

RAYMOND CHANDLER

LES DETECCIONS DE LA TOTALITAT

NOVATORES

**41**

Collecció dirigida per Anacleto Ferrer

Fredric Jameson

# RAYMOND CHANDLER

LES DETECCIONS DE LA TOTALITAT

Traducció de Núria Molines



institutió  
alfons el magnànim  
centre valencià  
d'estudis i d'investigació  
VALÈNCIA, 2019

Edició composta amb el tipus Times, l'interior s'ha imprès sobre paper Claret 1.27  
Literatura Color 03 de 90 gr i la coberta sobre cartolina Creator Silk dd 350 gr.

Edició original: Fredric Jameson, *Raymond Chandler. The Detections of Totality.*  
London-New York, Verso, 2016.

© 2019, de la traducció: Núria Molines

© 2019, Fredric Jameson  
Tots els drets reservats

© D'aquesta edició: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis  
i d'Investigació, Diputació de València  
Corona, 36 – 46003 València  
Tel. +34 963 883 169  
iam@alfonselmagnanim.net  
www.alfonselmagnanim.net

Disseny de la coberta: Espai Paco Bascañán  
Maquetació: Institució Alfons el Magnànim

ISBN: 978-84-7822-818-8  
Dipòsit legal: V. 1909-2019

Imprimeix:  IMPREMTA  
DIPUTACIÓ DE VALENCIA

*En memòria de George Herring*

## Índex

El joc de l'esquer .....	11
Cartografies de l'espai.....	45
La tanca a la fi del món .....	75

## Capítol 1

### El joc de l'esquer

#### I

Fa molt de temps, quan escrivia per a les revistes *pulp*, vaig incloure una línia com aquesta: «Va sortir del cotxe i va començar a caminar per la vorera banyada de sol fins que l'ombra que feia el tendal de l'entrada va caure sobre la seua cara com si l'acaronara aigua fresca». La van llevar en publicar la història. Els seus lectors no apreciaven aquesta mena de coses –només aguantava l'acció. Em vaig proposar demostrar que anaven errats. La meua teoria era que els lectors pensaven que només els importava l'acció, però que, en realitat, el que importava tant a ells com a mi era la creació de l'emoció per mitjà del diàleg i la descripció.<sup>1</sup>

Que per Raymond Chandler les històries de detectius representaren alguna cosa que anava més enllà del producte comercial, adaptat per a satisfer els desigs d'entreteniments populars, pot explicar-se pel fet que va arribar-hi tard en la vida, amb una exitosa carrera empresarial a l'esquena. Va publicar la seua primera i millor novel·la, *El son etern*, de 1939, quan tenia cinquanta anys, i havia estudiat la seua forma durant quasi una dècada. Els relats que havia escrit fins llavors són, en la seua majoria, esborranys per a les novel·les, episodis que més tard

<sup>1</sup> Raymond Chandler, carta a Frederick Lewis Allen, 7 de maig de 1948, en *Raymond Chandler Speaking*, ed. D. Gardiner i K. S. Walker (Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1962), p. 219.

reprendria de manera literal com a capítols en la seua versió més extensa. A més a més, va desenvolupar la seua tècnica imitant i retreballant models produïts per altres escriptors d'històries de detectius: un aprenentatge deliberat i autoconscient en un moment de la vida en què la major part dels escriptors ja s'han trobat a si mateixos.

El to personal dels seus llibres sembla poder atribuir-se a dos aspectes de la seua experiència prèvia. Com a executiu de la indústria del petroli, va viure a Los Angeles uns quinze anys abans que la depressió el fera eixir del negoci; temps suficient per a adonar-se què era aquella cosa única de l'atmosfera de la ciutat i per estar en posició de veure quin poder hi havia i quines formes adoptava. I, tot i que va nàixer als Estats Units, havia estat escolaritzat des dels huit anys a Anglaterra, on va anar a les millors escoles.

Chandler es considera, en primer lloc, un estilista, i va ser aquella distància del llenguatge estatunidenc la que li va permetre emprar-lo tal com ho va fer. Pel que fa a això, la seua situació no era gaire diferent de la de Nabókov: l'escriptor que es val d'un llenguatge adoptat és ja una mena d'estilista per força de les circumstàncies. La llengua no pot resultar-li natural; les paraules mai no deixen de posar problemes. L'actitud ingènua i irreflexiva cap a l'expressió literària està, d'ara endavant, proscrita, i Chandler sent en la seua llengua una mena de densitat i resistència material: fins i tot aquells tòpics i llocs comuns que pel parlant natiu no són paraules en absolut, sinó una manera de comunicació instantània, adopten una ressonància estrangera en els seus llavis, els utilitza entre cometes, com u podria exposar amb cura qualsevol mena d'espècimen interessant. Les seues frases són *collages* de materials heterogenis, de retalls lingüístics estranys, figures de discurs, col·loquialismes, topònims, expressions locals, tot enganxat laboriosament en una il·lusió de dis-



curs continu. En aquest context, la situació viscuda per l'escriptor d'un llenguatge prestat és ja emblemàtica de la situació de l'escriptor modern en general, per a qui les paraules esdevenen objectes. La història de detectius, com una forma sense contingut ideològic, sense cap idea obertament política, social o filosòfica, permet aquesta classe d'experimentació estilística.

No obstant això, també ofereix altres avantatges, i no és casual que els mestres de l'art per l'art en la darrera novel·la moderna, Nabókov i Robert-Grillet, quasi sempre articulen les seues obres al voltant d'un assassinat: pensem, per exemple, en *El voyeur*, *La casa de cites*, en *Lolita* o *Foc pàl·lid*. Aquests escriptors i els seus contemporanis artístics representen una espècie de segona onada de l'impuls modernista i formalista que va produir el gran modernisme de les dues primeres dècades del segle XX.<sup>2</sup> Però, en les obres primerenques, el modernisme era una reacció contra la narració, contra l'argument: ací, l'esdeveniment buit i decoratiu d'un assassinat serveix per a articular material que, en essència, manca d'argument en una il·lusió de moviment, en els arabescs formalment satisfactoris d'un trenca-closques que es desplega. Tot i que el contingut real d'aquells llibres és quasi escènic: els motels i les ciutats universitàries del paisatge americà de *Lolita*, l'illa del *voyeur*, les esmorteïdes ciutats provincials de *Les gomes* o *Dins el laberint*.

D'una manera força semblant, es pot argüir que Chandler és un pintor de la vida estatunidenca: no tant com a constructor d'aquelles enormes maquetes de l'experiència americana

2 Aquestes referències que ja no són tan actuals s'expliquen pel fet que aquest text –anomenem-lo estereoscòpic més aviat que sinòptic– és la síntesis de diverses perspectives chandlerianes desenvolupades al llarg dels anys. Hi van aparèixer versions anteriors en: *The Southern Review* («On Raymond Chandler», vol. 6, 1970), *Littérature* («L'éclatement du récit et la clôture californienne», vol. 49, 1, 1983), i *Shades of Noir*, ed. Joan Copjek («The Synoptic Chandler», Verso, 1993). S'ha publicat una versió una mica diferent d'aquest llibre en francès amb traducció de Nicolas Vieillescazes (*Les Prairies ordinaires*, 2014).

que ens ofereix la gran literatura, sinó, més aviat, uns quadres fragmentaris d'un escenari, d'un lloc en particular, percepcions fragmentàries que, per alguna paradoxa formal, resulten, en certa mesura, inaccessibles a la literatura seriosa.

Prenem per exemple una experiència quotidiana totalment insignificant, com una trobada casual entre dues persones a un vestíbul d'un bloc d'habitatges. Veig al meu veí obrint la seua bústia; mai l'havia vist abans, ens creuem una mirada fugaç, està d'esquenes mentre es baralla amb les revistes grans que hi ha a dintre. Un instant com aquest expressa, en la seua qualitat fragmentària, una profunda veritat sobre la vida estatunidenca per mitjà de la seua percepció de les moquetes tacades, les escopidores plenes d'arena, les portes de vidre que tanquen mal, tots ells elements que atesten el desmanegat anonimata d'un lloc de trobada entre les vides luxoses de cadascú, l'una al costat de l'altra com mònades tancades rere les portes dels apartaments privats: la monotonia grisa de les sales d'espera i les estacions públiques d'autobusos, dels llocs oblidats de la vida col·lectiva que omplim els intersticis entre els compartiments privilegiats de la vida de la classe mitjana. Una percepció com aquesta —em sembla— depén, en la seua mateixa estructura, de l'atzar i l'anonimat, de la vaga mirada en passar, com des d'una finestra d'un autobús, quan la ment està ocupada en alguna preocupació més immediata: la seua autèntica essència és ser inessencial. Per aquesta raó, eludeix l'aparell d'enregistrament de la gran literatura: fes-hi d'allò una mena d'epifania joyciana i el lector es veu obligat a prendre's aquest moment com el centre del seu món, com una cosa infosa d'un significat simbòlic; i, d'un colp, la qualitat més fràgil i preada de la percepció queda feta malbé de manera irrevocable; s'ha perdut la seua lleugeresa, ja no es pot mirar o ignorar només a mitges; s'ha conferit significat de manera arbitrària a allò que era insignificant.

Ara posem-hi una experiència com aquesta al context de la història de detectius i tot canvia. Me n'adone que l'home que veig ni tan sols viu al meu edifici, sinó que, en realitat, estava obrint la bústia d'una dona assassinada, no la seua; i, de sobte, la meua atenció torna a la percepció ignorada i la contempla d'una forma renovada, potenciada, sense fer malbé la seua estructura. De fet, és com si hi haguera certs moments en la vida que només són accessibles al preu d'una certa manca d'atenció intel·lectual: com objectes a la vora del meu camp de visió que desapareixen quan em gire per veure'ls de front. Proust ho sentia vivament, ja que tota la seua estètica pressuposa un cert antagonisme absolut entre espontaneïtat i autoconsciència. Per a Proust, només podem estar segurs d'haver viscut, d'haver percebut després del fet mateix de l'experiència; per a ell, el projecte deliberat i intencionat de trobar-se amb l'experiència cara a cara al present sempre està condemnat a fracassar. D'una manera menor, l'estructura temporal única de la millor història de detectius també és un pretext, un marc més organitzatiu, per a una percepció aïllada semblant.

Així, la coneguda distinció entre l'ambient de les històries de detectius s'ha d'entendre a través d'aquest prisma. Gertrude Stein, en les seues *Conferències en Amèrica*, considera que el tret fonamental de la literatura anglesa és la incessant descripció de la «vida quotidiana», la rutina viscuda i la continuïtat, on les possessions es compten i s'avaluen cada dia, i on l'estructura bàsica és la del cicle i la repetició. D'altra banda, la vida americana, el contingut americà, no té forma fixa, a cada punt s'ha de reinventar, és una jungla inexplorada en què la veritable noció de l'experiència es qüestiona i es revisa contínuament; on el temps és una successió indeterminada on destaquen uns pocs instants decisius, explosius, irrevocables. Per això, l'assassinat a un plàcid poble anglés es llegeix com una interrupció escan-

dalosa de la continuïtat pacífica; mentre que la violència del món del crim de la gran ciutat americana se sent com un destí secret, una mena de nèmesei que està a l'aguait rere la superfície de fortunes obtingudes a corre-cuita, l'anàrquic creixement de la ciutat i les vides privades impermanents. Tot i que, en ambdues, el moment de la violència, aparentment central, no és més que una distracció: la funció real de l'assassinat al poble tranquil és perquè l'ordre se senta de manera més intensa; mentre que l'efecte principal de la violència en les històries de detectius americanes és permetre que ho experimentem a la inversa, en el pensament pur, sense riscos, com un espectacle contemplatiu que no ens ofereix tant una il·lusió de vida com sí d'una vida ja viscuda, la idea que ja hem tingut contacte amb les fonts arcaiques d'aquesta experiència de la qual els americans sempre han fet un fetitxe.

## II

Ens mirarem amb els ulls innocents d'una parella de venedors de cotxes de segona mà; (LFA, IX).<sup>3</sup>

La literatura europea és metafísica o formalista perquè dona per segura la natura de la societat i la nació, i opera més enllà d'ella.

3 N. de la t.: les edicions emprades per a citar els fragments de traduccions (amb lleugeres modificacions per la nostra part) dels fragments que apareixen a l'assaig –amb les abreviatures corresponents– són: *El son etern* (ESE). Barcelona, RBA, 2013. Trad. Albert Fuentes; *Adéu, nena* (AN), Barcelona, RBA, 2013. Trad. Albert Fuentes; *La finestra alta*. Barcelona, RBA, 2015. Trad. Albert Fuentes. Al cas de *La dama del llac* (LDL), *El llarg adéu* (ELA) i *La germana petita* (LGP), les traduccions que presentem són nostres. Hi ha edició catalana de les tres: *La dama del llac*. Barcelona, Edicions 62, 2002. Trad. Ramon Folch; *El llarg adéu*, Barcelona, Edicions 62, 1995. Trad. Esther Roig; *La germana petita*. Barcelona, Edicions 62, 2000. Trad. Rosa Maria Borràs i Lluís Delgado. Incloem, sempre que ho fa l'original, la referència al capítol on es troba el fragment citat.

La literatura americana no sembla anar mai més enllà del seu punt de partida: qualsevol imatge d'Amèrica està obligada a envoltar-se d'un qüestionament i una pressuposició sobre la natura de la realitat americana. La literatura europea pot escollir tema i l'abast de la seua lent; l'americana se sent obligada a incloure-ho tot, conscient que l'exclusió també és part del procés de definició, i que pot acabar dient tant amb allò que no diu com amb allò que sí que diu.

El darrer gran període de la literatura americana que, si fa no fa, va d'una guerra mundial a l'altra, va explorar i definir Amèrica d'una manera geogràfica, com una suma de localismes separats, com una unitat additiva, que forma una suma ideal al seu límit extrem. Però d'ençà de la II Guerra Mundial, les diferències orgàniques d'una regió a l'altra es van anar esborrant per l'estandardització, i la unitat social orgànica de cada zona cada cop era més fragmentada i abstracta per les noves vides tancades de les unitats familiars individuals, pel col·lapse de les ciutats i la deshumanització del transport i els mitjans de comunicació que passen d'una mònada a l'altra. La comunicació en aquesta societat nova va cap amunt, passa per un enllaç abstracte, i després torna a baixar. Les unitats aïllades viuen turmentades per la sensació que el centre de les coses, de la vida o del control, es troba en una altra part, més enllà de les experiències immediatament viscudes. Les imatges principals de la interrelacionalitat en aquesta nova societat són juxtaposicions mecàniques: les cases prefabricades idèntiques al projecte d'habitatge que s'eixamenen als turons; l'autopista de quatre carrils plena de cotxes enganxats para-xoc amb para-xoc i observats des de dalt, abstractament, per un helicòpter de trànsit. Si actualment hi ha una crisi a la literatura americana, hauria d'entendre's tenint en compte l'ingrat material social, on només els trucs d'efecte poden produir la il·lusió de vida.

Chandler es troba entre aquestes dues situacions literàries. Tots els seus antecedents, la seua manera de pensar i de veure les coses, deriven del període d'entreguerres. Però, com per accident, el contingut social de les seues obres anticipa realitats dels cinquanta i els seixanta; tenint en compte que Los Angeles és ja una mena de microcosmos i prediu el país com a conjunt: una nova ciutat sense centre, on les diferents classes han perdut contacte entre elles perquè estan aïllades als seus compartiments geogràfics. Si el símbol de la coherència social i la comprensibilitat l'encarnava l'apartament parisenc del segle XIX (dramatitzat en el *Pot-Bouille* de Zola) amb la seua botiga a la planta baixa, els seus habitants adinerats a la segona i a la tercera, la petita burgesia més amunt i les cambres dels obrers a dalt del tot junt amb les de les criades i els servents, aleshores, Los Angeles és tot el contrari, una estesa horitzontal, un riu dispers dels elements de l'estructura social.

Atès que ja no hi ha cap estructura privilegiada que ens ajude a comprendre el conjunt de la societat, s'ha d'inventar una figura que es pugui sobreposar a la societat com a conjunt, la rutina i patró de vida de la qual servisca, d'alguna manera, per a unir les seues parts separades i aïllades. L'equivalent és la novel·la picaresca, on un sol personatge es mou d'un ambient a l'altre, enllaçant episodis «pintorescs» però que no estan directament relacionats. En fer això, el detectiu, en un sentit, torna a satisfer l'exigència de la funció de coneixement més que la d'una experiència viscuda: a través d'ell podem veure i conèixer la societat com a conjunt, tot i que ell no representa cap experiència genuïna d'ella. Sense cap dubte, l'origen del detectiu literari resideix en la creació del policia professional, l'organització del qual pot atribuir-se no tant al desig d'evitar el crim en general com a la voluntat, per part dels governs moderns, de conèixer –i, per tant, de controlar– els elements diversos de les seues àrees ad-

ministratives. Els grans detectius continentals (Lecoq, Maigret) són, per norma general, policies, però als països anglosaxons, on el control governamental sobre els ciutadans és més lleuger, el detectiu privat, des de Holmes al chandlerià Philip Marlowe, assumeix el lloc del funcionari governamental fins al retorn de la policia processal després de la guerra.

Com a explorador involuntari de la societat, Marlowe visita tant aquells llocs que no veiem com aquells que no podem veure: els anònims o els rics i secrets. Ambdós tenen part de l'estranyesa amb la qual Chandler caracteritza la comissaria de policia:

Un reporter de Nova York va escriure una vegada que, en travessar el llindar de la comissaria de districte, deixes enrere aquest món i entres en un lloc que està per damunt de la llei» (LDL, XXIII).

D'una banda, estan aquestes parts de l'escena americana que són tan impersonals i sòrdides com les sales d'espera: edificis d'oficines en decadència, l'ascensor amb l'escopidora i l'ascensorista assegut en un tamboret al costat; interiors llòbrecs d'oficines, en particular la de Marlowe, vista a qualsevol hora del dia, en aquells moments en què hem oblidat que les oficines existeixen; al capdavant de la vesprada, quan la resta de despatxos estan a fosques; a primera hora del matí, abans que els cotxes comencen a circular; comissaries de policia, habitacions d'hotel i vestíbuls amb els característics tests de palmeres i butaques massa toves; cases de lloguer per habitacions amb encarregats que menen negocis il·legals d'amagatotis. Tots aquests llocs es caracteritzen per pertànyer a la massa, a la part col·lectiva de la nostra societat: llocs ocupats per gent sense rostre que no deixen cap empremta de la seua personalitat al seu pas, en resum, la dimensió de les coses intercanviables, inautèntiques:

Dels blocs de pisos, en surten dones que haurien de ser joves però fan cara de cervesa rànica; homes amb els barrets encasquetats fins a les celles i ulls vius que donen una llambregada al carrer fent coveta per protegir la flama d'un llumí; intel·lectuals fets pols que estosseguen de tant fumar i sense diners al banc; policies d'incògnit amb rostres granítics i ulls que no vacil·len; cocaïnòmans i traficants de coca; gent que no fa cap efecte i ho sap; i de tant en tant fins i tot algunes persones que van a treballar. Però ixen aviat de casa, quan les voreres esquerdades de punta a punta encara són buides i tenen una pàtina de rosada (LFA, VIII).

La presentació d'aquesta classe de material social és molt més freqüent en l'art europeu que al nostre, com si d'alguna manera, nosaltres, els estatunidencs, estiguérem més disposats a saber coses sobre nosaltres mateixos, la pitjor mena de secret, sempre que no fóra aquest anonimat sense noms i sense cares. Però hi ha prou amb comparar els rostres dels actors i participants de qualsevol pel·lícula europea amb els d'aquells que apareixen a les pel·lícules estatunidenques per a adonar-se de l'absència, en les nostres, de la lent integral i la diferència entre la representació visual i els trets de la gent que tenim al nostre voltant al carrer. Allò que ho fa més difícil, en certa mesura, és observar que, sense cap dubte, la nostra manera de veure la vida està condicionada per l'art que coneixem, que ens ha ensenyat a no veure la textura dels rostres de la gent comuna, sinó a invertir-les d'un glamur fotogràfic.

L'altra cara de la vida americana amb la qual Marlowe entra en contacte és la inversa de l'anterior: la gran mansió, amb la seua comitiva de criats, xofers i secretàries; i, al seu voltant, les diverses institucions que satisfan la riquesa i preserven el seu secretisme: els clubs privats, amagats a carreteres privades a les muntanyes, patrullades per vigilants que només deixen passar els membres; les clíniques on es poden adquirir drogues; els cul-



tes religiosos privats; els hotels de luxe amb el seu personal de seguretat privada; els vaixells per a partides privades, ancorats més enllà del límit de tres milles nàutiques; i, un poc més enllà la policia local corrupta que governa una ciutat en nom d'un sols home o família, i protegeix les diverses classes d'activitats il·legals que sorgeixen per satisfer les necessitats dels rics.

Però el quadre d'Amèrica pintat per Chandler també té un contingut intel·lectual: és l'invers, la fosca realitat concreta d'una il·lusió intel·lectual abstracta sobre els Estats Units. El sistema federal i l'arcaica Constitució federal van desenvolupar en els estatunidencs una doble imatge de la realitat política del país, un sistema dual d'idees polítiques que mai no es creua l'un amb l'altre. D'una banda, una política nacional glamurosa que té unes figures principals distants investides de carisma, amb una aire irreal i distingit que envolta les seues activitats de política exterior, mentre que les ideologies del liberalisme o conservadorisme, segons el cas, confereixen una aparença substancial als seus programes econòmics. D'altra banda, la política local, amb les seues baralles, l'omnipresent corrupció, els seus tractes i la preocupació perpetua per qüestions insubstancials i materialistes com el processament d'aigües negres, les regulacions de distribució de zones, els impostos sobre els immobles, etc. Els governadors estan a mig camí entre els dos mons, però, al cas d'un alcalde, esdevindre senador comporta una metamorfosi total, una transformació d'una espècie en l'altra. De fet, els trets que es perceben al macrocosmos polític són només il·lusoris, la projecció de l'oposat dialèctic dels trets reals del microcosmos: tot el món està convençut de la brutícia que hi ha a la política de nivell local i, quan tot es considera en termes d'interés, la manca d'avarícia esdevé un tret força sorprenent. Com els fills que no veuen els defectes del pare, els polítics de l'àmbit nacional (llevat de comptades excepcions esbalaïdores) semblen estar

per damunt de l'interés personal, cosa que atorga un prestigi automàtic als seus assumptes professionals; els eleva a un nivell retòric completament diferent.

Al nivell del pensament abstracte, l'efecte de la permanència predestinada de la Constitució és evitar la proliferació de qual-sevol tipus de teorització política especulativa i substituir-la per un pragmatisme arrelat al sistema, el càlcul de contrainfluències i possibilitats de compromís. Hi ha una mena de reverència que s'adhereix a l'abstracte, mentre que el cinisme ho fa amb el fet concret. Com en certs tipus d'obsessió mental i dissociació, els estatunidencs són capaços de veure la injustícia local, el racisme, la corrupció i la incompetència educativa amb un ull entrenat, mentre continuen cultivant un optimisme il·limitat pel que fa a la grandesa del país, entés com un tot.

L'acció dels llibres de Chandler té lloc al microcosmos, a la foscor d'un món local sense el recer de la Constitució federal, com un lloc sense Déu. El xoc literari depén de l'hàbit de la doble vara de mesura política en la ment del lector: només pel fet que estem acostumats a pensar en la nació com un tot en termes de justícia ens impacten aquestes imatges de persones atrapades pel poder d'una autoritat comtal local tant com si passara en un país estranger. En aquesta altra cara del federalisme, l'aparell del poder local queda fora de tota mena d'apel·lació; la norma de la força bruta i els diners és absoluta, no s'amaga rere cap embelliment teòric. En una esgarrifosa il·lusió òptica, la jungla reapareix als suburbis.

En aquest sentit, l'honestat del detectiu pot entendre's com un òrgan de percepció, una membrana que, si s'irrita, serveix per a indicar la natura del món que l'envolta; ja que si és deshonest, la seua feina es redueix al problema tècnic de com aconseguir que li paguen un encàrrec. Si és honest, pot sentir la resistència de les coses, permetre una visió intel·lectual del que ocorre al

nivell de l'acció. A més a més, el sentimentalisme de Chandler, que es veu en alguns personatges honests dels primers llibres, però que potser és més evident en *El llarg adéu*, és l'altra cara i el complement d'aquesta visió, un alleujament momentani, una compensació per la seua negra desesperança.

L'itinerari del detectiu és anecdòtic per la natura fragmentària i atomística de la societat en la qual es mou. En Europa, per molt sola que estiga la gent, sempre participa, d'una manera o d'altra, en la substància social; la seua soledat és social; la seua identitat està inextricablement lligada a la dels altres per mitjà d'un sistema definit de classes, una llengua nacional, en allò que Heidegger descriu com el *Mitsein*, estar-junt-amb-els-altres.

Però la forma dels llibres de Chandler reflecteix una separació inicial «americana» d'una gent amb l'altra, la seua necessitat d'estar lligats per una força externa (en aquest cas, el detectiu) si és que en algun moment han d'encaixar com peces del mateix trencaclosques. I aquesta separació es projecta a l'espai mateix; tant se val com d'atapeït estiga el carrer en qüestió, les diverses soledats mai no es fonen en una experiència col·lectiva, sempre hi ha distància entre elles. Cada oficina atrotinada està separada de la següent; cada cambra del bloc d'apartaments, de la que està al costat; cada casa, de la vorera que té enfront. Per això, el motiu més característic dels llibres de Chandler és la figura que observa, amb mirada perduda o atenta, què ocorre a un món o a l'altre:

A l'altra banda del carrer, a la planta baixa, hi havia una funerària italiana, endreçada, tranquil·la i discreta, de maons pintats de blanc, a peu de vorera. Pompes fúnebres Pietro Palermo. La cal·ligrafia fina i verda del rètol de neó coronava la façana amb un aire decorós. Un home alt vestit de negre va sortir de la porta i va recolzar-se a la paret blanca. El paio semblava guapo. Tenia la pell morena i un cap preciós amb els cabells blancs, acerats, pentinats enrere

des del front. De lluny, em va semblar que treia una cigarrera de plata o platí, amb les tapes d'esmalt negre, i que l'obria llangorosament amb dos dits llargs i citrins per triar una cigarreta amb el filtre daurat. Va desar la cigarrera i va encendre la cigarreta amb un encenedor de butxaca que em va semblar que feia joc amb la capsa. També el va desar i va quedar-se de braços plegats, amb els ulls mig tancats, mirant el no-res. De la punta de la cigarreta immòbil, s'enfilava un filet de fum que li pujava més enllà de la cara, tan fi i recte com el fum d'una foguera que s'extingueix al bosc a trenc d'alba (LFA, VIII).

En termes psicològics o al·legòrics, la figura de l'entrada representa la Sospita, i la sospita és per tot arreu en aquest món, a l'aguait rere una cortina, impedint l'entrada, negant-se a respondre, conservant la privacitat de la mónada enfront dels tafaners i intrusos. Les seues manifestacions característiques són el criat tornant al vestíbul, l'home que està a l'aparcament escoltant un soroll, el guardià d'una granja abandonada donant una ullada fora, l'encarregat d'una casa de lloguer per habitacions donant un cop d'ull al pis de dalt o el guardaespalles sortint per la porta.

Per això, el contacte principal del detectiu amb les persones amb les quals es troba és força externa; es veuen a la porta de casa per una raó concreta i les seues personalitats sorgeixen a contrapèl dubitatius, hostils, tossuts a mesura que responen a les diverses preguntes i donen allargues. Però, vist d'una altra manera, la superficialitat d'aquests encontres amb els personatges està motivada artísticament, ja que els personatges, en si mateixos, són pretextos que donen peu al seu diàleg, i la natura especialitzada del seu discurs és, en certa manera, externa, indicativa de tipus concrets, comentaris convertits en fórmules fixes que es diuen als estranys:

Els ulls de la senyora van recular i enfosquir-se; la barbata va seguir el mateix camí. Va ensumar amb força.