

Publicado en: “¿Es verdaderamente *moderna* la narrativa criminal? Tres calas clásicas en la historia novelística y cinematográfica del género (Poe/Florey, Hammett/Huston, Eco/Annaud)”

José Rafael Valles Calatrava

Philip Marlowe en la universidad: estudios sobre género negro / coord. por Alex Martín Escribà, Javier Sánchez Zapatero, Dykinson, 2023, ISBN 978-84-1170-038-2, págs. 5-26

(TEXTO COMPLETO DEL AUTOR EN PDF)

¿ES VERDADERAMENTE *MODERNA* LA NARRATIVA CRIMINAL? TRES CALAS CLÁSICAS EN LA HISTORIA NOVELÍSTICA Y CINEMATOGRÁFICA DEL GÉNERO (POE/FLOREY, HAMMETT/HUSTON, ECO/ANNAUD)

José R. VALLES CALATRAVA

Universidad de Almería (España)

ORCID: 0000-0003-2761-8452

ANTES DE HABLAR... UNAS CUANTAS PALABRAS

El *cantinfleo* mexicano ha generado distintas frases a imitación de las de Mario Moreno. Una de las más famosas y ocurrentes es la que, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara de 2007, empleó el escritor Fernando del Paso, al inicio de una intervención pública: “Sí, sí, hablaré, hablaré. Pero antes de hablar, voy a decir unas cuantas palabras”.

Y eso quiero hacer yo aquí inicialmente. Decir unas cuantas palabras para, antes de nada, agradecer la presencia de todos ustedes en este acto; a continuación, agradecer la invitación de la Universidad de Salamanca, y concretamente de Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribà, para participar en esta reunión científica; asimismo, para congratularme por la espléndida realidad de investigación e intercambio de estudios sobre la ficción criminal que, gracias sobre todo a organizadores e interesados, constituye esta ya decimoctava edición del Congreso de Novela y Cine Negro.

Decir también unas cuantas palabras para, antes de hablar, sentar dos premisas que inciden implícitamente en mi exposición y se refieren a mis ideas sobre este género y la mundialización —o *globalización*— literaria, algo ya esbozado en el concepto de Goethe de *Weltliteratur*. La primera consiste en que, aun con sus permanentes tensiones entre la virtualidad o convención

genérica y la actualización o quiebra de la misma en la obra literaria concreta, en la línea de Gupta (2016) y Heath (2004) creo que el cultivo y la recepción de todos los géneros temáticos —con sus diversas corrientes y variantes— están, al menos hoy, universalmente extendidos. La segunda es que, como indican Nilsson, Damrosch y D’haen (2017), entiendo que pocos géneros como el criminal enlazan con el fenómeno no solo de la internacionalización sino de la mundialización literaria: éxito general, traducciones múltiples y casi inmediatas, industria comunicativa y editorial globalizada, temática básica única, conocimiento rápido e interconexión de las obras, autorreferencialidad, elevado porcentaje de productos respecto a otros géneros, frecuente transducción y transmedialidad, diseminación y alejamiento del centralismo cultural, etc.

1. EL ENIGMA

En uno de los distintos trabajos que el creador del famoso Padre Brown, Gilbert K. Chesterton, dedicó a la crítica y la reflexión teórica metanarrativa sobre su misma labor escritural, en concreto en el titulado *A Defence of Detective Stories* de 1901, ya aparece la siguiente alusión a la relación entre *lo moderno* y la novela criminal: “The first essential value of the detective story lies in this, that it is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of the poetry of modern life” (Chesterton, 2004: s. pág.)

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 criminal, pero tres décadas después Régis Messac (1929: 9) se mostraba mucho más explícito calificándola de “un genre essentiellement moderne [...] et doté de ce que Poe appelait la force gigantesque du *nouveau*” y explicando el surgimiento y desarrollo de la *detective novel* a partir de la influencia del positivismo. Messac incidía así en la conexión transdiscursiva de ciencia y literatura habitualmente señalada a propósito precisamente de la novela criminal, como ocurre con las imbricaciones marcadas mucho más recientemente entre el proceso racional en la ficción criminal con la lógica filosófica y matemática según Robert Champigny (1977), o con el poema simbólico y la ciencia moderna por Marshall McLuhan (1972) respecto a la *Filosofía de la composición* de Poe, o con la operatividad abductiva que aparece en los relatos de Conan Doyle y el pensamiento del semiótico Charles S. Peirce por Sebeok y Eco (1989).

Estos dos ejemplos, como bastantes otros que podrían ser traídos a colación aquí, coinciden en la *modernidad* del relato criminal, consideración que cabe hacer extensiva a todo ese ámbito ficcional, y en particular a los espacios textuales novelescos y fílmicos que aquí nos van a ocupar. Y, llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿En qué sentido es la ficción criminal 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 literariamente— 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 y matriz teórica en que se empleara tal término, ¿qué quiere decir que la ficción criminal participa de la modernidad? Por último, ¿qué lugar ocupa el relato criminal entre los dos polos cultural y literariamente opuestos —pero interreferenciales— de la tradición y la modernidad, de lo viejo y lo nuevo, de la permanencia y el cambio, y hasta qué punto no tiene tal ficción, 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 fílmicas? 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 intentaré abordar en este trabajo —que actualiza y reescribe una primera y breve versión de hace ya casi veinticinco años (Valles, 1998)— apoyándome básicamente en tres obras 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 de esta modalidad narrativa, sino básicamente de tres concepciones ideoestéticas englobadas bajo la misma categoría genérica de *narrativa criminal*, con el especial aditamento —que también ha influido en la elección de estas calas— de tener cada una su o sus propias versiones cinematográficas, esto es, de constituir historias narrativas semejantes pero configuradas transductiva y discursivamente en enunciaciones novelescas y fílmicas diferentes.

Abordaré, en primera instancia, *The Murders in the Rue Morgue* de Edgar Allan Poe, publicada por vez primera en marzo de 1841 en el *Saturday Evening Post*, considerada generalmente como la primera novela no solo estrictamente criminal sino también de su modalidad racionalista, y de la primera adaptación cinematográfica de esta obra en 1932, 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 muy libre y hasta transfiguradora la historia novelesca (Poe, 2006; Florey, 1932). Examinaré, en segundo término, *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett, editada por primera vez en 1929 en cuatro entregas del famoso *pulp Black Mask* y un año después en forma de libro por Alfred Knopf, que constituye uno de los mejores modelos de la tendencia conocida en nuestro país como *novela negra* —sintagma proveniente del nombre de la colección francesa *Série Noire* dirigida por Marcel Duhamel tras la Segunda Guerra Mundial— y como *hard-boiled novel* en el ámbito estadounidense, designando allí la variante del relato de detective duro y profesionalizado

en oposición a la *crook* y a la *tough story*. 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 clásico como Borde y Chaumeton (1955) como el verdadero inicio del cine negro norteamericano aparte de una de sus más felices realizaciones (Hammett, 1981; Huston, 1941).

En tercer lugar y por fin, además de a la versión fílmica de 1986 del mismo título dirigida por Jean-Jacques Annaud y protagonizada por Sean Connery, aludiré a *Il nome della rosa* de Umberto Eco, aparecida en Bompiani en 1980, una obra que, trascendiendo la dimensión del género, se ha convertido en uno de los últimos grandes éxitos internacionales de la literatura criminal —y de la literatura a secas, en cuanto a reconocimiento, éxito y ventas—, inscribiéndose más en lo que distintos críticos han dado en llamar la postmodernidad, 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 últimas décadas del siglo pasado (Eco, 1983; Annaud, 1986).

2. LA INVESTIGACIÓN

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

2.1. ¿Moderna, contemporánea, postmoderna?

Ciertamente, el sentido del término *moderno*, cuya evolución ha estudiado Hans Robert Jauss (1964) y cuya historia, sentido, polémica y diversas concepciones ha resumido Matei Calinescu (1991), ha evolucionado, desde su creación medieval en oposición a *antiquus* para definir como *modernus* al hombre de esa 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, animada por Perrault con su *Parallèle...* de 1688, 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 de Madame de Staël— y en ocasiones, como en

Chateaubriand y su obra publicada en 1802 *El genio del cristianismo*, aliándose la idea de lo moderno y lo cristiano en la identificación de una nueva actitud y escritura poética, no necesariamente copresente sino a veces dada en la Edad Media o Siglos de Oro, pero siempre novedosa, contemporánea 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* en su *Historia de la pintura en Italia* de 1817, definía diez años después en *Racine y 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, en *Sobre el heroísmo de la vida moderna* de 1846 y, sobre todo, en *El pintor de la vida moderna* de 1863 —trabajo sobre Constantin Guys—, 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 la novedad, en la contemporaneidad e, incluso aún más —permítaseme el término—, en la *presenticidad* (Perrault, 1986; Chateaubriand, 2008; Stendhal, 2007; Baudelaire, 2009).

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 iniciales de Chesterton y Messac, y quizá sería aún más idóneo recordar a este propósito, *a contrario sensu*, 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 no existían posibilidades objetivas, dada la situación socioeconómica y política española además de otras causas ideológicas y estéticas, de fundamentar —aunque había un cierto cultivo— una tradición escritural verosímil de novela criminal ambientada en nuestro país, protagonizada por personajes españoles y firmada por autores autóctonos (Valles, 1993: 84).

Sin embargo, en tanto que modalidad discursiva, la ficción criminal —concebida en una dimensión architextual 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 criminal clásico, en su modalidad de enigma, se opone desde un tradicionalismo estructural, desde una lógica ceñida a la verosimilitud, desde una repetición de modelos y fórmulas, desde una arquitectura cerrada y circular como indicaba Baquero Goyanes (1989: 197), desde una iteratividad funcional, secuencial, actancial y de papeles temáticos o *figuras* en sentido greimasiano (1978: 183-199), desde una tematización literaria de las nociones o normas jurídicas de las sociedades en que surgen estos textos (Valles, 1993: 56), desde la exigencia textual continua de un determinado tipo de lector cómplice e imbricado —se le denomine, entre otros varios, *ideal* como Prince, (1973: 177-196), *implícito* como Iser (1987) o *modelo* como Eco (1987)— 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 (Albaladejo, 1991) 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 criminal, en palabras del propio Eco (2000: 64) pero en sus *Apostillas*, “el más metafísico y filosófico de los modelos de intriga”.

No obstante, 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 los siglos XIX y XX, como precisa Calinescu (1991), 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 burguesía, 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 Paul de Man (1986) cuando 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 su editor, Josep Picó,

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 (Habermas, 1988: 89).

Efectivamente, la constitución de la modernidad, que originó un planteamiento estético de la ruptura y la creatividad, la contemporaneidad y la *presenticidad*, la novedad y la innovación, 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, que se sustenta 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 bien colectiva—, como peanas básicas sobre las que se erige la epistemología moderna.

Al margen de —usando un título de Jovellanos— la variante romántica del *delincuente honrado*, 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-Simon Templar de Leslie Charteris, la ficción criminal 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 —bien conducida— del sujeto-protagonista que desentraña los problemas enigmáticos suscitados en el nivel empírico, por “la representación de la justicia y el castigo” (Sullà, 2010: 490), esto es, por la concepción bien de la justicia bien de la ley que tematiza, por el cuestionamiento del crimen como atentado contra los derechos individuales, por la fe en las instituciones —particularmente las judiciales, policiales o legales—, por la confianza en el futuro y en la ciencia y la técnica como resortes de progreso, por el optimismo en la disolución de los problemas delictivos que cuestionan el orden previamente establecido y finalmente restablecido, por el arraigado sentido final psíquica y socialmente securizante y tranquilizador que ya señaló Dieter Wellershoff (1976: 77-132).

2.2. Primer interrogatorio: el caballero Dupin

Estas son algunas de las claves del modelo de relato criminal enigmático, cuyo paradigma constructivo desde el punto de vista de la composición fue ya expuesto tanto por Richard Austin Freeman (1947: 7-17) como por S. S. Van Dine (1947: 189-193) con sus famosas veinte reglas, y que puede representarse perfectamente en la considerada primera obra estrictamente detectivesca, *Los crímenes de la Rue Morgue* de Poe, en donde el caballero Augusto Dupin

esclarece el misterioso asesinato de dos mujeres, una madre y una hija, por un orangután. Esta novela corta, publicada por primera vez en el diario de Filadelfia *Saturday Evening Post* en 1841 es comúnmente aceptada como la que inicia la novela criminal y, aunque ciertamente ya existían antecedentes narrativos racionalistas —como *Zadig* de Voltaire o *Caleb Williams* de Godwin— y también algunos años antes venían apareciendo algunos cuentos en *Burton's* o en el *Graham's Magazine* —donde trabajó Poe— que ya apuntaban claramente a la apertura de esta nueva modalidad narrativa, es el primer caso donde se unifica claramente la indagación racional y la figura del investigador y donde incluso se comienza con un metatexto que destaca la facultad de análisis y razonamiento inductivo de algunos sujetos especialmente habilitados para tales fines, asociando además la imaginación y el análisis, la doble alma del creador y el teórico: “Observar con atención equivale a recordar con claridad” [...] “Entre el ingenio y la aptitud analítica existe una diferencia mucho mayor que entre la fantasía y la imaginación, pero de naturaleza estrictamente análoga”, escribirá Poe casi al principio (2006: 27 y 29). El propio Poe era consciente de la novedad literaria total que aportaba su obra detectivesca: como señala el prologuista, que añade que la primera agencia privada de detectives estadounidense se creó en Boston cinco años después —1846— de la aparición de este relato, el autor americano menciona en una carta de 9-8-1846 a Philip Pendleton cómo sus “cuentos de *raciocinación* [crean] algo en una nueva clave” (Pearl, 2006: 7-8), clave consistente en el fondo en “la resolución del misterio producido por un crimen mediante una investigación racional” (Rodríguez Pequeño, 2008. 156). La novela ofrece una doble introducción antes de entrar en el problema de los crímenes de la señora y señorita L'Espanaye: la primera es la de tipo metatextual y teórico, ensalzadora del análisis racional a la que antes me refería; la segunda, ya presentado el personaje de Dupin y sus costumbres, manías, cualidades, forma de vida y hogar, ilustra sus facultades deductivas con un microrrelato autónomo y bastante extenso en el que el aristócrata francés venido a menos adivina los pensamientos de su acompañante justamente antes de que tengan conocimiento de los asesinatos. A partir de entonces, frente a la brevedad de las acciones y movimientos de Dupin y del relator-testigo que autentifica la historia y que se sitúan en un código proairético para utilizar un término de Barthes (1980) —lectura de tres diarios de tres momentos temporales distintos, visita a las inmediaciones y habitación del crimen, estancia en la casa de Dupin— aparecen tres extensos segmentos discursivos que, incardinados en un nivel hermenéutico y relacionándose con los anteriores, ocupan prácticamente la totalidad del relato: las informaciones sobre los hechos y opiniones de los testigos dadas por los periódicos, la explicación del detective aficionado de las pistas y hechos que le han llevado a concluir que el asesino era un orangután y el relato del

marinero dueño del animal confirmando las deducciones de Dupin. El investigador aficionado, junto al amigo acompañante —narrador alodiegético, testigo e interlocutor—, se erigen así en los instrumentos narrativos usados por Poe para ilustrar y asombrar al lector en la aplicación literaria criminal de su teoría del análisis racional (Rubeo, 2010: 60), algo que repetirá junto a “personajes, espacios y esquemas argumentales” para constituir una serie (Sánchez Zapatero-Martín Escribà: 2017: 23) integrada por este relato, *El misterio de María Roget* y *La carta robada*.

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 ideostética muy posterior y muy distinta, no sólo altera el título de la obra y el nombre del protagonista —aquí Pierre—, sino que modifica, suprime o añade diálogos y acontecimientos relevantes, hasta el punto de obviar uno de los dos asesinatos de la calle Morgue, banalizar las falsas pistas de las extrañas voces oídas por los testigos, ceder al juego de persecución por los tejados y muerte del simio por Pierre Dupin y otorgar el verdadero papel protagonista no al Sidney Fox que hace de detective sino al Bela Lugosi que encarna al malvado investigador científico dueño del animal. En la versión transductiva y en la enunciación transmedial que supone la adaptación cinematográfica de Florey de la obra de Poe se genera, pues, no sólo un texto distinto con un discurso distinto y en un medio narrativo y códigos distintos, sino una historia absolutamente mutada y transfigurada, *transficcional* (Pérez Bowie, 2013: 166-167), esto es, con eco de otras reescrituras e interpretaciones de la obra y autor, y una sustitución de la estructura racionalista de la obra primitiva y las explicaciones deductivas del héroe por una lógica constructiva más próxima al relato de aventuras y la atmósfera terrorífica (tenebrismo, nocturnidad, nieblas, gritos y miedo, tortura, etc.), en la que el mantenimiento del suspense cambia semánticamente el enigma por la búsqueda, la fe en la razón se transmuta en desconfianza en la ciencia y la experimentación y, en fin, el relato racionalista se convierte justamente en irracionalista y terrorífico, con una leve inspiración en la fábula inicial y al modo en que Poe construyó la mayoría de sus ficciones cortas, pero no precisamente esta.

Como ya se ha indicado, la novela, en cambio, posee la organización archi y prototípica del relato enigmático detectivesco, de un problema de ajedrez —“The detective story, as created by Poe, is something as specialised and as intellectual as a chess problem”— según indicó en su ensayo sobre Wilkie Collins T.S. Eliot (1932: 377), lo que me imagino hubiera molestado al autor estadounidense que precisamente denigra al principio de su obra al ajedrez, situándolo por debajo de las mismas damas y del *whist* en cuanto a su capacidad de desarrollar el análisis racional (Poe,

2006: 3-4). Pero lo que me ha conducido básicamente a la selección de esta novela corta no es solo su calidad, fama y condición de primera muestra del género, ni tampoco su escritura a partir de un suceso periodístico —al igual que ocurre con Mary Rogers/*Marie Roget*—, ni su ubicación en el París que simbolizaba para Poe el reino de la razón, sino la larga y citada introducción inicial del narrador alodiegético innominado en la se hace toda una introducción filosófica sobre el poder racional del sujeto y el análisis. Inicia así Poe su novela:

Las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas son en sí mismas poco susceptibles de análisis. Sólo las apreciamos sino por sus resultados. Entre otras cosas sabemos que, para aquel que las posee en alto grado, son fuente del más vivo goce. Así como el hombre robusto se complace en su destreza física y se deleita con aquellos ejercicios que reclaman la acción de sus músculos, así el analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en *desenredar*. Goza incluso con las ocupaciones más triviales, siempre que pongan en juego su talento. Le encantan los enigmas, los acertijos, los jeroglíficos, y al solucionarlos muestra un sentido de perspicacia que, para la mente ordinaria, parece sobrenatural. Sus resultados, frutos del método en su forma más esencial y profunda, tienen todo el aire de una intuición. La facultad de resolución se ve posiblemente muy vigorizada por el estudio de las matemáticas, y en especial por su rama más alta, que, injustamente y tan sólo a causa de sus operaciones retrógradas, se denomina análisis, como si se tratara del análisis *par excellence*. Calcular, sin embargo, no es en sí mismo analizar (Poe, 2006: 25-26).

Todas las indicaciones efectuadas por el relator en esa introducción enlazan perfectamente, como ya destacaba Lemonnier (1928) en su artículo “Edgar Poe: illuminé français”, con los planteamientos ilustrados: la razón bien aplicada, guiada por ese supuesto método matemático, apoyado en la observación y la inferencia adecuadas, junto a las facultades analíticas del sujeto-Dupin se revela como el mecanismo susceptible de no solo elucidar lo enigmático desenredando lo enmadejado —en el sentido etimológico de *análisis*, como resalta Pineda (1996: 105)— sino de disolver lo misterioso e irracional, 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 de la novela-enigma puramente racionalista e ilustrada, basada en los planteamientos cartesianos y kantianos que establecen la primacía de la razón bien conducida sobre el nivel empírico; el modelo intuicionista, moralista y psicologista, de la señorita Marple, el Padre Brown o el municipal Plinio y el neopositivista o empirista del doctor Thorndyke, el abogado Perry Mason o el detective Sherlock Holmes, que privilegia la veracidad de los hechos y la certeza de las pistas frente al posible error racional y que incorpora los adelantos científicos y técnicos como ayuda para resolver el crimen

de forma lógica, constituyen a mi entender las otras dos grandes posibilidades de la tendencia de la novela criminal que se centra en la aclaración racional de un crimen misterioso.

2.3. Segundo interrogatorio: el señor Spade

La cuestión cambia radicalmente si nos trasladamos de la Calle Morgue al despacho detectivesco de San Francisco del Samuel Spade que protagoniza *El halcón maltés* de Hammett, obra que simboliza perfectamente la modalidad de relato de investigador de la tendencia conocida en España como novela negra y cuya distancia ideológica con respecto al relato de enigma legitimado por Freeman y Van Dine se encuentra bien resumida en la conocida teorización algo posterior de Raymond Chandler *El simple arte de matar* (1970).

Chandler, que ya había planteado otras diez reglas distintas para caracterizar a la novela que aquí llamamos negra en sus *Apuntes sobre la novela policial* y había descartado las propuestas terminológicas del crítico James Sandoe —como Thriller, Shocker Story, Novel of Murder, etc. (Chandler, 1976)— para denominar una nueva práctica escritural criminal en Norteamérica de cuya diferencia con respecto a la tradicional ya era consciente, proponía en un conocido texto “sacar el asesinato del jarrón veneciano en que estaba encerrado” y “devolver el crimen a la calle” (Chandler, 1970) y hacía del realismo la enseña de esta nueva novelística. Por supuesto que el realismo no es en absoluto el único rasgo, globalmente hablando, de una modalidad en la que, desde una perspectiva más romántica y con la influencia de la novela popular americana previa de gánsteres, el cine mudo y otras artes visuales como las ilustraciones y tiras cómicas en los diarios, la técnica periodística y los factores socioeconómicos norteamericanos de la Depresión que marcaban la referencialidad literaria de esta novelística realista, se deja traslucir 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, policial y legal), la introducción del argot, la presencia de lo urbano y de un diseño cronotópico architextual que en otro lugar he denominado (Valles, 2021) —reorientando el título de Burnett— *la jungla del asfalto en momentos de injusticia*, la supresión del enigma en beneficio de la arquitectura únicamente suspensiva y la sustitución del proceso racional del investigador por el de su actuación dinámica y su itinerancia y búsqueda por el universo novelesco.

Sobre la narración de Hammett hubo dos versiones cinematográficas anteriores a la de Huston, todas ellas de la Warner: tanto la primera, de 1931, que mantiene el título original de la novela, como la segunda, de 1936, denominada *Satan met a Lady*, supusieron un fracaso crítico y de

público. Finalmente, el caso contrario fue el de la versión cinematográfica de John Huston, que —como es bien sabido— constituye un hito en la historia no ya del cine negro sino del propio cine y que no solo resulta fiel a la historia narrativa codificada novelescamente por Hammett doce años antes sino que incluso se ajusta técnicamente a la misma pese a las obligadas distancias planteadas por la adaptación transmedial y la existencia de dos discursos y lenguajes distintos aunque compartan la misma historia: un reciente y completo análisis español del film, acompañado de fotografías, puede verse en el libro de Díaz, Iglesias y Sánchez (2021), publicado con motivo de su octogésimo aniversario.

La película, que originariamente quería denominar Jack Warner *The Gent from Frisco*, fue propuesta a la productora por el entonces novato director, contando con un fiel borrador de guion de su propia y también novata secretaria pero incorporó un importante elenco: con la suerte de la negativa de George Raft a asumir el protagonismo del film, Humphrey Bogart se hizo con la representación de Sam Spade, Mary Astor con la de Brigid O'Shaughnessy, Sidney Greenstreet con la de Gutman, Peter Lorre con la de Cairo y Elisha Cook con la del pistolero Willmer. Al final, resultó una cinta que ha superado, por su trascendencia dentro de la historia del cine, la misma fama originaria e importancia innegable de la novela de Hammett. Apoyándose en ciertos aspectos de la novela que la acercan al cine y auspician su adaptación, el film prácticamente recoge de modo íntegro la fábula novelística. Tan solo se eliminó uno de los personajes —la hija de Gutman—, se maquilló la relación homosexual entre Cairo y el joven pistolero Willmer y la fuerza de las escenas amorosas, se suprimió el relato metadieгético intercalado de Flitcraft y se añadió la célebre frase procedente de Shakespeare y puesta en boca del detective mientras contempla al final del film la figurilla de ese halcón que constituye un complejo símbolo (Álvarez, 1994: 181-185) de rapacerías y ambiciones pero también de aspiraciones y deseos: “Está hecho con la materia con que se hacen los sueños”.

Salvo estas pequeñas modificaciones y pese a la limitación de actores, escasez de innovaciones técnicas y abuso de interiores que destacan Borde y Chaumeton (1955: 19), la fuerza narrativa de las imágenes, muy vinculadas al diseño actuacional de los pocos personajes, la descarnada claridad a la par que la profundidad de los diálogos, la adecuada estructura de tensión e intensidad narrativa en relación con la organización suspensiva, la sobriedad interpretativa de Bogart, el trabajo directivo de Huston y, en fin, la simbolización de la hipocresía, el egoísmo y la criminalidad de la sociedad estadounidense a través de esta sencilla 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 han creado todo un clásico del cine y un verdadero modelo canónico del género negro

(González López, 2004: 229-239; Morris, 2014: 96-126). Además, la película no solo respeta la historia novelesca sino que sintoniza con sus técnicas constructivas: hay una relación de lo visual y lo verbal fílmico con los modos novelescos dramáticos o dialogados, hay una adecuada adaptación de la narración y la focalización externa de la novela a la representación icónica.

Desplazada a un segundo —aunque reconocido— término por la brillantez de la filmación de Huston, la novela posee, sin embargo, múltiples valores y ya fue muy estimada en su momento por público y críticos, hasta el punto de tener siete reimpressiones en su primer año y de ser reconocida en general por algunos críticos como el punto de quiebra y distancia de la nueva novela criminal con respecto a la tradición de la escuela británica: el realismo con latente afán crítico, la incorporación del argot, la presencia de la sexualidad, la trascendencia de lo urbano, la eliminación de la arquitectura racionalista, la desconfianza en las instituciones jurídicas, políticas y sociales son algunos de los factores caracterizadores de esa nueva orientación que proporciona Hammett con esta y otras novelas a la nueva escritura criminal estadounidense.

Con todo ello, el rasgo más acusado de la técnica narrativa de este escritor, particularmente patente en esta novela y en *La llave de cristal*, es el uso del enfoque puramente conductual y fílmico que Norman Friedman (1955) denominó *the camera mode* —y Darío Villanueva (1977, 1989) adaptó como *modo cinematográfico*— una modalización cinematográfica o focalización externa y objetivista, conductual e infrasciente, que no entra en la introspección ni la valoración y se ajusta exclusivamente a la exposición de los hechos, cimentando el llamado *lenguaje descarnado* de Hammett que hizo que André Gide (2013), refiriéndose a *Cosecha roja* el 16-3-1943 en su *Diario*, la ensalzara por encima de obras de Hemingway y Faulkner y destacara la habilidad y cinismo de los diálogos de su autor, algo que enfatiza Álvarez Maurín (1994: 109) al indicar que “para el escritor el mundo es cruel, violento y destructivo”. Y un breve inciso: la devolución del favor de la literatura al cine se produce también en una película negra de 1946, *La dama del lago* de Robert Montgomery, ejemplo palmario y conocido de la primera tentativa sistemática del uso de la llamada *cámara subjetiva* —el detective y narrador-protagonista solo se ve al inicio, al final y en dos o tres ocasiones en que se refleja en un espejo—, cuyo origen se sitúa sin duda en la tradicional focalización interna literaria o medio de representar del mundo a través de la conciencia y sentidos de un personaje.

Pero no se trata tan sólo de un préstamo técnico: las artes visuales más contemporáneas, la novela gráfica y el cine, están presentes tanto en Hammett como en esta obra concreta. Recordemos que el autor estadounidense fue autor, entre otras novelas gráficas, de *Agente secreto X-9* y que el cine, como guionista o autor adaptado, fue otro de sus importantes dominios laborales. Pues bien, el

trazo gráfico geométrico, y particularmente la caricatura, abren *El halcón maltés*, ya que se dibuja prosopográficamente a base de varias uves distintas el rostro de Spade, que es por cierto también el primer personaje-protagonista novelesco al que concedió denominación (Álvarez, 1994: 182) —y además inicial— su creador. Véase el fragmento:

Samuel Spade tenía larga y huesuda la quijada inferior, y la barbilla era una V protuberante bajo la V más flexible de la boca. Las aletas de la nariz retrocedían en curva para formar una V más pequeña. Los ojos, horizontales, eran de un gris amarillento. El tema [sic] de la V lo recogía la abultada sobreceja que destacaba en medio de un doble pliegue por encima de la nariz ganchuda, y el pelo, castaño claro, arrancaba de sienes altas y aplastadas para terminar en un pico sobre la frente. Spade tenía el simpático aspecto de un Satanás rubio (Hammett, 1981: 9).

Y, con respecto al cine, conviene citar cómo la duración temporal narrativa —en términos de Genette (1972: 122-144)— se nutre en ocasiones de la velocidad de las imágenes filmadas: en una escena del capítulo V, contrastando con el movimiento rápido anterior del giro y el posterior del desmayo de Cairo, la forma de armar el brazo y descargar el puñetazo del detective es una ralentización o desaceleración temporal vinculable a un movimiento cinematográfico a cámara lenta y un anticipo de la técnica de amplificación temporal que alarga el discurso frente a la historia y que luego emplearon más *in extenso* otros novelistas y movimientos experimentales —por ejemplo, el *nouveau roman* y Claude Mauriac en su *L'agrandissement* de 1963—.

Con las solapas de Cairo agarradas, Spade le obligó a dar lentamente la vuelta y le empujó hacia atrás, hasta dejarle de pie delante de la silla en que antes estuvo sentado. La expresión dolorida del rostro fue reemplazada ahora por otra de perplejidad. Y Spade se sonrió. Fue una sonrisa dulce e incluso soñadora. Su hombro derecho se elevó unas pulgadas. Esto hizo que también se desplazara hacia arriba el brazo doblado. Puño, muñeca, antebrazo, codo doblado y brazo parecieron formar un todo rígido al que sólo el flexible hombro daba movimiento. El puño cayó sobre el rostro de Cairo, cubriendo durante un instante un lado de la barbilla, una esquina de la boca y la mayor parte de la mejilla entre el pómulo y la quijada.

Cairo cerró los ojos y se desvaneció (Hammett, 1981: 25).

Al margen de todos estos detalles tan decisivos en la construcción de este relato, 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 criminal clásica racionalista. Sin llegar, efectivamente, a la renovación técnica y estética del experimentalismo de las vanguardias,

esta novela se muestra, frente a la de Poe, 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 y una renovación estructural, lingüística y formal que no sólo surge de la presencia en el relato del argot, de las artes visuales y de la técnica del reportaje periodístico de sucesos sino, ante todo y como ya he adelantado, de la influencia cinematográfica en la mencionada focalización externa. Pero, además de por ello, *El halcón maltés* se hace también moderno —pero antiilustrado— por su desconfianza en la razón, por su plasmación de la anulación del individuo por el sistema, por su negativo sentido del progreso humano, por su trascendencia de lo contemporáneo y lo urbano, por su mostración de la in-justicia social, por su denuncia de la vinculación de la corrupción y el delito con el poder y determinados grupos sociales e instituciones.

2.4. Tercer interrogatorio: el fraile Baskerville

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* (1996) 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 no solo esquivada y multisignificativa sino también discutida, reformulada o negada; probablemente más que cualquier otro concepto clasificatorio y operativo al querer referirse a toda una extensa práctica artística epocal, variada y diversa, heterogénea, polidiscursiva y pluridireccional.

El concepto de *postmodernidad*, cuyo término fue acuñado por Toynbee, surge a principios de la segunda mitad de la pasada centuria, siendo fundamentado casi 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 un postestructuralismo de base. Sin entrar aquí a valorar las distintas tendencias básicas de visión de este concepto, desde la posición neoconservadora de Bell hasta su vinculación con el capitalismo postindustrial de Jameson pasando por la crítica de Habermas, —o incluso por su replanteamiento como *modernidad líquida* por Bauman (2022) o como *transmodernidad* por Rodríguez Magda (2004)—, el pensamiento postmoderno, cuyo núcleo de saber, según Vattimo y Lyotard, recogería semillas nietzscheanas, empiristas, existencialistas y

fenomenológicas, surgiría como un nuevo *espacio* (Vattimo, 1987) o *condición* (Lyotard, 1987) auspiciada por la sociedad postindustrial, por la progresiva e insoslayable globalización y por la crisis de los valores que anulan o minimizan los metarrelatos legitimadores totalizantes o ilustrados previos. En resumen de ideas de Picó (1988) y Calinescu (1991), se mostraría 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 sinecdóquica 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, con los géneros y con el dialogismo transtextual.

La obra de Eco, contada desde la visión subjetiva y voz relatora del narrador alodiegético —Adso de Melk— que acompaña al personaje central, presenta como protagonista a un franciscano llamado Guillermo de Baskerville, mitad Guillermo de Ockham y mitad Sherlock Holmes como es bien sabido, que no sólo elucida racionalmente, durante los siete días de su estancia en la abadía, unos misteriosos asesinatos cometidos por un fraile ultraortodoxo sino que, además, nos sirve de catalizador de las formas de vida de los monasterios y aldeas medievales, de las concepciones y lenguajes religiosos, filosóficos y políticos enfrentados en la baja Edad Media, de las formas de organización, preservación y transmisión del saber, en fin, de todo un mosaico representativo de la cultura medieval.

Pero la novela de Eco es mucho más que un relato complejo, de culto y a la vez *best-seller*, como comienza indicando Giovannoli (1987: 7-9). Es un libro pluridiscursivo —literario y filosófico, histórico y religioso—, politemático y transgenérico —criminal, gótico e histórico—, directo y simbólico, cerrado y abierto, enormemente culto pero de consumo masivo, transdiscursivo e interdiscursivo (con especial presencia de Conan Doyle —Holmes— y Borges, incluso no demasiado sutilmente, en los papeles principales del protagonista y antagonista)... un libro, en fin, tan rico y complejo, tan lleno de ángulos y facetas, tan portador de alusiones y significados diversos, que estos pueden conducir a justificadas lecturas, sentidos e interpretaciones muy diferentes; valgan de ejemplo los treinta y cinco ensayos compilados por Giovannoli (1987), que los agrupa al final de su “Introducción” según sigan una u otra *pista*: medievalista, crítico-literaria, semiótico-textual, ético-religiosa, sociológica, histórico-literaria y física. De hecho, las muy diversas reflexiones y líneas de pensamiento —más que aclaraciones— de Eco en sus *Apostillas*, sugeridas por su narración a modo de *leitmotiv*, no hacen sino confirmar esa dimensión poliédrica.

La película de Annaud, eclipsada en este caso y a diferencia del anterior por el arrollador éxito de la novela previa, supone una adaptación bastante fiel, que selecciona muy bien los fragmentos puramente narrativos de la novela y muchos diálogos significativos e incluso diálogos y citas de la misma; en ella resalta, aparte de la usual buena interpretación de Connery y dirección de Annaud, la excelente ambientación y representación de los personajes principales. No obstante, la versión cinematográfica, pese a recoger algunos detalles del complejo y dialógico dibujo realizado por Eco del mundo y la cultura medieval, trasluce una notoria y obligada pérdida de la enorme riqueza de las digresiones, reflexiones, debates, referencias y citas del relato que, más allá del hilo narrativo, reúne ecos de la novela histórica con la criminal, 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 profunda del mundo medieval y la *Poética* aristotélica con la moderna novela de enigma.

En este sentido, en “La intertextualidad moderna y la postmoderna” el croata Pavlicic (1993. 65-87), después de citar a Borges —también autor con Bioy Casares de este tipo de obras— como el gran escritor postmoderno, sitúa al relato de Eco como el mejor ejemplo de la postmodernidad no solo por su rápida y enorme difusión mundial sino asimismo por su vuelta a la tradición, por su capacidad transgenérica y transdiscursiva, por su ensimismamiento en la literatura o cultura y su continua autorreferencialidad, por su presentación como fenómeno omniabarcante del mundo, por su atención a este último no como meta sino como medio para la construcción literaria. Las propias palabras finales en “Naturalmente, un manuscrito” del hipotético autor-editor de la novela —del *fautor* en términos de Tacca (1978)— que reescribe la historia a partir de la supuesta copia del abate Vallet del manuscrito de Adso, son un indicio, aparte de las máscaras autorales de Eco, de la filiación postmoderna de la obra:

Transcribo sin preocuparme por los problemas de la actualidad. En los años en que descubrí el texto del abate Vallet existía el convencimiento de que sólo debía escribirse comprometiéndose con el presente, o para cambiar el mundo. Ahora, a más de diez años de distancia, el hombre de letras (restituido a su altísima dignidad) puede consolarse considerando que también es posible escribir por el puro deleite de escribir. Así pues, me siento libre de contar, por el mero placer de fabular, la historia de Adso de Melk, y me reconforta y me consuela el verla tan inconmensurablemente lejana en el tiempo (ahora que la vigilia de la razón ha ahuyentado todos los monstruos que su sueño había engendrado), tan gloriosamente desvinculada de nuestra época, intemporalmente ajena a nuestras esperanzas y a nuestras certezas.

Porque es historia de libros, no de miserias cotidianas, y su lectura puede incitarnos a repetir, con el gran imitador de Kempis: “In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni nisi in angulo cum libro” (Eco, 1983: 14).

De este modo, *El nombre de la rosa*, la última gran novela criminal mundial de tipo enigmático, desde otro proyecto ideoestético diferenciado del de la modernidad ilustrada que originó la novela criminal enigmática primitiva, esto es, desde la lógica de la postmodernidad que surge en y por la sociedad postindustrial según Jameson (1989), rompe con ese primer proyecto de optimismo histórico, apoyo en las facetas individual o social del sujeto y fe en la razón volviendo justamente los ojos a las *tinieblas* medievales para establecer un rico diálogo con el mismo género criminal, con otros discursos no literarios (religioso, político, filosófico) y con múltiples y heterogéneas referencias transtextuales.

3. LA SOLUCIÓN

He intentado demostrar 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, no solo desde una dimensión architextual sino desde una perspectiva histórica e ideocultural —de *semiosferas* en términos de Iuri Lotman (1993)—, se producen entre las distintas corrientes y obras de este tipo de ficciones. En ese último sentido he destacado las conexiones que las ejemplificaciones novelescas 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, con la renovación formal y experimental de la modernidad vanguardista y con la más reciente, esquiva y discutida postmodernidad. En este itinerario, Eco cierra así un círculo que, demostrando la diversidad de modalidades, tendencias, planteamientos ideológicos y fórmulas estéticas que se concitan dentro de la misma categoría genérica de narrativa criminal, no se escapa de ninguna manera a la misma apostilla con que cerraba sus *Apostillas* (Eco, 2000: 96) y que, en este caso, desde luego no debe interpretarse psicoanalíticamente sino desde una dimensión sociohistórica y colectiva: precisamente, la de que los verdaderos culpables de una novela, o película, criminal somos siempre nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO, T. (1991). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.

ÁLVAREZ MAURÍN, M^a J. (1994). *Claves para un enigma. La poética del misterio en la narrativa de Dashiell Hammett*. León: Universidad de León.

ANNAUD, J-J. (dir.) (1986). *Der Namer der Rose/Le nom de la rose*. Coproducción Alemania del Oeste (RFA)-Francia-Italia.

BAQUERO GOYANES, M. (1989). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.

BARTHES, R. (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.

BAJTIN, M. (1989). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. En *Teoría y estética de la novela*, pp. 237-409. Madrid: Taurus.

BAUDELAIRE, Ch. (2009). “Del heroísmo de la vida moderna”, “El pintor de la vida moderna”. En *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

BAUMAN, Z. (2022). *Modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BORDE, R. y E. Chaumeton (1955). *Panorama du film noir américain*. Paris: Minuit.

CALINESCU, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.

CHANDLER, R. (1970). “El simple arte de matar”. En *El simple arte de matar*, pp. 187-206. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

_____(1976). “Carta a James Sandoe”. En *Cartas y escritos inéditos*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.

CHAMPIGNY, R. (1977). *What will have happened: a philosophical and technical essay on mystery stories*. London-Bloomington: Indiana University Press.

CHATEAUBRIAND, F. R. de (2008). *El genio del cristianismo. Bellezas de la religión cristiana*. Barcelona: Ciudadela Libros.

CHESTERTON, G. K. (2004). “A Defence of Detective Stories”, en *The Defendant* by G. K. Chesterton. [The Speaker, 1901]. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/files/12245/12245-h/12245-h.htm#A_DEFENCE_OF_DETECTIVE_STORIES>

DÍAZ, V., J. Iglesias y A. Sánchez (2021). *El halcón maltés. El libro del 80 aniversario*. Madrid: Notorious Ediciones.

ECO, U. (1983). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

_____(1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

_____(2000). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

____y SEBEOK, Th. (1989). *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona: Lumen.

ELIOT, T. S. (1932). “Wilkie Collins y Dickens”. En *Selected Essays, 1917-1932*, pp. 373-379. New York: Harcourt, Brace and Company.

- FLOREY, R. (dir.) (1932). *Murders in the Rue Morgue*. Universal Pictures.
- FREEMAN, R. A. (1947). "The Art of the Detective Story". En *The Art of the Mystery Story*, H. Haycraft, pp. 7-17. New York: Grosset & Dunlap.
- FRIEDMAN, N. (1955). "Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept". *PMLA*, 70, 5, pp. 1160-1184.
- GENETTE, G. (1972). *Figures, III*. Paris: Seuil.
- GIDE, A. (2013). *Diario*. L. Freixas (sel.) Barcelona: Alba.
- GIOVANNOLI, R. (1987). "Introducción". *Ensayos sobre El nombre de la rosa*, R. Giovannoli (ed.), pp. 7-23. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, J. A. (2004). *La narrativa popular de Dashiell Hammett: "pulp", cine y cómics*. Valencia: Universitat de València.
- GREIMAS, A.J. (1973). "Los actantes, los actores y las figuras". En *Semiótica narrativa y textual*, C. Chabrol et alii, pp. 183-199. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GUPTA, S. (2016). "On Mapping Genre. Literary Fiction/Genre Fiction and Globalization Processes". En *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*, J. Habjan y F. Imlinger (eds.), pp. 213-227. Nueva York, Abingdon: Routledge.
- HABERMAS, J. (1988). "Modernidad `versus´ postmodernidad". En *Modernidad y postmodernidad*, J. Picó (comp. e introd.), pp. 87-101. Madrid: Alianza.
- HAMMETT, D. (1981). *El halcón maltés*. Madrid: Alianza.
- HEATH, S. (2004). "The Politics of Genre". En *Debating World Literature*, Ch. Prendergast (ed.), pp. 163-174. London-New York: Verso.
- HUSTON, J. (dir.) (1941). *The Maltese Falcon*. Warner Bros.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- JAMESON, F. (2008). *The Ideologies of Theory*. London-New York: Verso.
- JAUSS, H.R. (1964). "Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der *Querelle des anciens et des modernes*". En Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, pp.6-64. München: Eidos Verlag.
- LEMONNIER, L. (1928). "Edgar Poe: illuminé français". *Mercure de France*, 710, 15-1-1928, pp. 367-374.
- LOTMAN, I. (1993). *Consideraciones sobre la tipología de las culturas*. Valencia: Utopías/Documentos de trabajo.
- LYOTARD, J-F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

MAN, P de (1986). "Literary History and Literary Modernity". En *Blindness and Insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*, VIII. London. Routledge.

McLUHAN, M. (1972). *La galaxia Gutenberg*. Madrid: Aguilar.

MESSAC, R. (1929). *Le detective novel et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: Champion.

MOONEY, W. H. (2014). *Dashiell Hammett and the movies*. London: Rutgers University Press, 1948.

<https://ebookcentral--proquest--com.ual.debiblio.com/lib/bual-ebooks/reader.action?docID=1794124>

NILSSON, L., D. DAMROSCH y Th. D'HAEN (2017). "Introduction: Crime Fiction as World Literature". En *Crime Fiction as World Literature*, L. Nilsson, Louise, D. Damrosch y Th. D'haen (eds.), pp. 1-9. New York: Bloomsbury.

PAVLICIC, P. (1993). "La intertextualidad moderna y la postmoderna". *Criterion*, 30, julio de 1993, pp. 65-87.

PEARL, M. (ed. y prol.) (2006). "Prólogo". En *La trilogía Dupin*, E. A. Poe, pp. 6-22. Barcelona: Seix Barral.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2013). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

PERRAULT, Ch. (1964). *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. München: Eidos Verlag.

PINEDA, D.A. (1996). "Por una verdad que se halla en la superficie: el pensamiento analítico en *Los crímenes de la calle Morgue*, de Edgar Allan Poe". *Universitas Philosophica*, 25-26, pp. 101-123.

POE, E. A. (2006). "Los crímenes de la calle Morgue". En *La trilogía Dupin*, Matthew Pearl (ed. y prol.), pp. 25-68. Barcelona: Seix Barral.

PRINCE, G. (1973). "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique*, 14, pp. 177-196.

RODRÍGUEZ MAGDA, R. (2004). *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.

RUBEO, U. (2010). "A Method in Madness: Considerations on E. A. Poe's Artistic Modernity". En *Poe Alive in the Century of Anxiety*, L. Juárez (ed.), pp. 57-64. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y A. Martín Escribà (2017). *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policíaco español*. Barcelona: Alrevés.

SULLÀ, E. (2010). "Crímen y castigo en el cine negro (y algunas observaciones sobre la novela negra)". *Ficción criminal: "justicia y castigo"*, *Law & Punishment in Crime Fiction*, M^a J.

Álvarez Martín y N. Álvarez Méndez (coord.), pp. 489-508. León: Universidad de León.

STENDHAL (H. Beyle) (2007). *Racine et Shakespeare*. Paris: Éditions Kimé.

TACCA, O. (1978). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

VALLES CALATRAVA, J. (1993). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.

_____(1998). “La ficción criminal entre la modernidad y la postmodernidad. De la calle Morgue a la abadía medieval pasando por un despacho norteamericano”. *Semiosfera*, 9, pp. 151-167.

_____(2021). “Estrategias narrativas de diseño del espacio como medio de representación y crítica social: Barcelona en *Los mares del sur* de Vázquez Montalbán”. *Anuario de estudios filológicos*, 44, pp. 297-315.

VAN DINE, S. S. (1947). “Twenty Rules for Writing Detective Stories”. En *The Art of the Mystery Story*, H. Haycraft, pp. 189-193. New York: Grosset & Dunlap.

VATTIMO, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

VILLANUEVA, D. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello.

_____(1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar-Aceña.

WELLERSHOFF, D. (1976). “Desrealización efímera. Acerca de la teoría de la novela policiaca”. En *Literatura y principio del placer*, pp. 77-132. Madrid: Guadarrama.