalia hablando en el pasillo. Natalia tenía cogida una mano de Elsie, luego se besaron, y volvieron a hacerlo, rápidamente, en los labios, antes de entrar en la habitación, Natalia un poco delante. Jack vio que Marion le estaba mirando con una leve sonrisa.

-A mí no me importa –dijo Marion- ¿Y a ti?

Jack se tragó el sorbo de bebida que tenía retenido en la boca.

-En absoluto.

-Elsie adora a Natalia.

-¿De veras? ¿Más que a ti?

-No lo sé –dijo Marion, encogiendo los hombros- pero qué le voy a hacer.⁷¹

Acontecimiento que la propia Natalia confiesa a Jack una vez que Elsie ha muerto, en una de las últimas escenas del texto, sin ninguna concesión al dramatismo:

-La querías de verdad, ¿no es así?

⁷¹ *El hechizo de Elsie*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 171.

-Sí. –Natalia le miró-. ¿Tú, no?

Jack permaneció callado unos segundos.

-Supongo que te metiste en la cama con ella.

Natalia se encogió de hombros y sonrió.

-La cama. Sí. Eso no lo es... todo, ¿verdad?⁷²

La infidelidad ha sido uno de los temas más visitados a lo largo de la historia de la literatura, y ha ofrecido grandes obras, como *Madame Bovary*, o *La Regenta*. En cambio, la propuesta de Patricia Highsmith va más allá de la mera infidelidad: lo que ella describe aquí es la posibilidad de ser feliz manteniendo varias relaciones al mismo tiempo, sin necesidad de recurrir al engaño y sin tener que verse en la obligación de elegir a una sola persona, renunciando a los placeres y al enriquecimiento personal que puede suponer la presencia de algún otro. *Small g: a Summer Idyll* concluye con una reflexión del protagonista, Rickie, sobre su *affaire* con Freddie Schimmelmann, un hombre casado:

Gertrud y Freddie llevaban casados diez años y Freddie le contó a Rickie que ella ya había estado casada una vez. A Rickie le pareció que el matrimonio era satisfactorio para ambos; lo había notado en pequeños detalles: en la forma en que Freddie le apartaba la silla en el restaurante y en su expresión de orgullo, incluso de satisfacción, cuando la miraba. Era extraño, pensaba Rickie, pero la vida tenía muchas cosas extrañas.

Rickie sintió que la velada había sido un éxito y había marcado un hito. ¿Su relación con Freddie llegará a ser algo tan fuerte y estable como la de él con Gertrud? Sabía que no tenía sentido hacerse esa pregunta. Ni preguntárselo a Freddie. Lo curioso era que, íntimamente, se sentía feliz.⁷³

Propuesta esta que resultó altamente subversiva, particularmente en Estados Unidos, donde Patricia Highsmith comenzó a perder la atención de sus lectores, quienes

⁷² *Ibidem*, p. 270.

⁷³ *Small g: un idilio de verano*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 319

reconocen no comprender el giro que tomaron sus novelas en esta última etapa: ¿por qué insistir en la homosexualidad? Y sobre todo, ¿por qué vincularla al matrimonio heterosexual, convirtiéndola en algo tan válido y respetable como él?⁷⁴ Esta clase de comentarios inunda los foros de Amazon cuando se busca información sobre *Found in the Street* o *Small g*, novela que se publicó con nueve años de retraso en Estados Unidos respecto de Europa. No es baladí este dato.

3. A la manera del *bildungsroman*

Small g: a Summer Idyll (1995), la última novela de Patricia Highsmith, trabaja en la misma dirección que *Found in the Street*: se trata de una exploración en torno a la fugacidad del deseo que experimenta un grupo de personas, jóvenes y adultas, que se reúne en el café Jakob's de Zurich. El deseo en esta novela es fundamentalmente homosexual, en la medida en que todos los personajes que aparecen en el texto lo son – y se trata de una obra aún más coral que *Found in the Street*-, aunque existe una única concesión a la heterosexualidad, en el personaje de Teddie Stevenson. Se trata de su obra más optimista y luminosa, pues sus protagonistas logran, a lo largo de un verano, vencer el mal que atenaza y atormenta sus vidas. Con una estructura triangular bastante parecida a la de *Found in the Street*, Patricia Highsmith articula un discurso en torno a la necesidad de salvar los obstáculos que se cruzan en las distintas metas que han diseñado los personajes. La piedra angular de la novela es Rickie Markwalder, el punto en el que convergen todas las historias y caminos del resto de personajes. Se trata de un refinado dibujante publicitario de cuarenta años que vive con su perra Lulu en una zona

⁷⁴ Para comprender el desencanto del escaso público norteamericano de Patricia Highsmith, es preciso tener en cuenta que el matrimonio es algo más que una institución: es el pilar sobre el que se sostiene el sistema estadounidense, su auténtica médula. Abrirlo a experiencias homosexuales supone un modo nada sutil de poner en entredicho a todo el conjunto de este sistema. Estos lectores pueden disfrutar con las aventuras de un héroe amoral que tontea con el crimen y finalmente burla a la ley en cada una de sus novelas, pero se les hace particularmente difícil entender cómo un ciudadano muy carismático, pero sobre todo digno, que está casado con una mujer fascinante e inalcanzable para muchos, no sólo tolera, sino que además llega a comprender que su esposa se enamora de otra mujer más joven. Escribir algo así es ir demasiado lejos.

residencial de Zurich, y que intenta reponerse al duro golpe que ha supuesto el asesinato (con el que se abre la novela) de su joven amante, Peter Ritter, a la salida de un cine en el centro de la ciudad. Siete meses más tarde, el recuerdo de Peter continúa aún bastante fresco, pero esto no impide que Rickie se sienta atraído por el guapísimo Teddie Stevenson, de modo idéntico al de Jack Sutherland por Elsie en *Found in the Street*: es decir, prestando mayor fidelidad a un reflejo idealizado en las húmedas y solitarias noches de Zurich, que al Teddie de carne y hueso. La narración se dilata –o se *espesa*, en la terminología empleada por Patricia⁷⁵– con la aparición de Luisa Zimmermann, cuya trayectoria vital nos hace pensar en el género del *bildungsroman*⁷⁶. Luisa es una joven de escasos veinte años que trabaja como aprendiz de costurera para Renate Hagnauer, mujer castrante, dictatorial y coja, que además de proporcionarle alojamiento y manutención en su propia casa, parece secretamente enamorada de ella –a expensas de profesar un declarado odio hacia los homosexuales–. La existencia de Luisa es desde el comienzo conflictiva. Tras una adolescencia turbia y marginal en uno de los barrios de la periferia de Zurich, decide escaparse del hogar familiar, donde era violada y chantajeada por el novio de su madre. Tras dormir algún tiempo en estaciones de trenes, entregada a la vida disipada y pendericera, decide que ha llegado el momento de labrarse un futuro, y solicita trabajo en el taller de Renate, que la acoge sin pensárselo demasiado, al percatarse del talento que la joven tiene para el diseño de ropa. Durante su estancia con Renate, Luisa experimentará el primer amor –por Peter Ritter, el amante asesinado de Rickie, quien accede a encontrarse con ella ocasionalmente, tras haberla

⁷⁵ En su ensayo *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Patricia habla de la técnica del espesamiento, que consiste, básicamente, en “crearle problemas al héroe o quizás a sus enemigos”. P. 41

⁷⁶ El género de la novela de formación o aprendizaje (*bildungsroman*) ha sido extensamente cultivado en la tradición literaria occidental. Aunque su origen embrionario se remonta al *Lazarillo de Tormes* (1554), se considera que la novela que inaugura el género es obra de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795). *Grandes esperanzas* (1861), *Retrato del artista adolescente* (1916), *La montaña mágica* (1924) o *En busca del tiempo perdido* (1927), por citar sólo algunas de las más conocidas, muestran el desarrollo físico, moral psicológico o social (o todo a la vez) de un personaje, normalmente desde su infancia hasta la madurez. La segunda mitad del siglo XX ha continuado ofreciendo excelentes ejemplos de *bildungsroman*, como *El guardián entre el centeno* (1951), aunque acortando algunas de las características iniciales del género, como es el aspecto durativo: en lugar de mostrar la evolución del protagonista a lo largo de toda su vida, se centran en un momento crítico, como la adolescencia y primera juventud. En esta línea se inscribiría, bajo nuestro punto de vista, *Small g: a Summer Idyll*.

advertido de sus preferencias amorosas-, la delicia de una vida organizada y provechosa, pero también la falta de integridad personal, al verse sometida constantemente por las órdenes y prejuicios de Renate, que le impide expresarse libremente. La historia de Luisa es, básicamente, la lucha por la independencia, y por la posibilidad de elegir entre todo lo que desea para sí misma: continuar su aprendizaje con Renate, el amor de Teddie Stevenson, o el de Dorrie Wiss, una escapatista que trabaja por cuenta propia. Luisa vive en un constante estado de aturdimiento, en el que se dan cita sus propios deseos, la incertidumbre en torno a su futuro, y las presiones por todo lo que su jefa espera de ella –dentro y fuera del campo profesional-. Cuando descubre que en cierto modo ella se siente parte activa del grupo de homosexuales que se encuentran cada semana en el Jakob's Biergarten, comienza la lucha por su independencia, el camino hacia la madurez.

El punto de énfasis en *Small g: a Summer Idyll* se encuentra precisamente en que sus tres protagonistas (Rickie, Luisa y Teddie) logran alcanzar esta madurez, o por lo menos cierto estado que les permite enfrentarse a la vida de un modo autónomo y satisfactorio. Luisa pasa del sometimiento en el que se encontraba con Renate, a organizar la nueva dinámica del taller de las costureras tras la muerte de su patrona, seleccionando a la sustituta de Renate y redecorando el taller y el piso en el que vivía con ella. Tras romper los lazos que la mantenían unida a su jefa, Luisa se siente capaz de tomar decisiones de carácter profesional, pero también de índole emocional, pues el hecho de no querer elegir entre los afectos de Teddie Stevenson y Dorrie Wiss constituye un excelente ejemplo de autodominio. La Luisa del final es sustancialmente distinta de la de los primeros capítulos, cual lazarillo que ha sabido desprenderse a tiempo de las manos de los distintos progenitores que han accedido a hacerse cargo de ella. Teddie Stevenson, por su parte, encuentra una vocación en el periodismo, al que consagra todos sus esfuerzos, sabiendo que tiene mucho que demostrar ante su madre, que piensa que su hijo está “perdiendo el tiempo, igual que tantos jóvenes⁷⁷”. De ser un chico que ocasionalmente se busca problemas, Teddie ha pasado a ser un incipiente periodista seriamente preocupado por su carrera, por los artículos que publica en el *Tages-Anzeiger*, y por sus estudios en la Escuela de Periodismo. Y Rickie se mantiene tan exuberante como al comienzo de la novela, pese a haberse liberado del lastre que suponían sus tormentos interiores. Su historia finaliza, como hemos visto, con una

⁷⁷ Op. Cit. P. 315.

relación a tres bandas: se convierte en el amante oficial de Freddie Schmimmelmann, al conseguir el visto bueno de Gertrud, la esposa de éste, en la escena de la cena en el restaurante húngaro que cierra el libro.

Buena parte de la crítica ha venido remarcando la insustancialidad de *Small g: a Summer Idyll*, argumentando que los personajes apenas están insinuados, y que en su mayor parte la novela adolece de falta de acción⁷⁸. Estos mismos críticos, más acertadamente, han señalado las reminiscencias fantásticas de la obra⁷⁹, concretamente los aspectos tomados de los cuentos de hadas, donde Renate sería la vieja bruja y Luisa la princesa recluida que espera la salvación por parte del caballero de turno (sólo que en esta ocasión la princesa espera que la salvación llegue desde cualquier frente). Lectura que modifica bastante la insipidez de la novela.

4. Esto no es una novela de género

El desencanto de la crítica y del público, justificados en cierta medida, se debe fundamentalmente a dos razones: la primera es la total ausencia de suspense en la novela, entendido éste en su sentido más genérico: prácticamente no hay investigaciones policiales, ni profundas exploraciones psicológicas de mentes perturbadas, o sencillamente complejas. La única violencia de la novela se encuentra en sus primeras páginas, en el asesinato de Peter, cuya siniestra aureola se va difuminando lentamente a

⁷⁸ El escritor estadounidense David Leavitt publicó en 2004 una reseña de la obra titulada “Strangers in a Bar”, en la que se lee “[...] given that the author is Patricia Highsmith, one keeps waiting for something nasty to jump out of the cuckoo clock. Unfortunately, nothing ever does”. Por otra parte, el biógrafo Andrew Wilson, opina que “If one reads *Small g* like other Highsmith novels one is bound to be left feeling disappointed –after all, there is little suspense, the characters are thinly drawn, and, for the most part, it is thematically barren. There is, it has to be said, an air of insubstantiality about the book” (op. cit. p.448).

⁷⁹ Como el propio Leavitt en la misma reseña: “While allusions to fairy tales (especially Cinderella) abound, Highsmith’s intention seems to be to subvert rather than celebrate the genre’s conventions. Thus the prince (Petey) dies in the opening chapter, only to be replaced by a new prince (Teddie) about whom Cinderella (Luisa) has ambivalent feelings”; y también Andrew Wilson, quien manifiesta que pese a lo anodino de la obra, esta lectura fantástica ofrece buenas compensaciones a los lectores.

lo largo de las páginas, entre tanta fiesta y encuentro lúdico. Esto se nos antoja una de las sutiles ironías de la autora: burlarse en cierto sentido de los lectores –y también de su fama como escritora de novela negra- introduciendo en las primeras páginas un asomo de violencia de la que no vuelve a hablarse en el resto de la novela, y que tampoco ofrece nuevos episodios, creando con esto la impresión (errónea) de que estamos ante una novela de género. Por otra parte, las conclusiones a las que parece llegar Patricia Highsmith –las mismas que en *Found in the Street*- resultan incómodas para una fracción considerable de sus lectores, que, como hemos visto, están dispuestos a tolerar la ambigüedad moral de sus personajes, sobre todo en relación al crimen y a los conflictos con la justicia, pero que en ningún caso quieren tolerar la ambigüedad de orden sexual, ni mucho menos que ésta campee felizmente dentro de una convención tan respetada y respetable como la del matrimonio. Más allá de sus numerosas imperfecciones, que las tiene, *Small g* supone la reconciliación de Patricia Highsmith con el mundo, mostrando más abiertamente que nunca su concepción de las relaciones humanas, su naturaleza íntima y glotona, que lejos de discriminar lo que a ojos de muchos puede ser una pasajera aventura homosexual de un matrimonio consolidado, reconoce que lo quiere todo y que siempre quiere más.

6. Conclusiones

Vamos a establecer dos tipos de conclusiones: unas básicas o primarias, a modo de corolario o síntesis de todas las ideas fundamentales que han ido apareciendo a lo largo de nuestro trabajo; y a continuación las conclusiones secundarias, como consecuencias prácticas del primer conjunto.

Conclusiones primarias.

-Como ya explicamos en la Introducción, nuestro objetivo ha sido demostrar que Patricia Highsmith explora en su obra una plétora de temas que sobrepasan los intereses de la novela negra. Lo interesante es que estos temas, tan dispares como pueden serlo en principio las relaciones amorosas entre mujeres (*The Price of Salt, Found in the Street*), la locura en la vida doméstica o la crisis política e ideológica de un país (*Edith's Diary*), se organizan ahora como parte de un proyecto común, dotado de coherencia y gran significación, que integra todas las obras de nuestra autora, y que gravita en torno a los distintos órdenes de la vida en Estados Unidos (o de la vida de estadounidenses expatriados en Europa y norte de África), siempre contemplados tras una lente crítica.

-Muy relacionado la voluntad de construir su obra como un proyecto crítico, se encuentra el carácter personal de su escritura, inspirada siempre directamente en acontecimientos de su propia vida (las mujeres de las que se enamoró, que sirvieron de modelo para sus personajes femeninos, o su propia visión de la política, que con frecuencia hace pasar por las opiniones de sus *hijos en la ficción*), marca una evolución de esos mismos temas (evolución paralela a su maduración como ser humano). La clave nos la ofrecen dos obras tratadas en este trabajo, *The Price of Salt* y *Small g: a Summer Idyll*. Aunque ambas exploran las relaciones entre personas del mismo sexo, proponiendo modelos de familia alternativos, la primera, marcada por el clima opresivo de los años cincuenta, se aferra todavía a los patrones heterosexuales, de modo que Carol y Therese, la pareja protagonista, reproducen actitudes y estilos de vida propios del imaginario heterosexual. *Small g: a Summer Idyll* supone un salto cualitativo en la profundización de este aspecto: Patricia Highsmith alega que las relaciones

homosexuales pueden ser radical y estructuralmente distintas a las heterosexuales y a la vez tan respetables y saludables.

-Por otra parte, la catalogación de Patricia Highsmith como escritora de novela negra no responde tanto a una serie de cualidades que podamos encontrar en algunas de sus novelas, como a los intereses comerciales de sus editores –particularmente estadounidenses, pues en Europa, como hemos visto, no se la vincula tanto al género policíaco-, pero también a la labor de muchos críticos, que tras la lectura de *Strangers on a Train* y *The Talented Mr. Ripley*, han continuado buscando infatigablemente el thriller y el suspense en cada nueva obra de la autora.

-Mención aparte merecen las influencias y lecturas que han marcado el tono y también el contenido de sus novelas (garantizando en cierto modo una separación tajante del género negro, pues toda obra nueva contrae deudas con lo que ya ha sido escrito con anterioridad). Patricia Highsmith no fue lectora de escritores como Agatha Christie, Raymond Chandler o Dashiell Hammet (por citar tan sólo algunos emblemas del género policíaco); sino de clásicos como Dostoievski, Conrad, Melville y Poe, de filósofos como Nietzsche, Kierkegaard y Sartre, de estudiosos de la mente y del comportamiento humano como Erich Fromm y Karl Menninger.

Conclusiones secundarias.

-Pensamos que llegados a este punto, no nos basta sólo con afirmar que Patricia Highsmith no es una escritora de novela negra. En este trabajo, nuestra primera aproximación al universo de la autora, hemos visto cómo sus intereses filosóficos, pero también políticos, estéticos y vitales, cristalizan en un amplio repertorio de temas, todos ellos con un mínimo común denominador (y no es el crimen): el hombre contemporáneo y sus conflictos interiores: la ruptura con la sociedad, la consecución del amor o de la persona deseada y las crisis artísticas. ¿Por qué continuar insistiendo en los vínculos con la novela negra, si al fin y al cabo, el crimen ha terminado constituyéndose en un elemento residual y periférico en sus obras? Lo cierto es que si concedemos a este aspecto la atención que se merece –analizándolo precisamente como la consecuencia de cualquiera de los temas apuntados tan sólo un poco más arriba, y no como el eje en

torno al cual gravitan todos los restantes temas-, aparecerán ante nuestros ojos una nueva serie de pistas a seguir, advertidas hasta ahora sólo por unos cuantos (como Russell Harrison, quien en el prefacio de su excelente estudio titulado *Patricia Highsmith*, declara su intención de abordar la obra de la autora sin hacer concesiones a esa etiqueta de género que se le colgó desde el principio). Detalle que viene, innegablemente, a magnificar y alentar nuestras ansias investigadoras.

-Y con fines prácticos aún nos queda por comentar otro aspecto relacionado con la variedad de sus temas: la coherencia y continuidad que, a modo de diálogo que se opera de una obra a otra, se establece entre ellos. A medida que hemos indagado en el análisis de las novelas que componen este trabajo –y de algunas otras que de momento han quedado fuera-, hemos ido observando que estas recurrencias temáticas, (la especial atención al panorama político, las reflexiones sobre la familia, la construcción de la masculinidad, o el papel asignado por la sociedad a las mujeres) bien podrían ser estudiadas como partes integrantes de un proyecto mayor, el de plasmar por escrito sus preocupaciones en torno al rumbo sociopolítico de los Estados Unidos. En este sentido, nos gustaría sugerir su lectura como un producto más relacionado tal vez con otras creaciones de la contracultura norteamericana, como la *beat generation* -con la que sin embargo parece no compartir rasgos generacionales-, como la obra de Charles Bukowski, de Paul Bowles (autor a quien en cierto modo puede asemejarse debido a un mismo punto de vista que predomina en sus narraciones breves: la captación de los detalles aparentemente más triviales por parte de un sujeto apátrida y distante), y aún otros más recientes, como Brett Easton Ellis, autor embargado por el mismo tono escéptico y resentido. Nuestra satisfacción y expectativas como investigadores se ven, por el momento, colmados, pues lejos de presentar un trabajo que ya ha agotado todas sus posibilidades de estudio, éste que ponemos en manos del lector es tan sólo la primera piedra de un largo camino. Consideramos que la obra de nuestra autora es lo bastante rica como para ser analizada en relación a factores tan divergentes como pueden serlo la Guerra Fría, o la evolución del papel de la mujer en el contexto familiar estadounidense a lo largo de los últimos cincuenta años.

7. Bibliografía (en la que ofrecemos los datos de las ediciones empleadas para la redacción de nuestro trabajo; no los de las primeras ediciones).

ARANA MARCOS, José Ramón: “La lógica del crimen: Patricia Highsmith”, en *Contrastes: Revista interdisciplinar de filosofía*, nº6, 2001, pp.5-22.

AUDEN, W.H.: “The Guilty Vicarage. Notes on the Detective Story, by an Addict”, en *Harper’s Magazine*, Mayo de 1948.

BOYERO, Carlos: “Perturbadora y adictiva Highsmith”, en *Babelia*, 4 de Julio de 2009, p. 23.

BROWN, Craig: “Packing a Sapphic Punch”, en *Sunday Times*, 14 de octubre de 1990.

CASTLE, Terry: “Pulp Valentine. Patricia Highsmith’s Erotic Lesbian thriller”, en *Slate*, 23 de mayo de 2006 [consultado el 5 de abril de 2009].
<http://www.slate.com/id/2142254/>

CLAPP, Susannah: “Lovers on a train”, en *London Review of Books*, vol. 13, nº1, enero de 1991, p.19.

-----: “The Simple Art of Murder”, en *The New Yorker*, 20 de diciembre de 1999, p. 94.

COMA, Javier: *La novela negra: Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*, Barcelona, El viejo topo, 1980.

-----: *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama, 1986.

COOK, William A.: “Ripley’s Game and The American Friend: A Modernist and Postmodernist Comparison”, en *The Journal of Popular Culture*, Vol. 37, nº3, 2004, pp. 399-407.

ELIOT, T.S.: *Collected Poems. 1909-1962*, London, Faber and Faber, 1963.

FRIEDMAN, Donald: *Y además saben pintar. Escritores, creadores de palabras, creadores de imágenes*, Madrid, Maeva Ediciones, 2008.

GRACIDA, Ysabel: “Patricia Highsmith: de Hitchcock a Cavani”, en *Quimera*, nº 251, pp. 13-16.

GUBERN, Roman (ed.): *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, 1981.

GUILAYN, Priscila: “El juego de Ripley”, en *Cinemanía*, septiembre de 2003, p. 96.

HARRISON, Rusell: *Patricia Highsmith*, New York, Twayne, 2003.

HESFORD, Victoria: "Patriotic Perversions: Patricia Highsmith's Queer Vision of Cold War America in *The Price of Salt*, *The Blunderer*, and *Deep Water*", en *Women's Studies Quarterly*, 2005, Vol. 33, n° 3/4, pp. 215-233.

HIGHSMITH, Patricia: *The Price of Salt*, New York, W.W. Norton & Company, 2007.

-----: *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona, Anagrama, 2003.

-----: *Rescate por un perro*, Barcelona, Anagrama, 1992.

-----: *El diario de Edith*, Madrid, Alianza, 1993.

-----: *El hechizo de Elsie*, Barcelona, Anagrama, 1997.

-----: *Small g: un idilio de verano*, Barcelona, Anagrama, 1995.

KLEIN, Kathleen Gregory: "Patricia Highsmith", en "And Then There Were Nine... More Women of Mystery", editado por Jane S. Bakerman, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1985.

LANE, Anthony: "John Malkovich as Tom Ripley", en *The New Yorker*, 16 de Febrero de 2004 [Consultado el 20 de enero de 2009]

http://www.newyorker.com/archive/2004/02/16/040216rcrci_cinema

LEAVITT, David: "Strangers in a Bar", en *New York Times Book Review*, 2004, vol. 109, Part. 25, p. 15.

MEAKER, Marijane: *Patricia Highsmith: a Romance of the 1950's*, San Francisco, Cleis, 2003.

MIRA, Alberto: *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*, Madrid, Egales, 2008.

MONTERO, Rosa: "Muertos y requetemuertos", en *El País*, 27 de septiembre de 2008 [consultado el 5 de abril de 2009].

http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Muertos/requetemuertos/elpepuculbab/20080927elpbabnar_5/Tes?print=1

PALEOTTO, Mario: "Vivir en USA según Patricia Highsmith", en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 399, 1983, pp. 130-134.

PARDO, José Luis: "Nadie como Ripley", en *Los cuadernos del norte*, año IV, n° 19, mayo-junio de 1983, pp. 66-75.

RESINA, Joan Ramon: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Madrid, Anthropos, 1997.

SALLIS, James: "The Selected Stories of Patricia Highsmith", en *The Boston Review*, 26.5 (2001) [Consultado el 20 de mayo de 2009].

<http://www.bostonreview.net/BR26.5/Sallis.html>

SHANNON, Edward A.: "Where Was the Sex?" Fetishism and Dirty Minds in Patricia Highsmith's *The Talented Mr. Ripley*" en *Modern Language Studies*, Vol. 34, n° ½, 2004, pp. 16-27.

SPEER, Lisa K.: "Paperback Pornography: Mass Market Novels and Censorship in Post-War America", en *Journal of American and Comparative Cultures*, Vol. 24, issue 3-4, pp.153-160, 2002.

SUAREZ, David: "Patricia Highsmith", en *Historia y vida*, n° 425, 2003, pp.10-11.

TENNANT, Emma: "Frighteningly Normal", en *Times Literary Supplement*, 20 de mayo de 1977.

TORRAS, Meri: "Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?", en SEGARRA, Marta y CARABÍ, Àngels (eds.): *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 121-141.

TUSS, Alex: "Masculine Identity and Success: A critical Analysis of Patricia Highsmith's *The Talented Mr. Ripley* and Chuck Palahniuk's *Fight Club*", en *Journal of Men's Studies*, 2004, Vol. 12, n°2, pp. 93-102.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *De la novela policíaca a la novela negra: los mitos de la novela criminal*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

VIDAL, Nuria: "Patricia Highsmith: la amiga americana", en *Qué leer*, n° 41, 2000, pp. 78-81.

WHITLOCK, Gillian: "Everything is out of place: Radclyffe Hall and the Lesbian Literary Tradition", en *Feminist Studies*, 13:3, 1987.

WILSON, Andrew: *Beautiful Shadow: A life of Patricia Highsmith*, Bloomsbury, New York and London, 2004.

WOOD, Michael: "A Heavy Legacy", en *New York Review of Books*, 15 de septiembre de 1977, p. 32.

ZIMMERMANN, Bonnie (ed.): *Lesbian Histories and Cultures: an Encyclopedia*, New York and London, Garland Publishing, Inc., 2000.

8. Agradecimientos cordiales

No me gustaría dar por finalizado este trabajo sin dedicar unas palabras de gratitud a todas aquellas personas que me han brindado su ayuda y apoyo moral de las más diversas maneras.

En primer lugar, al director de este trabajo, el profesor doctor Rodrigo Andrés González, quien se embarcó conmigo casi a ciegas, y que ha contribuido generosamente a afinar este proyecto y a enriquecer mis puntos de vista con lecturas complementarias pero de gran solidez.

A la profesora Jacqueline Hurlley, por sus comentarios y apostillas al capítulo dedicado a *The Price of Salt*.

A mis tíos María y Jerry, por proporcionarme material bibliográfico tan velozmente como pudieron. Los libros llegaron en buen momento, y sin su lectura, este trabajo sería otro. Quedo muy agradecido también a Lourdes Bassols por este mismo motivo.

And the last but not the less, a todos aquellos que estando a mi alrededor han contribuido a que encuentre el ánimo, la concentración y la voluntad requeridas para concluir un trabajo de estas características.