

ARTE SALVAJE

UNA BIOGRAFÍA DE
JIM THOMPSON

Robert Polito

Traducción: Óscar Palmer Yáñez



ES POP EDICIONES

TÍTULO ORIGINAL:
Savage Art
Alfred A. Knopf
Nueva York, 1995

ES POP ENSAYO Nº 7
1ª EDICIÓN: JUNIO 2014

Original English language edition published by Alfred A. Knopf Inc.
© 1995 by Robert Polito
© 2014 de la traducción: Óscar Palmer Yáñez
© 2014 de esta edición: Es Pop Ediciones
Mira el río alta, 8 - 28005 Madrid
www.espop.es

Imagen pág. 2: Jim Thompson, delante
de la casa de su madre en La Jolla,
California, 1942.
(Cortesía de la familia Thompson)

CORRECCIÓN DE PRUEBAS:
Kika Carmona
DISEÑO Y MAQUETA:
El Pulpo Design
ILUSTRACIÓN:
Stanley Borack
LOGO:
Gabi Beltrán
IMPRESIÓN:
Huertas

Impreso en España
ISBN: 978-84-940298-7-5
Depósito legal: M-10235-2014

Para Kristine . . .

Agradecimientos

Muhammad Ali entró bailando en una oficina de Manhattan mientras yo estaba grabando una entrevista con un viejo amigo de Jim Thompson. Un grupo de camellos me persiguió hasta el coche cuando intenté fotografiar una de las antiguas residencias de los Thompson. Si las biografías son búsquedas, sus mapas siempre han quedado anticuados o descoloridos. Afortunadamente, *Arte salvaje* encontró muchos amigos por el camino.

Patricia Thompson Miller amparó mi proyecto desde el comienzo. Sharon Thompson Reed satisfizo todas y cada una de mis peticiones, recuperando detalles de su espléndida memoria y documentos de sus cajones, armarios y garaje. Jim Reed copió fotografías con habilidad y presteza. La fallecida Alberta Thompson me permitió amablemente consultar (y citar) todos los escritos, tanto publicados como inéditos, de su esposo. Aunque esta no es una biografía «autorizada», no podría haber llevado a cabo el trabajo sin ellos.

Al final del libro, en las páginas de «Notas y fuentes», puede consultarse una lista completa de colaboradores, pero los siguientes merecen una mención especial: Michael Thompson, J. Anthony Kouba, Edna Myers Borden, Art Kozelka, Sis Cunningham, Gordon Friesen, Arnold Hano, Harlan Ellison, James B. Harris, Lois McDowell, Mel Shestack, Robert Goldfarb, Sam Fuller, Gary Graver y las fallecidas hermanas de Jim Thompson, Maxine Thompson Kouba y Freddie Thompson Townsend.

Frank Parman empezó siendo un documentalista de primera que además ha acabado siendo un buen amigo.

Mi gratitud para todos aquellos que han escrito honorablemente y con estilo sobre Jim Thompson, en particular Geoffrey O'Brien, Luc Sante, David Thomson, Barry Gifford, Max Allan Collins y Ed Gorman.

Quiero agradecerles a mis agentes, Glen Hartley y Lynn Chu, y a mis editores, Edward Kastenmeier, Martin Asher y Sonny Mehta, su confianza, ánimos y preocupación. Mi gratitud para Chip Kidd por su llamativa portada, a Iris Weinstein por su elegante diseño y a Dori Carlson y Bruce Carr por su escrupulosa revisión del texto.

Este libro está dedicado a mi esposa, Kristine Harris, su primera y mejor lectora, pero también me gustaría incluir en esa dedicatoria a todos los amigos que ayudaron a que *Arte salvaje* (y también yo) superase varios pasadizos oscuros; en particular a Marc Gerald, Lloyd Schwartz, David Lehman, Frank Bidart, el fallecido James Merrill, Lawrence Joseph, Peter Carey, Ai, Mark Goodman, John Radziewicz, Samuel Blumenfeld, Sophie Cabot Black, Frances Gouda, Jason Shinder, Jay Pearsall, Andrew Glatzer, Ingrid y Robert Harris, Lucie Brock-Broido, Elizabeth Dickey, Sondra Farganis, Elissa Tenny, Laura Kaminsky, Linda Rodrigues, Judd Eustice y Linda Dunne.

Índice

Prólogo: Art Savage y su arte salvaje	15
Primera parte: Puros productos de América	
En los lindes del infierno: 1906	33
Madre blanca, hijo negro: 1907-1919	61
Mi libretita negra: 1919-1929	99
Segunda parte: El duro viaje	
Una tragedia americana: 1929-1935	171
Los pastos de cemento: 1936-1940	241
Si las lágrimas fueran bombas: 1941-1951	319
Tercera parte: Ministros del mal	
How Now, Brown Cow: 1952-1956	397
La fanega de Satán: 1956-1965	469
Salir gritando: 1966-1977	543
Notas y fuentes	595
Índice onomástico	615

NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN:

A la hora de traducir las menciones a las obras de Jim Thompson, se han seguido los siguientes criterios. En el caso de novelas editadas en España, se ha procurado respetar el título castellano, indicando entre paréntesis el título original allí donde el autor ha incluido los datos referentes a la edición. En aquellos casos en los que la obra continúa inédita, así como en las referencias a manuscritos y novelas inconclusas, se ha conservado el título original. Respecto a los títulos de cuentos y los artículos de revistas (inéditos en castellano salvo raras excepciones), se ha decidido, con objeto de facilitar la comprensión del contexto y aportar fluidez a la lectura, traducirlos en su totalidad. En cualquier caso, el lector interesado encontrará listados los títulos originales, junto a sus correspondientes datos de publicación, en las páginas de «Notas y fuentes», donde también pueden consultarse los detalles referentes a las ediciones españolas de cada una de las novelas de Jim Thompson editadas hasta la fecha en nuestro país.

Las obras y películas de otros autores mencionadas en el texto se han traducido, salvo error u omisión, siguiendo los títulos de sus ediciones españolas. En caso de no existir éstas, se ha conservado el título original.

Si le preguntamos a un viejo ilongote del norte de Luzón, Filipinas, por qué corta cabezas humanas, su respuesta es breve y desafía el análisis antropológico rápido. Según el ilongote, la ira, nacida de la aflicción, le impulsa a matar a otros seres humanos. Afirma necesitar un recipiente «sobre el que descargar su ira». El acto de decapitar y arrojar lejos la cabeza de la víctima, le permite, según dice, desfogarse y alejar de sí la ira del duelo, o al menos eso espera.

—RENATO ROSALDO, *CULTURA Y VERDAD*

Existen treinta y dos maneras de escribir una historia y las he usado todas, pero sólo existe una trama: las cosas no son lo que parecen.

—JIM THOMPSON



Arte salvaje

Prólogo: Art Savage y su arte salvaje

**Su voz adoptó una calma ronroneante,
la intensa calma que cubre una furiosa tormenta subterránea.**

—LA HUIDA

Dos anécdotas sobre Jim Thompson:

Poco antes de su fallecimiento el 7 de abril de 1977, Jueves Santo, Jim Thompson le dejó instrucciones a su esposa, Alberta, para que conservara a buen recaudo sus novelas, manuscritos, documentos y copyrights. «Espera y verás», le prometió. «Me haré famoso unos diez años después de muerto».

Mitad bravata patética, mitad profecía paranoide, el vaticinio de Thompson quedó suspendido en el aire como un hálito de purgatorio sobre la desolación de sus últimos días y años. Su última novela importante, *1.280 almas*, había aparecido en 1964. Su último crédito cinematográfico digno de mención, para *Senderos de gloria*, de Stanley Kubrick, es de 1957. Tres de sus últimas seis publicaciones fueron encargos: «novelizaciones» de películas y de una serie de televisión. Todas sus novelas habían quedado descatalogadas en Estados Unidos.

Sacudido por los ictus, Thompson se retiró a su diminuto apartamento de Hillcrest Road, en Los Ángeles (a un par de manzanas colina arriba de su adorado Musso & Frank Grill), para morir. «Sabía que nunca volvería a ser capaz de escribir», recuerda Alberta Thompson, «de modo que se negó en redondo a seguir comiendo. Literalmente se mató de hambre».

Apenas veinticinco dolientes —su familia y un par de viejos amigos— acudieron a las exequias en la funeraria Westwood Village, el Lunes de Pascua.

«Me sentó mal que hubiera tan pocas personas en la sala», recuerda Arnold Hano, su editor en Lion Books a primeros de los cincuenta. «Entonces me di cuenta de que aquella no era sino otra historia de Jim Thompson».

En 1990, Thompson ganó finalmente la apuesta realizada en su lecho de muerte con el estreno de *Los timadores*, la película de Stephen Frears protagonizada por Anjelica Huston, John Cusack y Annette Benning, que obtuvo cuatro nominaciones a los Oscar. Aquel año se estrenaron también otras dos adaptaciones de obras de Thompson: *Hasta la noche, mi amor*, dirigida por James Foley, y *The Kill-Off*, de Maggie Greenwald. A éstas les seguirían el telefilme *The Frightening Frammis*, dirigido en 1993 por Tom Cruise para el canal Showtime a partir de un relato corto de Thompson, y un *remake* de *La huida* con Alec Baldwin y Kim Basinger en 1994.

La reedición de prácticamente todas sus novelas importantes de los años cincuenta y sesenta fue la guinda de un callado pero constante resurgir, a medida que semanarios alternativos, suplementos culturales dominicales, revistas nacionales y publicaciones literarias de tirada reducida se apresuraban por igual a proclamar su redescubrimiento.

Thompson parecía haber surgido repentinamente de la nada en mitad del *mainstream* cultural para ser aclamado como un escritor norteamericano significativo y perdurable.

Esta resurrección también tenía el aire propio de una historia de Jim Thompson. «Toda esta recuperación resulta bastante asombrosa», comenta Donald E. Westlake, guionista de *Los timadores*. «Creo que podríamos decir que el que obtuviera sus quince minutos de fama trece años después de muerto encaja, en cierto modo, con el punto de vista que tenía Jim sobre la vida».

* * *

Jim Thompson ofrece uno de esos raros ejemplos de arte popular que también es personal y profundamente subversivo. Su ficción está impulsada por una inteligencia escabrosa que arrasa cualquier tipo de distinción entre cultura seria y sensacionalista. Igual que las fotos de espectáculos y asesinatos de Wegee o que *Death and Disaster* (la serie de lienzos de Andy Warhol sobre coches accidentados, revueltas raciales y sillas eléctricas), las novelas de Thompson se regodean en su condición precaria y contradictoria. Tal como sugirió Luc Sante en *The New York Review of Books*: «Thompson cubre un hueco significativo en la continuidad de la ficción norteamericana de posguerra, un eslabón entre la literatura popular y el vanguardismo».

Leer una novela de Thompson es como estar atrapado en un refugio antibombas con un maníaco parlanchín que además resulta ser el controlador antiaéreo. Enterrados bajo las más turbias convenciones de la ficción *pulp* —todas salvo tres de sus veintiséis novelas publicadas entre 1942 y 1973 fueron bolsilibros— y escarbando en la banalidad con displicente brillantez, sus libros se entregan de la manera más imaginativa a las materias más degradantes.

Thompson recurrió a la ficción criminal a una edad relativamente tardía, los cuarenta y tres años, con la publicación de *Sólo un asesinato* (1949). Su primera novela, *Aquí y ahora* (1942), plasmaba unas memorias proletarias escasamente veladas, al estilo de los años treinta. Su segunda novela, *El trueno* (1946), reinterpretaba incidentes de su infancia en Nebraska siguiendo la estela del realismo regionalista de Willa Cather. A continuación, Thompson desvalijó toda una serie de géneros populares: *western*, ficción histórica, crimen real, *thriller* melodramático, autobiografía apócrifa y drama rural. Sus aportaciones más características lo singularizan como la bestia más negra de aquello que ha acabado conociéndose como la *série noire*. Sus novelas más notorias —principalmente *El asesino dentro de mí* (1952), *Noche salvaje* (1953), *Una mujer endemoniada* (1954), *Asesino burlón* (1954), *Un cuchillo en la mirada* (1955) y *1.280 almas* (1964)— están centradas en criminales crispados, perturbados e insidiosamente cautivadores, que a menudo acaban revelándose como asesinos psicópatas. Resultó que Thompson tenía el desazonador don de recrear a sus monstruos de dentro afuera; anidar en lo más profundo de sus serpentinadas psiques y encarnar a través del arte de la imaginación sus aterradoras y, sin embargo, seductoras voces sobre la página.

Escuchen al sheriff adjunto de Central City, Lou Ford, describir la muerte de su prometida, Amy Stanton, en *El asesino dentro de mí*:

Sonrió y se acercó a mí con los brazos abiertos.

—No lo haré, cariño. Nunca jamás volveré a decir nada parecido. Pero sí quiero decirte lo mucho que...

—Claro —dije yo—. Quieres abrirme tu corazón.

Y le asesté un puñetazo en el estómago con todas mis fuerzas.

Mi puño se hundió en Amy hasta la columna vertebral y sus carnes se cerraron alrededor de mi mano hasta la muñeca. La saqué de un tirón (porque tuve que estirar) y la parte superior de su cuerpo se abatió como si tuviera una bisagra en la cintura.

Se le desprendió el sombrero y su cabeza cayó a plomo hasta tocar el suelo. Después Amy se derrumbó, volcando por completo, como un niño

que intenta dar una voltereta. Quedó tirada de espaldas, haciendo rodar la cabeza de un lado a otro mientras los ojos se le salían de las órbitas.

Vestía una blusa blanca y un traje de color crema; uno nuevo, supongo, porque no recordaba habérselo visto antes. Agarré el frontal de la blusa y la desgarré hasta la cintura. Le subí bruscamente la falda hasta cubrirle la cabeza y Amy se sacudió y se contoneó; y se oyó un ruido gracioso, como si estuviera intentando echarse a reír.

Y entonces vi el charco que se iba acumulando debajo de ella.

Me senté e intenté leer el periódico. Intenté mantener los ojos fijos en él, pero no había demasiada luz, no la suficiente como para leer cómodamente, y Amy seguía retorciéndose. Parecía como si fuese incapaz de quedarse quieta.

Noté que algo me tocaba la bota. Miré hacia abajo y era su mano. Se desplazaba adelante y atrás sobre la puntera de mi bota. Fue subiendo por el tobillo, por la pierna, y por algún motivo me dio miedo moverme. Y entonces sus dedos llegaron hasta lo alto de la caña y agarraron el reborde; y casi fui incapaz de moverme. Me levanté y me la intenté sacudir de encima, pero los dedos siguieron aferrados.

Tuve que arrastrarla dos o tres pasos antes de conseguir zafarme.

Sus dedos siguieron moviéndose, deslizándose y arrastrándose adelante y atrás, hasta que finalmente fueron a dar con su bolso y lo agarraron. Lo arrastraron hasta meterlo por debajo de la falda y ya no pude verlo ni tampoco sus manos.

Bueno, aquello estaba bien. Resultaría más convincente que Amy estuviera agarrando su bolso. Y sonreí levemente al pensarlo. Era muy propio de ella, ¿saben? Asir con fuerza el bolso. Siempre había sido agarrada y... y supongo que tampoco le había quedado otro remedio.

Intelectual de tapadillo que se relaja leyendo el *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing, Ford considera su vida pública un «número», una representación de pánfilo en imitación del estereotipado policía de Texas. Encarnando astutamente el «personaje», se dedica a pinchar incesantemente a su prójimo, disfrutando de una secreta venganza mediante amedrentadoras perogrulladas y disertaciones que se regodean en el paletismo. «Educados, inteligentes: esa clase de individuos era mi predilecta. Agredir a la gente de esa manera resulta casi tan satisfactorio como la otra, la de verdad». A medida que la narración de Ford sigue avanzando, los ejemplos de la manera «de verdad» van proliferando en una imperturbable espiral de horror. Cada asesinato exige una secuela y todos surgen del sadismo que infecta sus relaciones sexuales.

A pesar de la ferocidad mostrada —las palizas, las escopetas descerrajadas contra bocas abiertas, los cuerpos que ceden como calabazas—, el elemento más grotesco de *El asesino dentro de mí* sigue siendo la voz de Lou Ford. Con su astuta mezcla de buen humor y dureza implacable, alternativamente jactancioso y timorato, pero siempre observador y autoconsciente, Ford se desenvuelve durante toda la historia como un ingenioso y simpático timador. Mientras hace malabares con su doble vida, riéndose de sí mismo al tiempo que del lector —de igual manera que antes ha jugado con sus víctimas y se ha burlado de sus perseguidores—, en ningún momento da la impresión de haber perdido la credibilidad, a pesar de que se traicione a sí mismo y de que parezca probable que se trata de un asesino cruel que se hace pasar por un psicópata incapaz de controlarse. Tampoco consigue uno disociarse del todo de la firme simpatía que Thompson siente por Ford, ni siquiera después de que ocurra lo inevitable («Lo único que puedo hacer es esperar hasta que me llegue el momento de desaparecer») y, en uno de los desenlaces más extraños y desagradables de la ficción moderna, tanto él como su mundo nos revienten en los morros.

* * *

Un par de años después de haber escrito *El asesino dentro de mí*, Thompson se mofó en *Asesino burlón* del público tradicional de las novelas de crímenes: «Supongo que este libro desconcertará de narices al lector habitual de misterios», bromeaba, «pero quizá necesita que le desconcierten. Quizá sus ansias de entretenimiento lo empujen hacia el temido menester de pensar».

La ficción criminal, al margen de lo violenta, macabra o sórdida que pueda llegar a ser, constituye por lo general —y paradójicamente— un género conservador y reconfortante. Tanto si la prosa es blanda como dura, tanto si el autor es Agatha Christie como Dashiell Hammett, Dorothy L. Sayers o James M. Cain, la mayoría de las novelas criminales, a pesar de todas las diferencias evidentes, tienden a tomar prestados sus esquemas de la comedia clásica: un impulso demoníaco (avaricia, deseo, celos, ira) y un acto calamitoso (el asesinato) ponen a una personalidad y a una sociedad al borde de la aniquilación hasta que el crimen es resuelto, el impulso contenido y la personalidad reintegrada, de modo que la sociedad pueda proseguir con su armoniosa misión.

Los escritos criminales más osados de Thompson transgreden e incluso invierten los consuelos del género. Como novelista que en una ocasión le dijo a su primo que sólo existe una trama básica para la ficción («las cosas no son lo que parecen»), pone patas arriba las resoluciones temáticas y

formales de la novela negra para obtener una ambigüedad más disruptiva y devastadora. En *El asesino dentro de mí*, por ejemplo, el sheriff adjunto Lou Ford es tanto el investigador como el asesino, a la vez solución y problema. Las escurridizas y reflexivas novelas de Thompson parten de una apariencia de orden e integración para, a continuación, trazar un descenso hacia la locura y la extinción. Más que verse contenidos, los impulsos demoníacos —que Ford denomina «*la enfermedad*»— acaban campando a sus anchas en las conclusiones de sus libros, con el resultado de que tanto los héroes de Thompson como su sociedad no obtienen una nueva vida, sino un aterrador vacío.

Las novelas de Thompson resultan, por supuesto, impensables sin el precedente de los grandes autores de narrativa criminal que escribieron para *Black Mask*, la principal publicación *pulp* lanzada en 1920 por H. L. Mencken y George Jean Nathan como medio de financiar *The Smart Set*, su revista mensual de literatura elegante. Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, Carroll John Daly, Erle Stanley Gardner, Raoul Whitfield, Paul Cain y los demás «chicos *Black Mask*» revolucionaron (y americanizaron) la ficción criminal, sustituyendo al elegante detective británico por el investigador duro y chistoso, al tiempo que la casa de campo, el estudio lleno de libros y el gabinete daban paso al garito ilegal, el campamento de vagabundos y el callejón urbano.

El sadismo voyeurista que caracteriza las investigaciones de Race Williams en los relatos de Carroll John Daly y la violencia surrealista de Paul Cain en *Fast One* ciertamente anticipan los crueles hábitos de los héroes de Thompson. Las cadencias lacónicas y distanciadas y el ingenio mordaz de Hammett y Chandler (por no mencionar sus miserables decorados, como Poisonville en *Cosecha roja* y ese Los Ángeles pintado de resaca y quemado por el sol de *El largo adiós*), también cuentan con evidentes analogías en Thompson. Más cercano en espíritu se halla *Di adiós al mañana*, la narración en primera persona de un gángster rabioso firmada por Horace McCoy. Y más cercanas aún se encuentran *El cartero siempre llama dos veces* y *Pacto de sangre*, las compactas obras maestras de James M. Cain (a pesar de que éste menospreciara a la camarilla de *Black Mask*), particularmente en lo que a su narración acelerada y su amalgama de compulsión y destino infausto se refiere.

Situar a Thompson dentro de este linaje puede resultar una empresa arriesgada. Ciertamente es que sus novelas criminales raras veces aluden a un mundo social más allá del propio *pulp*. Y, sin embargo, Thompson revienta las convenciones de la tradición heredada del *hard-boiled*, no con la intención de trascenderlas, como podría esperarse de un escritor «importante»,

sino más bien sumergiéndose hasta tal punto en ellas que acaba volviéndolas del revés.

Así, la sarta de retruécanos ingeniosos con los que los detectives de Hammett o Chandler hacen alarde de destreza y estoicismo, pasan a ser en el caso de los personajes de Thompson una clara muestra de desequilibrio mental. No sólo sus bromas son más amargas y retorcidas; a menudo poseen una lunática literalidad. Lou Ford, en el pasaje anteriormente citado, cacarea: «Quieres abrirme tu corazón», al tiempo que hunde su puño en el estómago de Amy Stanton. En otro momento, Ford incita al desprevenido amante de una mujer a la que ha dejado tirada hecha un guiñapo ensangrentado: «Apostaría dinero a que está esperándote echada».

De manera similar, el estilo «neutro» (aquel que opera en la superficie mediante un lenguaje terso y trabajado, de manera que cada percepción sea inmediata y concreta y el carácter quede reducido a la acción externa), que los escritores de género criminal aprendieron de Hemingway, presagia en Thompson una esquizofrenia rampante. Ford observa los tenaces dedos de Amy Stanton que se aferran a su pierna como si estuviera viendo una película. Poco después, confiesa ante un abogado «hipotéticamente» (como haría más tarde el asesino en serie Ted Bundy), reconociendo y negando sus crímenes de manera simultánea.

En los casos en los que Thompson no exagera el timbre curtido de los escritores *noir*, estirando la calma teatral y terca de sus tipos duros hasta agrietar sus máscaras, opta por orientarlo hacia el entumecimiento, el automatismo, una muerte en vida. Dolly Dillon, en *Una mujer endemoniada*, se describe de la siguiente manera: «Era como un hombre mecánico al que se le hubieran agotado las pilas». Nick Corey, en *1.280 almas*, sugiere de manera más general: «¿Acaso no somos todos entes inanimados, George?». La lógica de los desenlaces de *El asesino dentro de mí* y *Una mujer endemoniada* requiere que creamos que sus narradores nos han estado hablando desde más allá de la tumba. Este recurso podría ser desestimado como una rareza propia del género —en *Di adiós al mañana*, de McCoy, Ralph Cotter describe el tiroteo que acaba con su vida— de no ser por el desconsuelo ante sus signos vitales mostrado por los personajes de Thompson. «No pueden ahorcarme. Ya estoy muerto. Llevo muerto mucho tiempo», insiste Joe Wilmot al final de *Sólo un asesinato*. Para Nick Corey, las casas de Pottsville no se diferencian en nada de ataúdes: «Simplemente paredes de pino que encierran el vacío».

Incluso el deseo feroz y el sexo depredador que, particularmente en la obra de Cain, conducen a la destrucción, se ven completamente allanados por Thompson hasta quedar convertidos en caricaturas burlonas

de la pasión. El cliché de la mujer mortífera nunca ha parecido menos *femme* y más *fatale*... ni más gratuito. Mientras que Walter Huff en *Pacto de sangre* y Frank Chambers en *El cartero siempre llama dos veces* trazan sus obsesiones como grandes felinos conscientes de los límites de sus jaulas, los desdichados de Thompson nunca están en última instancia seguros de qué —o quién— les está hundiendo en la miseria. Así evoca Dolly Dillon a su sirena: «No era ni mucho menos agradable de ver; estaba tan lejos como yo de ser una belleza arrebatadora. Pero tenía algo que me atrapó. Tropecé sobre una grieta y casi caí de bruces». Encerrados en su insidioso delirio, los misóginos de Thompson siempre andan confundiendo a las mujeres de su vida. «Sí, tuvo que ser Doris... ¿o acaso fue Ellen?», farfulla Dillon. «Tres condenadas busconas, una detrás de otra... o puede que fuesen cuatro o cinco, pero de todos modos no importa. Era como si todas fuesen la misma persona». El sexo en sí es infrecuente y se aborda de la misma manera que la extirpación de una garrapata: algo desagradable, pero necesario e inseparable de un acto de erradicación.

Más allá de los indicios de rareza que asoman desde los márgenes; de la fantasía agrietada y de la comedia mordiente; de los cambios de identidad personal, que no son tanto recursos para hacer avanzar la trama como síntomas de neurosis; de los poemas, canciones y parodias gruesas (Willa Cather, Gertrude Stein, Norman Mailer o un plumilla sospechosamente recurrente llamado «Tomlinson o Thomas o algo por el estilo»); la furiosa destreza artística de los paseos de Thompson por el infierno es en sí misma un deslumbrante remedo de sus personajes y materiales dramáticos. Llevando a cabo una fragmentación de la novela criminal popular frente a otras tradiciones literarias, sus libros comparten técnicas con la ficción modernista norteamericana y la novela contemporánea de vanguardia.

El exterminio (1957) plantea una historia a lo *Peyton Place* mediante una estructura propia de *Rashomon*, en la que una docena de narradores equívocos transmiten su punto de vista. En *Una mujer endemoniada*, a medida que el psicótico Dolly Dillon empieza a desmoronarse, también lo hace su historia. Cuando Dillon se escinde por completo en las últimas páginas, la novela se bifurca en dos conclusiones, alternando las frases en tipo romano con otras en cursiva, cada una de ellas tan espantosa y fétida como la anterior, pero imposibles de leer en secuencia.

En las novelas de Thompson, las constantes realistas de la ficción criminal pasan por una picadora de camino al vacío. *Noche salvaje* comienza como un trabajo de rutina para un asesino tísico al servicio de la mafia, Charlie «Little» Bigger, pero pronto deja hueco para la aparición de un escritor que cultiva «las partes más interesantes de la anatomía femenina» en

su granja de Vermont y, adelantándose en una década a los célebres *cut-ups* de William Burroughs y Brion Gysin, también hace jirones las páginas de la Biblia para crear sus libros. Cada vez más consumido a medida que va avanzando la novela, Bigger termina perdiendo los miembros, la cara, el cuerpo. Lo único que queda de él es una voz que señala desde el interior de su agujero negro: «La oscuridad y yo. Todo lo demás había desaparecido. Y lo poco que quedaba de mí estaba desapareciendo, cada vez más rápido». Si Thompson arremete contra los límites de la literatura norteamericana, libros como *Noche salvaje*, *Una mujer endemoniada* y *El asesino dentro de mí* lanzan tajos a los mismos márgenes de la narrativa.

La ficción de Thompson es tan escurridiza y traicionera como cualquiera de sus asesinos. Con tantos elementos como pone en movimiento —los fragmentos dislocados de fórmulas *noir*, las narraciones que acaban consigo mismas, los narradores furtivos y a menudo dementes—, no hay asidero cómodo al que aferrarse. Thompson nunca dirige sus historias hacia la redención. Sus variaciones sobre las fórmulas de *Black Mask* cumplen la misma función que las rústicas burlas e imitaciones de Lou Ford; echa mano de ellas para camuflar «la enfermedad». Los guiños a las convenciones del *hard-boiled* no sirven tanto para endurecer las novelas de Thompson como para humanizarlas, son lo único a lo que podemos agarrarnos en la caída. Todo lo demás es un nihilismo baldío y avasallador, tan inmisericorde como el rock más lacerante —pongamos “Sister Ray” de la Velvet Underground o “Bodies” de los Sex Pistols— y tan definitivo como una película *snuff*.

* * *

El asesino dentro de mí, como tantas novelas de Thompson, gira sobre la oposición entre las realidades externas e internas. Un inquietante autoerotismo aviva los ensueños de culpa, autodestrucción, venganza y asesinato de Lou Ford, como si éste pretendiera reparar los estragos de su vida con una fantasía verbal. Privado de otras fuentes de poder, únicamente posee la violencia y el lenguaje. Oculto frente a su mundanidad diaria, dissociado de sus emociones y acciones, Ford mora en lo más profundo de sí mismo, agitado y en ebullición, hasta que finalmente revienta.

La relación de Jim Thompson con su volátil ficción y los asesinos dentro de sí (los orígenes, evolución e implicaciones políticas de su visión *noir*) es uno, aunque ni mucho menos el único, de los temas de esta biografía.

La alienación en sus infinitas variantes impulsa todos los escritos de Thompson, desde sus primeras semblanzas de trotamundos y pasando por las novelas proletarias que produjo en los años treinta y cuarenta, hasta

llegar a la ficción criminal madura que comenzó a publicar con Lion Books en la década de los cincuenta. Thompson, como veremos, era un hombre profundamente alienado y su alienación impregna prácticamente todas y cada una de las páginas de este libro.

Los escritores de ficción criminal suelen ser elogiados por el ingenio de sus tramas y la diversidad de sus personajes y entornos. Juzgado desde este limitado punto de vista, Thompson quizá «fracasó» como escritor de género. Sus tramas podían resultar chapuceras y recurrió a las mismas situaciones y a un mismo tipo de personajes una y otra vez; no poseía un talento particular para la invención impersonal. Pero Thompson era otro tipo de autor, más punzante y difícil de categorizar. El director Stanley Kubrick alabó *El asesino dentro de mí* como «probablemente la descripción más escalofriante y creíble de la retorcida mente de un criminal que yo haya leído jamás». Las novelas de Thompson, en cualquier caso, no se limitaban a ser brillantes radiografías; las cuestiones ficticias tratadas en sus libros surgían de las cuestiones circunstanciales de su vida.

Thompson, por supuesto, nunca fue un asesino. Aparte de un par de arrestos juveniles en los campos petrolíferos y un ligero flirteo con el mundo del hampa durante la Prohibición en Fort Worth, nunca estuvo implicado de manera directa en crimen alguno. Pero en uno u otro momento ejerció prácticamente todos los empleos de sus marginales protagonistas (viajante de comercio, panadero, cobrador, botones, jornalero en oleoductos, proyeccionista de cine, obrero en una fábrica de aviación, periodista, comprador de oro y timador) o, con cierto retruécano agraviado, les adjudicó los de su padre, el sheriff James Sherman «Big Jim» Thompson. Además de con sus entornos personales fundamentales (Oklahoma, Nebraska, Texas), Thompson pobló sus libros con figuras recurrentes de su familia, amistades y conocidos profesionales, otorgándoles a menudo a sus enmascarados asesinos y buscavidas variantes del nombre «Robert Dillon», su alias como miembro del Partido Comunista durante los años treinta. Más extraño e inquietante resulta el hecho de que, a lo largo de esta biografía, podrán oír cómo la familia, amigos y conocidos de Thompson lo retratan *a él* en un lenguaje que contiene claros ecos de los personajes de sus novelas.

Thompson tendía a personalizar no sólo su ficción criminal, sino también sus escritos más profesionales o anónimos. «Un alcohólico se mira a sí mismo», artículo de 1950 publicado sin firmar en la revista de aventuras para hombres *SAGA*, le dio pie a escarbar en su vida emocional de manera más cruda y profunda de lo que luego lo haría en sus dramatizadas autobiografías: *Bad Boy* (1953) y *En bruto* (*Roughneck*; 1954). Pero el ejemplo

más palmario de este embargo de las formas públicas para fines privados es un rompecabezas de culpa y venganza que en 1939 enmascaró como historia oral de los campos petrolíferos: «El perforador».

Thompson presentó «El perforador» al sello editorial de la Universidad de Carolina del Norte como muestra de su propuesta para un libro documental sobre la industria de la construcción en Oklahoma City, *We Talked About Labor (Estuvimos hablando de trabajo)*. Mientras describe su vida, el contratista de perforaciones petrolíferas del título —el cual solicita que su verdadero nombre quede enmascarado tras el alias «Bob Carey»—, reflexiona sobre su mala suerte y su incapacidad para encontrar buenos pozos en Texas, pero la mayor parte de sus treinta páginas están dedicadas a su hijo, «mi chico, Bob».

El joven Bob, descubrimos, empezó a trabajar cuando todavía era alumno de instituto como botones nocturno en un hotel de mala reputación de Fort Worth, como consecuencia de los fracasos y errores de juicio de su padre en los campos petrolíferos. «Parecerá extraño que un hombre que manejaba herramientas por valor de 75.000 dólares no fuera capaz de mantener a su familia, pero cada vez que cerraba un buen trato cerraba otro malo. [...] En fin, daba la impresión de que sin el sueldo de Bob no habríamos conseguido salir adelante». Siete días a la semana, Bob llega a casa dando tumbos al amanecer, apestando a «putas y whisky». Para reanimarse antes de ir a clase, «guardaba una botella [...] detrás de la bañera. De nada servía tirársela o intentar razonar con él. Simplemente se limitaba a comprar otra o se quedaba sentado mirándote sin parpadear hasta que te entraban ganas de no haber dicho nada». Después de tres años reincidiendo en este artero numerito, «comenzó a desmoronarse por completo. [...] Parecía un viejo anciano reseco y estaba a punto de cumplir los dieciocho». En última instancia, Bob sufre un completo colapso físico y mental. «No fui capaz de permanecer en aquella habitación más tiempo: Bob allí tendido, silencioso e inmóvil, la familia a su alrededor llorando. [...] Parecía un funeral».

El interlocutor secreto de «El perforador» es Big Jim Thompson, el padre del autor, desventurado magnate del petróleo después de sheriff. Pero esta «historia oral» fue escrita en un momento en el que Big Jim estaba a punto de ser ingresado en una residencia por senil, demasiado enfermo para hablar por sí mismo. Al amparo de esta supuesta entrevista anónima, Thompson revisitó su vulnerada adolescencia. Mediante frases amargas y lacerantes, ventriloquizó la culpabilidad de su padre y escuchó las palabras de penitencia que, sin duda, James Thompson nunca pronunció. Conmoveror autorretrato oculto en el interior de una biografía falsa, «El

perforador» también suponía el acto definitivo de reivindicación y dominancia de un hijo: Thompson pudo escribir la «autobiografía» de su viejo.

Novela tras novela, Thompson regresó a unos personajes que buscan venganza a través de la violencia y el asesinato. Cuando fracasan, contraatacan a través del lenguaje mediante fantasías de compensación. «¿Estaba cada uno de mis pasos diseñado para arrancarle al mundo una retribución por el infierno en que habitaba?», se pregunta Clinton Brown en *Asesino burlón* tras descalabrar a su esposa con una botella de whisky. Brown es el autor de un manuscrito inconcluso, *Vómito y otros poemas*. «Los había escrito llevado por la amargura y la melancolía», filosofa. «Por el odio, el resentimiento y la agitación». Brown posteriormente sigue al pie de la letra —con el mismo espíritu que las mordaces bromas de Lou Ford— una manida y decadente metáfora romántica: «El poeta es el asesino. Gracias a mí, el argumento era irrefutable».

Algunas de las personas más cercanas a Thompson circunvalan con cautela la malicia presente en sus libros. Al preguntarle por qué podría haber afirmado en *Aquí y ahora* que su padre se suicidó atracándose con la borra de su colchón, su hermana Freddie respondió: «Porque fue lo más espantoso que se le pudo ocurrir». O Arnold Hano, su editor en Lion Books: «La rabia y los asesinatos callados eran la manera que tenía Jim de cobrarse la revancha. [...] Fuesen cuales fuesen sus problemas, Jim los resolvía escribiendo». La ficción criminal le ofreció a Thompson un cadalso sobre el que poner en escena sus obsesiones y dramas interiores, sobre el que transformar sus fiebres y escalofríos en vívida literatura.

* * *

En *Texas* (1965), Thompson puso de relieve el elemento de venganza presente en su escritura con una astuta burla, casi un chiste. Para este tardío retrato de los campos petrolíferos —un libro que, según le contó al actor y director Tony Bill, era el más autobiográfico entre los suyos—, dividió sus recuerdos de West Texas entre varios personajes, jóvenes y mayores, hombres y mujeres. Thompson le adjudicó el de una malograda expedición a Big Spring para realizar una perforación de sondaje con su padre a un pendenciero en ciernes al que llamó Art Savage, al que también dotó de «una libretita negra»:

Eran un hombre de mediana edad y su hijo. [...]

—Supongo —dijo tímidamente [el padre]— que contarás con que te caiga un buen pellizco.

¿Por qué no?, dijo el chico. Habían encontrado un buen pozo y tenían

cientos de acres arrendados. Tirando por lo bajo, representaban un valor de varios millones de dólares.

—Pero me conformaré con ciento ochenta y dos mil. No viviré lo suficiente como para gastar más.

—Ciento ochenta y dos. ¿Por qué esa cifra en particular, hijo?

—Desde que tenía siete años llevo una libretita negra. Apuntados en ella hay ciento ochenta y dos nombres, uno por cada sucio bastardo que me ha hecho pasar un mal trago. He estado preguntando y puedo conseguir que los liquiden por un precio medio de mil dólares.

—Hijo... —el padre meneó la cabeza, horrorizado—. ¿Qué te ha pasado? ¿Cómo se te ocurre siquiera pensar semejantes cosas?

—Pensar en ello es lo único que me ha mantenido con vida —dijo el joven—. Podría morir feliz sabiendo que me voy a llevar a todos esos cabrones al infierno conmigo...

Sabemos por su hermana Freddie que durante los años veinte Thompson también llevaba al día una libretita negra. «Era una especie de bloc. Jimmie me dijo que contenía los nombres de todos aquellos que alguna vez se habían portado mal con él o le habían contrariado, y que algún día se las devolvería todas con creces». En *Texas*, cuando Art Savage crece y abandona los campos petrolíferos, «se deshizo de la libreta con los ciento ochenta y dos nombres. [...] Fue el último libro de esa clase que escribió».

De esa clase. El sesgo del filo contenido en ese calificativo resulta ineludible. «Art Savage» pasó a otra clase de libros, se dedicó a otros tipos de arte salvaje.

* * *

Por privados que sean sus orígenes, las obsesiones de Thompson son, en última instancia, tan norteamericanas como los asesinos en serie. Las novelas habitan lo que William Burroughs describió como «un espacio *entre medias*, en las canciones populares y las películas de serie B, que revela la podredumbre básica de Norteamérica». Sus novelas de quiosco se suman a ese pequeño y vital *corpus* de artes autóctonas —el cine negro, el blues, la fotografía documental, el primer rocanrol— que también están experimentando un proceso de reevaluación y reclamación. La reputación literaria de Thompson comenzó a crecer durante los años ochenta, la década de Reagan y Bush; a duras penas podemos considerar accidental que su aclamación póstuma tuviese lugar en un clima social que se aproximaba a la represión política, artística y psíquica de los primeros años de Eisenhower, el período de su ficción más corrosiva.

Los narradores escurridizos y la materia prima de los libros de Thompson representan una llamativa advertencia para su biógrafo. Las autobiografías de un escritor pueden reclamar una notable autoridad a la hora de repasar su vida, pero *Bad Boy* y *En bruto* resultan demasiado imaginativas y a la vez esquivas, a menos que se las confronte con otras fuentes. Sirven para moldear el enérgico mito personal promovido por el propio Thompson, sesgando a menudo sus contenidos y omitiendo por completo muchos de sus pasajes y desvíos más significativos.

Arte salvaje bebe de fuentes vastas y dispersas: documentos archivados, cartas personales, manuscritos inéditos (la mayoría de ellos, como «El perforador», exhumados aquí por primera vez). Algunos hallazgos fortuitos, como el camino que condujo hasta un viejo colega de hermandad que durante casi sesenta años había guardado una colección de relatos universitarios «perdidos» de Thompson, demostraron ser tan fructíferos como las pacientes labores de documentación dedicadas a este libro durante más de un lustro.

Salvo cuando dirigió el Proyecto de Escritores de Oklahoma durante los años treinta, Thompson nunca fue una figura popular que dejase un rastro público. Los datos biográficos que suelen publicarse sobre él han resultado ser románticamente engañosos o hilarantemente erróneos. Por ejemplo, prácticamente todas las reediciones actuales de sus novelas afirman que vendió su primer relato a *True Detective* a la edad de catorce años, cuatro antes de que Bernarr Macfadden fundase su pionera publicación dedicada a los crímenes reales. Una enciclopedia de literatura afroamericana se apropió erróneamente de Thompson como autor negro, puede que a partir de su tardía «novelización» de *Nothing but a Man*, la película de Michael Roemer sobre la desigualdad racial. A pesar de su asombroso revival, la historia personal de Thompson ha permanecido oculta.

* * *

La información sobre Jim Thompson pertenece en gran medida a los individuos todavía vivos que le conocieron, una miscelánea de voces norteamericanas, por turnos vívidas y dubitativas, hostiles y leales, concordantes y contradictorias, que abarca el siglo xx, desde la Oklahoma territorial hasta el Hollywood de los setenta. En vez de pulir las aristas de sus recuerdos para crear una narración consustancial, he intentado siempre que me ha sido posible, porque me parecía adecuado para la vida de Thompson y también como un experimento en historia vital, preservar el lenguaje de los más de doscientos amigos, colegas, editores y familiares que colaboraron en la creación de esta biografía. Algunas secuencias de

estas páginas conservan las toscas trazas de las vetas y nudos propios de una historia oral; una pérdida ocasional de conveniencia narrativa que he juzgado preferible a la pérdida de estas voces originales y genuinas.

Mientras escribía *Arte salvaje* pasé a tener muy presente la mortalidad de mis informantes (las hermanas de Thompson, Maxine y Freddie, entre otras figuras esenciales, fallecieron poco después de haber sido entrevistadas) y el hecho de que esta historia personal y norteamericana se estaba desvaneciendo por momentos en el silencio. He reproducido las voces de los fallecidos en pretérito y sólo los vivos hablan en presente. La excepción es Alberta Thompson. Fue una presencia vigorosa durante todo el proceso de documentación, redacción y compleción de este libro; falleció antes de haber podido leerlo. Las biografías buscan alinear una serie de fotografías enfocadas y tomadas en momentos muy particulares del tiempo. Con el paso de otro par de años, se diría que una biografía de Thompson habría resultado imposible.