

**La ficción criminal entre la modernidad y la postmodernidad.
De la calle Morgue a la abadía medieval pasando por un
despacho norteamericano.**

José R. Vallés

Semiosfera 9 (otoño 1998)

En uno de los distintos trabajos que el creador del famoso Padre Brown, Gilbert Keith Chesterton, dedicó a la crítica y la reflexión teórica metanarrativa sobre su misma labor de escritor policial, en concreto en el titulado *Defence of the Detective Story*, publicado en 1901 en *The Defendant*, ya aparece la siguiente alusión a la relación entre 'lo moderno' y el relato criminal:

El valor esencial y lo que llama la atención primero de la novela policíaca —dice Chesterton— reside precisamente en que es la más antigua y la única forma de literatura popular donde se encuentra en alguna medida el sentido de la poesía de la vida moderna.

La opinión del autor británico en este conocido texto se sustentaba sobre todo en el nuevo sentido poético que se le otorgaba a la novedad técnica y lo urbano en el relato policial, pero, en 1929, Régis Messac se mostraba mucho más explícito tras examinar en su estudio *Le 'detective novel' et l'influence de la pensée scientifique* las conexiones entre justamente tal pensamiento científico y la novela policial (y es esta relación transdiscursiva una cuestión que, por cierto, coincide curiosamente con las imbricaciones señaladas mucho más recientemente entre el

LA FICCIÓN CRIMINAL ENTRE LA MODERNIDAD Y LA POSTMODERNIDAD

proceso racional en la ficción policial y la lógica filosófica y matemática por Robert Champigny, entre la novela policial, el poema simbólico y la ciencia moderna por Marshall McLuhan a propósito de la *Filosofía de la composición* de Poe o entre la operatividad abductiva que aparece en los relatos policiales de Conan Doyle y el pensamiento del semiótico Charles S. Peirce por Sebeok y Eco¹). Para Messac la modernidad del relato policial afloraba por todos sus poros y emanaba esencialmente no sólo de su difusión internacional o del nulo contacto que tenía con otros géneros precedentes sino de la especial presencia del pensamiento científico, fundamentalmente del derivado del positivismo, en la ficción policiaca. Afirmaba Messac:

Si hay un género que sea esencialmente moderno, que parezca esencialmente nuevo y dotado de lo que Poe llamaba la fuerza gigantesca de lo nuevo es la novela detectivesca. Cuando se la compara con los géneros que estaban en boga un siglo o dos antes de su aparición, no se encuentra nada de común entre ella y estos.

Estos dos ejemplos, como bastantes otras referencias que podrían ser traídas a colación aquí, coinciden en la *modernidad* del relato policial, consideración que cabe hacer extensiva a todo el ámbito de la ficción criminal, y en particular a los espacios textuales novelescos y filmicos que aquí nos van a ocupar. Y, llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿En qué sentido es la ficción policiaca una ficción moderna, en que resulta artísticamente novedosa o en que participa del proyecto ideológico de modernidad?; en esta última dirección, ¿qué significa —filosófica y estéticamente— la modernidad o lo moderno y, si ciertamente este concepto hay que ubicarlo en un momento histórico puesto que su significación ha sido diversa según la contextualización histórica en

¹ CHAMPIGNY, R., *What will have happened: a philosophical and technical essay on mystery stories*, London-Bloomington, Indiana University Press, 1977; McLUHAN, M., *La galaxia Gutenberg*, Madrid, Aguilar, 1972; ECO, U. y SEBEOK, Th., *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, Lumen, 1989.

que se empleara el término “moderno”, qué quiere decir que la ficción policial participa de la modernidad?; por último, ¿qué lugar ocupa el relato policíaco entre los dos polos literariamente autorreferenciales de la tradición y la modernidad, de lo viejo y lo nuevo, de la permanencia y el cambio, y hasta qué punto no tiene la ficción criminal, con sus variantes enigmáticas o “negras”, una propia tradición architextual de género y una inscripción particular y bien definida entre las modalidades discursivas tanto estrictamente novelescas como filmicas?

Son todas ellas cuestiones que, si en un planteamiento más general se inscriben en el amplio debate sobre los polos antes citados, en el aspecto más particular de la narración criminal intentaremos abordar apoyándonos básicamente en tres obras policiales ya clásicas y emblemáticas, tres obras en absoluto seleccionadas al azar sino desde la idea consciente de que son ejemplos reconocidos, no ya sólo de tres cortes sincrónicos en la evolución del relato criminal, sino básicamente de tres concepciones ideoestéticas englobadas bajo la misma categoría genérica de “narrativa criminal o policíaca”, con el especial aditamento —que también ha influido en la elección— de tener cada una su o sus propias versiones cinematográficas, esto es, de constituir historias narrativas iguales pero configuradas discursiva y textualmente en enunciaciones novelescas y filmicas diferentes.

Se trata, en primera instancia, de *Los crímenes de la calle Morgue* de E. A. Poe, publicada por vez primera en 1841 en el *Graham's Magazine*, considerada generalmente como la primera novela estrictamente policial y que puede servir de muestra de la modalidad racionalista o de novela-enigma del relato policial, y de la primera adaptación cinematográfica de esta obra, la de la Universal Pictures dirigida por Robert Florey y representada en sus papeles principales por Sidney Fox y Bela Lugosi, que recrea de forma bastante libre la historia novelesca.

Hablaremos, en segundo término, de *El halcón maltés* de Dashiell Hammett, editada por primera vez en 1929 en cuatro entregas del famoso “pulp” *Black Mask*, uno de los modelos de la tendencia de novela criminal conocida en nuestro país como “novela negra”, —a partir del

nombre de la colección francesa "Série Noire" dirigida por Duhamel tras la Segunda Guerra Mundial— y en concreto de la variante del relato de investigador duro y profesionalizado conocido en EE.UU. como "hard-boiled novel", (literalmente, novela 'fuertemente cocida'); más famosa aún que la novela, resulta la clásica e inolvidable película del mismo título de 1941 de la Warner, dirigida por John Huston y protagonizada por Humphrey Bogart y Mary Astor, que prácticamente se considera por estudiosos del cine negro como Sam Carter o Borde y Chaumeton² como el verdadero inicio del cine negro norteamericano aparte de una de sus más felices realizaciones.

En tercer lugar y por fin, aludiremos a *El nombre de la rosa* de U. Eco y a la versión filmica del mismo título dirigida por Jean-Jacques Annaud y protagonizada por Sean Connery, obra que, aun trascendiendo como la anterior la dimensión estrictamente policíaca, se ha convertido en el último gran éxito internacional de la literatura policial inscribiéndose más en lo que distintos críticos han dado en llamar la postmodernidad —especialmente y en su dimensión más actual a partir del libro de Lyotard *La condition postmoderne*—, en un concepto esquivo y en un debate nodal, amplio e intenso que fundamentalmente se ha desarrollado en el ámbito anglosajón y francés en las tres pasadas décadas.

Planteados ya los interrogantes y los recursos que se utilizarán para intentar responderlos, procede pasar a examinar ahora esta conexión prolépticamente avanzada entre la ficción criminal y el proyecto de modernidad.

Ciertamente, el sentido del término "moderno", cuya evolución ha estudiado Hans Robert Jauss³ y cuya historia, sentido, polémica y diversas concepciones ha resumido perfectamente Matei Calinescu⁴ en su excelente libro *Cinco caras de la modernidad*, ha evolucionado, desde su creación medieval en oposición a *antiquus* para definir como *modernus* al

² CARTER, S., *El cine negro*, Barcelona, Ferma, 1963; BORDE, R. y CHAUMETON, E. (1955), *Panorama du film noir américain*, Paris, Minuit.

³ Introd. a la Edic. facsímil de CH. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes...*, Munich, Eidos, 1964.

hombre de ese etapa histórica, hasta la consideración renacentista de lo moderno como pagano en oposición a lo religioso y en obligación de imitar las pautas antiguas, llegando en la Ilustración a emanciparse el término de su vinculación con lo religioso y pasar a definir ya el hombre libre-pensador y la constitución de un proyecto optimista de progreso, liberado de las ataduras de la tiniebla medieval y marcado por el desarrollo autónomo de la razón, la ciencia, las leyes y el arte. La famosa *Querelle* previa entre los antiguos y los modernos recogida por Perrault marca ya una distinción clara en el concepto de modernidad como un nuevo paradigma estético que luego será subsumido por diversos románticos en oposición a lo clásico (caso de los hermanos Schlegel o Mme. de Staël) y en ocasiones, como en Chateaubriand y su obra *El genio de la cristiandad*, aliándose la idea de lo moderno y lo cristiano en la identificación de una nueva actitud y escritura poética, no necesariamente contemporánea sino a veces presente en la Edad Media o Siglos de Oro, pero siempre novedosa y radicalmente opuesta a lo clásico, a lo tradicional.

La aparición en Francia, a mediados del XIX del término específico de "modernidad", que venía usándose ya en Inglaterra desde el siglo anterior, coincide con esta nueva actitud y apuesta por la novedad estética del romanticismo. Stendhal, que se autocalificó como romántico, después de oponer el *beau idéal antique* y el *moderne*⁵, definía 10 años después en *Racine et Shakespeare* el Romanticismo en oposición al clasicismo y lo concebía ya como una clara conciencia de contemporaneidad, de vida moderna en su sentido inmediato. Cuatro décadas después, Baudelaire, abriendo paso ya a la máxima exacerbación de la modernidad en la técnica estética que suponen las vanguardias, incidirá en la identificación de lo romántico, lo bello y lo moderno, entendiendo por tal la actitud estética obligada a buscar la belleza en

⁴ CALINESCU, M., *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

⁵ En *Histoire de la peinture en Italie*, 1817.

la novedad, en la contemporaneidad e, incluso aún más, en la *presenticidad*⁶.

Es cierto que el género criminal puede ser fácilmente percibido por la recepción lectora y crítica como *moderno* y novedoso a causa de su momento histórico de aparición y su distancia respecto a otros géneros previos o copresentes; así lo hemos podido apreciar en los mencionados ejemplos de Chesterton y Messac, y quizá sería aún más idóneo recordar a este propósito precisamente el caso español a partir de la década de los cuarenta, cuando las proyecciones de cine negro y las traducciones de novela enigma disfrutaban de una excelente acogida de público, pero prácticamente no existían posibilidades objetivas, por la situación socioeconómica y política española además de por otras causas ideológicas y estéticas, de fundamentar una tradición escritural verosímil de novela policial ambientada en nuestro país, protagonizada por personajes españoles y firmada por autores autóctonos.

Sin embargo, en tanto que modalidad discursiva, la ficción criminal —concebida en una dimensión amplia— en absoluto participa de este proyecto de modernidad, el de la renovación formal y estética que, iniciado en el romanticismo y auspiciado por Stendhal y Baudelaire, llegará en su máxima exacerbación al experimentalismo y las vanguardias. A este proyecto estético de defensa de la presenticidad y la novedad, tanto cronológica como estética y formal, el género policíaco se opone desde un tradicionalismo estructural, desde una lógica semántica de la verosimilitud, desde una repetición de modelos y fórmulas, desde una arquitectura circular como indicaba Baquero Goyanes, desde una iteratividad funcional, secuencial, actancial y de “figuras” en sentido greimasiano, desde una codificación y legitimación más o menos inconsciente de la ideología jurídica burguesa que se constituye en base sustentadora de este tipo de textos, desde la exigencia textual continua de un determinado tipo de lector y de

⁶ En *Sobre en el heroísmo de la vida moderna*, 1846 y, sobre todo, *El pintor de la vida moderna*, 1863, trabajo sobre Constantin Guys.

lectura cómplice e imbricada (se le denomine virtual como Prince, implícito como Iser o modelo como Eco⁷) y de una estrategia de lectura detallista, atenta, identificativa y de pugna mental con el detective permanentemente reclamada intratextualmente, desde un modelo ficcional-verosímil del mundo y un planteamiento estético inscrito en el realismo, desde una perennidad de la arquitectura suspensiva y/o racional que no en balde hace del relato policial, en palabras de Eco en sus *Apostillas*, el más metafísico y filosófico de los modelos de intriga.

Sin embargo, junto a tal concepción, la más extendida hoy día, de la modernidad como concepto basado en la contemporaneidad y encaminado a la novedad y la renovación estética, sobrevivió en el XIX, como precisa Calinescu, otra idea de la modernidad en conflicto con la anterior. Esta última, surgida básicamente de la Ilustración y más relacionada con las pautas ideológicas vinculadas a los intereses de la clase mesoburguesa, mantenía su confianza en el progreso y la ayuda al respecto de la ciencia, las leyes, la técnica y las artes, el culto a la razón, el ideal clásico de libertad individual del sujeto y la orientación pragmática y utilitarista. Creo que, si a diferencia del planteamiento deconstructivo de De Man cuando en "Historia literaria y modernidad literarias"⁸ proclama la modernidad como un aspecto esencial a la literatura, como una paradoja inevitable que surge de la momentaneidad histórica de la literatura, nosotros tendemos más bien a considerar tal modernidad como una idea históricamente cambiante en el sentido de la breve exposición anterior, podemos estar próximos a ubicar el surgimiento de la novela policíaca dentro de ese proyecto ilustrado de modernidad al que antes me refería, proyecto que, en palabras de Habermas, con quien coincide plenamente Josep Picó⁹,

⁷ PRINCE, G., *Introduction à l'étude du narrataire*, Poétique, 14, 177-196; ISER, W., *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987; ECO, U., *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987.

⁸ En *Blindness and Insight*, New York, Oxford University Press, 1971.

⁹ Josep Picó (comp. e introd.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988; J. Habermas, "Modernidad 'versus', postmodernidad", en J. Picó (comp. e introd.), 87-101.

consistía en desarrollar la ciencia objetiva, la moralidad y la ley universales, y el arte autónomo [en la] esperanza de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino que también fomentarían la comprensión racional del mundo y del sujeto, y promoverían el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos.

Efectivamente, la constitución de la modernidad, que originó un planteamiento estético de la ruptura, la *presenticidad*, la innovación y la creatividad que desembocaría en las vanguardias y el experimentalismo, es un largo proceso ideohistórico, en el que, con una primera etapa basada en la tesis del sujeto individual, libre, igual y autónomo que se inicia en el Renacimiento y llega hasta la Ilustración, y otra abierta con el Romanticismo y cerrada con la crisis del marxismo sustentada en las ideas de colectividad de los sujetos y de historia —que ampara los movimientos nacionalistas y socialistas y las nociones de nación, raza, Estado y clase social—, se pueden destacar tres factores —el poder de la razón, la dimensión teleológica del progreso histórico y la autonomía del sujeto, bien en su faceta individual o colectiva—, como peanas básicas sobre las que se asienta la gnoseología moderna.

Al margen de la variante romántica del “delincuente honrado” (por utilizar un título de Jovellanos), que tiene como representantes destacados a ladrones justicieros como el Lupin de Maurice Leblanc, el Raffles del cuñado de Conan Doyle E.W. Hornung o El Santo (Simón Templar) de Leslie Charteris, la ficción policial clásica y racionalista protagonizada por un detective —la que podríamos representar en las historias de Agatha Christie, Poe, Conan Doyle, Van Dine, Erle Stanley Gardner y tantos otros—, aunque no comparte en absoluto la línea estética de la innovación formal, ciertamente sí se alinea en la epistemología y el proyecto ideohistórico de la “modernidad” por su demostración del poder esclarecedor de la razón, por la ideología jurídica que defiende y tematiza, por el cuestionamiento del crimen como atentado contra los derechos del sujeto, por la confianza

en las instituciones, por el arraigado sentido final securizante que ya citó Wellershoff¹⁰, por el optimismo en la disolución de los problemas delictivos que cuestionan el orden previamente establecido, por la confianza en el futuro y en la ciencia y la técnica como resortes de progreso.

Éstas son algunas de las claves del modelo de relato policial enigmático, cuyo paradigma constructivo desde el punto de vista de la composición fue ya expuesto tanto por Austin Freeman como por Van Dine con sus veinte reglas¹¹, y que puede representarse perfectamente en la considerada primera obra estrictamente detectivesca, *Los crímenes de la calle Morgue* de Poe, donde el caballero Dupin esclarece el misterioso asesinato de dos mujeres por un orangután. Si ciertamente la arquitectura de lo enigmático y lo explicativo, de lo misterioso y lo racional, se halla en la base de esta novela, habría que precisar que tal cuestión en absoluto es así en la versión cinematográfica muy libre de Robert Florey (*Doble asesinato en la calle Morgue*) que, desde una perspectiva ideológica muy posterior y una aceptación textual del aspecto pragmático del "gusto del público", no sólo altera numerosos aspectos de la historia novelesca hasta el punto de obviar uno de los dos asesinatos de la calle Morgue y ceder al juego de persecución por los tejados y muerte del simio por Pierre —no Augusto— Dupin, sino que elimina la estructura racionalista de la obra y las explicaciones deductivas del héroe para instituir una lógica constructiva más próxima al relato de aventuras y la atmósfera terrorífica, que llega a banalizar por ejemplo las falsas pistas de las extrañas voces oídas por los testigos, sustituir la explicación lógica por la estructura de búsqueda y otorgar incluso el verdadero papel protagonista no al detective sino al Bela Lugosi que encarna al malvado investigador científico dueño del animal.

La novela, en cambio, posee la organización archi y prototípica

¹⁰ WELLERSHOFF, Dieter, *Literatura y principio del placer*, Barcelona, Anagrama.

¹¹ *El arte de la novela policiaca* (1924) y "Prólogo" a *Crimen en la nieve*, respectivamente.

del relato enigmático detectivesco (de "algo tan especializado y tan intelectual como un problema de ajedrez", la calificó T.S. Eliot¹², lo que me imagino hubiera indignado al Poe que precisamente denigra en su obra al ajedrez, situándolo por debajo de las mismas damas). Pero lo que me ha conducido básicamente a la selección ejemplificadora de esta novela corta no es precisamente su carácter de primera muestra del género, ni tampoco su escritura a partir de un suceso periodístico —al igual que ocurre con *Marie Roget*— ni su ubicación en el París que simbolizaba para Poe el reino de la razón, sino el que precisamente parta con una introducción del narrador alodiegético innominado, relativamente extensa para la duración del relato, que opera casi como una ejemplificación de aquella, en la que, a la vez que se presenta y ensalza a Dupin, se hace toda una larga introducción filosófica sobre el poder racional del sujeto, el análisis matemático citando el *Ensayo filosófico sobre las probabilidades de Laplace* y las posibilidades del método inductivo —al que él llama deductivo. Todas estas indicaciones enlazan perfectamente, como ya destaca Lemonnier¹³, con los planteamientos ilustrados: la razón bien aplicada, guiada por ese supuesto método matemático, apoyado en la observación y la inferencia, junto a las facultades analíticas del sujeto-Dupin se revela como el mecanismo susceptible de disolver lo misterioso e irracional, de elucidar lo enigmático, de devolver la confianza en el orden previo y dar seguridad en el futuro, de aclarar racionalmente, en suma, quién y cómo se ha perturbado el orden y se ha atentado contra los derechos jurídicos del individuo y la tranquilidad social. Dupin, junto a colegas como Poirot o Nero Wolfe, representa así la vía puramente racionalista e ilustrada, basada en los planteamientos cartesianos y kantianos que establecen la primacía de la razón bien conducida sobre el nivel empírico, de la novela enigma; el modelo intuicionista, moralista y

¹² ELIOT, T.S., "Wilkie Collins y Dickens", en *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, Buenos Aires, Emecé, 1944.

¹³ LEMONNIER, L., "Edgar Poe, illuminé français", *Mercure de France*, 710, 15-1-1928, 367-374.

pseudopsicologista de la señorita Marple o el Padre Brown y el neopositivista del Doctor Thorndyke, Perry Mason o Sherlock Holmes, que privilegia la veracidad de los hechos frente al posible error racional e incorpora los adelantos científicos y técnicos como ayuda para resolver el crimen de forma lógica, constituyen las otras dos grandes posibilidades de la tendencia de la novela criminal que se centra en la aclaración racional de un crimen misterioso.

La cuestión cambia radicalmente si nos trasladamos de la Calle Morgue al despacho detectivesco norteamericano del Sam Spade que protagoniza *El halcón maltés* de Hammett, obra que simboliza perfectamente la modalidad de relato de investigador de la tendencia conocida como novela negra y cuya distancia ideoestética con respecto al relato de enigma legitimado por Freeman y Van Dine se encuentra bien resumida en la conocida teorización algo ulterior de Raymond Chandler *El simple arte de matar*¹⁴. Chandler, que ya había planteado otras 10 reglas distintas para caracterizar a la novela que aquí llamamos negra en sus *Apuntes sobre la novela policial* y descartado las propuestas terminológicas del crítico J. Sandoe (como Thriller, Shocker Story, Novel of Murder, etc.)¹⁵ para denominar una nueva práctica escritural criminal en Norteamérica de cuya diferencia con respecto a la tradicional ya se era consciente, proponía en ese conocido texto “sacar el asesinato del jarrón veneciano en que estaba encerrado” y “devolver el crimen a la calle” y hacía del realismo la enseña de esta nueva novelística. Por supuesto que el realismo no es en absoluto la única característica, globalmente hablando, de una modalidad en la que, desde una perspectiva más romántica y con la influencia de la novela popular americana previa de “gangsters”, el cine mudo y otras artes visuales como el ‘comic’, la técnica periodística y los factores socioeconómicos norteamericanos de la Depresión que marcaban la referencialidad literaria de esta novelística realista, se deja traslucir

¹⁴ CHANDLER, R., “El simple arte de matar”, en *El simple arte de matar*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, 187-206.

¹⁵ CHANDLER, R., *Cartas y escritos inéditos*, Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 1976.

asimismo la crítica a las instituciones, la manifestación de la asociación entre delito y situación social, la diferenciación entre la Ley y la noción ético-moral de justicia (con minúscula, frente a la Justicia o aparato judicial y legal), la presencia de lo urbano, la introducción del argot, la supresión del enigma en beneficio de la arquitectura únicamente suspensiva y la sustitución del proceso racional del investigador por el de su actuación móvil y dinámica y su itinerancia por el universo novelesco.

En este sentido, la adaptación cinematográfica de John Huston, que como es bien sabido constituye un hito en la historia no ya del cine negro sino del propio cine, no sólo resulta fiel a la historia narrativa codificada novelescamente por Hammett 12 años antes, sino que incluso se ajusta técnicamente a la misma pese a las obligadas distancias planteadas por la transgenerización y la existencia de dos textos distintos aunque compartan la misma historia. De hecho, en esta fábula sobre la ambición y el engaño edificada sobre la búsqueda y lucha por la posesión de una preciosa estatuilla de un halcón de Malta, la novela utiliza la visión cinematográfica no sólo como clave de la localización narrativa de los hechos y conductas, sino que, yendo más allá de la crudeza y la representación objetivista que caracteriza la obra hammettiana y que Andre Gide calificó con respecto a *Cosecha roja* como "una cumbre de atrocidad, de cinismo y de horror"¹⁶, emplea en este caso la tercera persona para enfatizar aún más el enfoque externo puramente conductual y filmico e incorpora, además, numerosas escenas puramente cinematográficas o visuales como la descripción de las "V" que siluetean distintas facciones de Spade o como el de la minuciosa descripción visual (casi de viñeta o de cámara lenta) del puñetazo que da a Kairo en el capítulo quinto. Por eso, la película, pese a la escasez de personajes e innovaciones técnicas y el abuso de interiores y espacios cerrados que destacan Borde y Chaumeton¹⁷, aparte de la oportunidad de inaugurar un género, la sobriedad de Bogart y el

¹⁶ GIDE, A., *Reportajes imaginarios*, Buenos Aires, Emecé, 1944.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 19.

trabajo de Huston, constituye un verdadero acierto narrativo en sí mismo por su perfecta identificación en relación a la novela lo visual y lo verbal, por su adecuada adaptación de la narración y la focalización externa de la novela a la representación icónica, así como de los modos dramáticos o dialogados al sonido y la palabra.

Pero lo que me interesa destacar aquí es cómo, en una intriga en la que el duro y sentimental, cínico y solitario, Sam Spade muestra las contradicciones del sistema, las luchas de poder y el juego de los engaños perpetuos en relación a la ambición económica, no se comparte en absoluto ese proyecto de modernidad ilustrada del que se hace más participe la novela policíaca clásica. Sin llegar, efectivamente, a la renovación técnica y estética de las vanguardias, *El halcón maltés* se muestra como un relato mucho más ligado a la concepción de la modernidad estética, mucho más anclado en la contemporaneidad y, sobre todo, en una búsqueda experimental y una renovación formal que no sólo surge de la entrada del argot y la técnica del reportaje periodístico de sucesos sino, ante todo y como ya hemos adelantado, de la influencia cinematográfica en la presencia de una archicitada en Hammett focalización externa —lo que Friedman llamó el “modo cámara”, y Darío Villanueva “modo cinematográfico”¹⁸—, esto es, de una perspectiva narrativa objetivista, conductual, que no entra en la introspección ni la valoración ajustándose exclusivamente a la exposición de los hechos y cimentando el llamado “lenguaje descarnado” de Hammett. El cierre del ciclo —habría que añadir como inciso—, devolviendo la literatura al cine lo prestado, se produce también en una película negra de 1946, *La dama del lago* de Robert Montgomery, ejemplo palmario y primera tentativa sistemática del uso de la llamada “cámara subjetiva” puesto que la cámara coincide siempre con los ojos del detective que no se ve en la pantalla sino cuando momentáneamente se mira al espejo y que resulta evidentemente una

¹⁸ FRIEDMAN, N., “Point of View in Fiction: development of a Critical Concept”, *PMLA*, 70, 1160-1184; VILLANUEVA, D., *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977 y *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar-Aceña, 1989.

técnica tomada de la tradicional focalización interna literaria o representación del mundo a través de la visión de un personaje. Pero, además de por su experimentalismo y dentro de las mismas pautas de la novelística negra, esta obra se hace también antilustrada pero moderna en la primera dirección —la de la renovación formal— en la desconfianza en la razón, en la denuncia crítica de la corrupción, del poder y de determinadas instituciones, en su plasmación de la anulación del individuo por el sistema, en su negativo sentido del progreso humano, en su trascendencia de lo contemporáneo y lo urbano.

Nos encontramos ya, en este breve recorrido y en nuestra tercera elección, en la abadía medieval de 1327 de *El nombre de la rosa*. Precisamente el semiótico italiano autor de la obra se hace eco en sus ya mencionadas *Apostillas* de las calificaciones de la crítica principalmente norteamericana sobre la emblemática postmodernidad de su relato aludiendo a la dificultad de una noción que, ciertamente, se ha demostrado esquiva, amplia y multisignificativa, quizá tanto como cualquier otro concepto clasificatorio y operativo con el agravante de querer referirse a toda una práctica escritural polidiscursiva, pluridireccional y metaepocal.

El concepto de *postmodernidad*, cuyo término fue acuñado por Toynbee, surge en los años 50 siendo fundamentado hasta nuestros días desde distintas perspectivas por, entre otros, teóricos del arte y la literatura como Harry Levin, David Lodge, Ihab Hassan o los mismos Terry Eagleton y Fredric Jameson a partir de su polémica en *New Left Review*, sociólogos como David Riesman o Daniel Bell y filósofos y teóricos de la cultura como Gianni Vattimo, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas, con su defensa de la modernidad ilustrada desde la Teoría Crítica alemana, o Jean-François Lyotard, como caracterizador del postmodernismo desde su postestructuralismo de base. Unas frases del libro *Qué es la postmodernidad* de África Vidal pueden sintetizar bien algunas claves de esta gnoseología ideohistórica:

Estamos ante una forma de pensar que opera en términos paradójicos, puesto que sabe que toda afirmación de autoridad epistemológica es precisamente lo que se intenta desplazar (...) Las definiciones fijas, dogmáticas y precisas se disuelven: el conocimiento queda siempre inconcluso (...) En la postmodernidad ya nada es seguro, todo está distorsionado, deja de haber un 'telos' y el centro desaparece en favor de un flujo continuo de valores (...) Sus bases son la heterogeneidad, el pluralismo, el eclecticismo (...) Lo postmoderno se niega a la consolidación de las formas bellas, rechaza el artefacto acabado, describe una realidad inestable y plural que la gran narrativa no puede captar en su totalidad, planteamiento este que deriva de la idea nietzschiana de que no existe ningún sistema capaz de comprender la totalidad de un mundo que se está haciendo y transformando constantemente (...) La postmodernidad es esa época contaminada de provisionalidad y heterogeneidad, cualidades estas que hacen imposible llevar a feliz término cualquier intento de alcanzar la unicidad o la coherencia (...) Destruye todos aquellos valores que caracterizaron al liberalismo burgués: el orden, el significado, el control, la identidad (...) En suma, lo que ha expirado son las garantías ofrecidas por los sistemas metafísicos occidentales.

Así pues y en resumen, sin entrar aquí a valorar las distintas tendencias básicas de visión de este concepto, desde la posición neoconservadora de Bell hasta su defensa por Lyotard o su vinculación con los intereses del capitalismo postindustrial por Jameson pasando por la crítica ilustrada de Habermas, la epistemología postmoderna, cuyo origen con Vattimo podría retrotraerse al pensamiento nietzschiano, parecería ofrecerse, como efecto de la sociedad postindustrial y las crisis de los valores que anulan los discursos legitimadores totalizantes o ilustrados previos y en ideas de Picó y Calinescu, como un panorama caracterizado por la diversidad y atomización de los distintos lenguajes, la existencia de un presente puntual y de una nueva conciencia no teleológica de la historia, la crisis de los valores y la desconfianza en el futuro y la finalidad del devenir, el refinado eclecticismo, el rechazo de la autoridad y la

opción sinecdócica de la defensa de la "parte" frente al "todo"; por ello, el arte postmoderno sería, frente al moderno, un arte pesimista, centrado en el propio arte y no en el mundo, pluriestilístico y multimedia, abierto y no autónomo, comprometido con la tradición, los géneros y la dialogización transtextual.

La obra de Eco, y la misma película de Annaud que selecciona muy bien los fragmentos puramente narrativos de la novela desechando las frecuentes digresiones, explicaciones, citas y descripciones de la obra original, pero respetando hasta la voz relatora del narrador alodieético que acompaña al personaje central, presenta como protagonista a un franciscano llamado Guillermo de Baskerville, mitad Okkham y mitad Sherlock Holmes como es bien sabido, que no sólo elucida racionalmente unos misteriosos asesinatos cometidos por un fraile ortodoxo sino que, más allá del hilo narrativo, reúne ecos de la novela histórica con la policial, vertebrada la filosofía y la religión con la ficción relatora, coapta la cultura enciclopédica y la referencia y la cita culta con la amenidad de lectura y mezcla la exploración bastante profunda del mundo medieval con la intriga policiaca moderna.

En este sentido, el croata P. Pavlicic¹⁹, después de citar a Borges, también autor de obras policiacas, como el gran escritor postmoderno, sitúa al relato policial de Eco como el mejor ejemplo de literatura postmoderna basándose no sólo en su rápida y enorme difusión propia de esta época sino asimismo en su vuelta a la tradición, en su capacidad transdiscursiva de unir el género policiaco, el medieval y la *Poética* de Aristóteles, en su ensimismamiento en la misma literatura y su continua autorreferencialidad, en su presentación como fenómeno omniabarcante del mundo, en su fijación en este último no como meta sino como medio para la construcción literaria. *El nombre de la rosa*, la última gran novela de urdimbre policiaca que ha vuelto a reavivar el interés por el relato enigmático, desde la lógica de la postmodernidad o, simplemente, desde otro proyecto ideológico diferenciado del de la

¹⁹ "La intertextualidad moderna y la posmoderna", *Criterios*, La Habana, julio de 1993, 65-87.

modernidad ilustrada que originó la novela policial primitiva, rompe con ese proyecto de optimismo histórico y fe en la 'razón' volviendo justamente los ojos a las 'tinieblas' medievales para establecer un rico diálogo con el mismo género policial y otras referencias transtextuales heterogéneas y multihistóricas.

Hemos visto en esta sucinta exposición que, si bien en un sentido amplio cabe hablar de la vinculación del género criminal con el proyecto ideológico ilustrado de la modernidad, también resulta obligado marcar las diferencias que, desde una perspectiva ideocultural y según los distintos momentos históricos de la trayectoria del género, se producen entre sus distintas corrientes y obras, y en ese sentido se han destacado las conexiones que las ejemplificaciones novelescas y filmicas utilizadas de *Los crímenes de la calle Morgue*, *El halcón maltés* y *El nombre de la rosa* mantienen respectivamente con la idea ilustrada de modernidad, la renovación formal y experimental de la modernidad vanguardista y la misma posmodernidad que, como indica Calinescu, no es sino otra cara de la modernidad y, como precisa Jameson, un efecto de la sociedad postindustrial. En este itinerario, Eco cierra así un círculo que, demostrando la diversidad de tendencias, planteamientos ideológicos y fórmulas estéticas que se concitan dentro de la misma categoría y modelo architextual de narrativa criminal, no se escapa de ninguna manera a la misma apostilla con que cerraba sus *Apostillas* —y que en este caso, desde luego, no debe interpretarse psicoanalíticamente sino desde una dimensión sociohistórica—: precisamente, la de que los verdaderos culpables de una novela —o película— policiaca somos siempre nosotros.

Universidad de Almería