

Novela policíaca y cine policíaco: una aproximación

Pilar ANDRADE BOUÉ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Francesa
pilarandradeboue@hotmail.com

Resumen

El género policíaco ha demostrado una riqueza y una versatilidad sorprendentes, tanto en el ámbito de la literatura como en las producciones cinematográficas. El presente artículo, realiza un breve recorrido histórico por las manifestaciones policíacas fílmicas, en comparación con las literarias; analiza los rasgos modernos y posmodernos que el cine policíaco comparte con la literatura, y estudia los rasgos del detective en el cine y su visión de la realidad, más propios de la época contemporánea.

Palabras clave: género policíaco, cine negro, novela policíaca, *neo-noir*.

Title: Crime fiction and crime films: an approach

Abstract

The crime genre has shown a surprising richness and versatility, both in literature and motion pictures. This paper makes a tour of the crime fiction in films, comparing them to the literary examples; we try to analyse the modern and post-modern features that crime cinema shares with crime literature and we study the characteristics of the detective in films and his vision of reality, typical of the contemporary times.

Keywords: crime genre, detective fiction, crime fiction, neo-noir.

Índice

1. La época de la novela-enigma (desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del XX)
2. La época de la novela negra (años 30)
3. Años 1959 a 1980
4. Desde los años 80 hasta la actualidad
5. Rasgos de la novela y el cine policíacos

Hace más de un siglo que el cine comenzó a generar productos que pueden incluirse dentro del género policíaco, o que contienen una buena dosis de *materia policíaca*, muchos de los cuales se incluyen en lo que desde hace décadas se denomina *thriller*, "lo que produce escalofríos". Y hace mucho más de un siglo que el relato literario narrado viene generando toneladas de textos policíacos. Esta abundancia productiva, aunque constituye la base de la riqueza del género, conlleva sin embargo una consecuencia incómoda: toda aproximación comparatista a lo policíaco no puede tomarse más que como un conjunto de propuestas o hipótesis de trabajo, una reflexión con vocación aperturista en la que las excepciones abundan y raramente pueden establecerse características comunes para una tendencia concreta. Las líneas que siguen tienen en cuenta este inconveniente pero, aun asumiéndolo, también quieren sugerir que el género policíaco ha demostrado una riqueza y una versatilidad verdaderamente sorprendentes y sin parangón.

Lo policíaco (vocablo que aceptamos por comodidad, pero a todas luces insuficiente para acotar el género) ha sido durante largo tiempo el vehículo para expresar y simbolizar las preguntas más profundas, las angustias existenciales y los problemas sociales, y constituye también desde hace años el campo de pruebas de los ensayos formales más innovadores; en fin, lo policíaco comunica e insufla su ritmo a nuevas formas de concebir lo real. Ahora bien, si las anteriores afirmaciones se aceptan habitualmente en el ámbito literario, y una vez que el género ha sido rescatado del cajón olvidado de

la literatura popular, en el terreno cinematográfico no ha sido aún tan amplia la rehabilitación y el reconocimiento. En las páginas que siguen intentamos, por consiguiente, aplicar tales afirmaciones también al séptimo arte, para lo cual seguiremos el siguiente esquema:

1. breve recorrido histórico por las manifestaciones policíacas fílmicas, en comparación con las literarias;
2. rasgos modernos y posmodernos que el cine policíaco comparte con la literatura, así como preguntas que surgen al hilo de este análisis;
3. rasgos del detective del cinematógrafo y de su visión de la realidad más propios de la época contemporánea.

1. La época de la novela-enigma (desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del XX)

Este tipo de novela, también llamado "novela-problema" por la crítica francesa y *who-dun-it* por la anglosajona, se extiende desde mediados del siglo XIX hasta, en su formulación más clásica, mediados del siglo XX. Infinitas han sido las adaptaciones cinematográficas que han recibido las diferentes series de autores más o menos conocidos, pero no puede decirse en puridad que constituyan un género cinematográfico original o con peso propio (como lo hará inmediatamente el cine negro, junto a la literatura negra). Sí habría que destacar, no obstante, películas aisladas que, desde una u otra estética, reproducen el esquema habitual de la novela-problema.

Este es el caso, por ejemplo, de *Laura* de Otto Preminger (1944), en la que se narra una investigación llevada a cabo por un policía en torno a una mujer supuestamente asesinada empleando recursos típicos de dicha "novela-problema": 1) el peso de la trama recae sobre la investigación, 2) esa investigación se desarrolla en espacios cerrados –dos casas privadas– casi íntegramente, y 3) la estructura temporal es lineal con varios *flash-back* en los que los diferentes sospechosos cuentan momentos de la vida de la mujer aparentemente asesinada. La sintaxis espacial y temporal permite, por tanto, articular el proceso deductivo del policía en torno al diálogo, también de suma importancia, a sus diferentes niveles, en la novela-problema.



Figura 1. Fotograma de *Laura* de Otto Preminger

En el caso de esta película es importante, además, el juego de transgresión de uno de los tópicos básicos del cine negro, el de la mujer fatal. Porque la supuesta mujer asesinada, que varios indicios incluirían en la tipología de la *mujer araña* o fatal, del tipo de la tremenda heroína de *Angel face (Cara de ángel, Preminger 1952)*, se desvela como una inocente y amable criatura –los personajes deben salir del tópico, diría Hitchcock–, lo cual vertebra una de las líneas deductivas y de sospecha más fuertes de la trama.

Por otra parte, hoy bien podría verse como equivalente de la novela-problema cualquiera de las abundantes series de televisión (*CSI, Bones, incluso House*) que tantos adeptos generan. El proceso deductivo, enmarcado en lugares contemporáneos y protagonizado por héroes y heroínas cuyas relaciones dibujan posibles historias de amor (historias, por cierto, excluidas del género tajantemente por los escritores más puristas del género¹), conserva el esquema lúdico-racional de “desvelar el enigma” que sustenta la novela-problema. Pero el hecho de que este tipo de novela sobreviva especialmente en la serie (y no tanto en el largometraje), es decir, un tipo de narración cinematográfica más breve, con mayor número de planos y de primeros planos, y con espacios limitados, nos indica que precisamente la serie (más que el largometraje) pone el acento en la investigación, en la deducción lógica –que no es, como inmediatamente veremos, lo más propio del cine.

2. La época de la novela negra (años 30)

Este tipo de novela tiene su correlato en el cine negro, especialmente el americano, de los años 40 y 50. Varias características la hacen idónea para su adaptación cinematográfica, como son: 1) que se trate de “novelas de comportamiento”, es decir, en las que se cuentan sobre todo acciones (y tienen por tanto carácter prospectivo, frente al retrospectivo de la novela-problema), y 2) que tomen a menudo la forma de un “informe policial”, a saber, un relato de lo ocurrido en estilo claro, rápido y conciso. De suerte que, frente al razonamiento abstracto de la novela-problema, de difícil *transfer* cinematográfico, la novela negra facilita al lenguaje cinematográfico la expresión que le es propia, mediante el espacio, la acción y el movimiento.

Con respecto a los tópicos, temática y estilo, es sabido que se conservan en el cine negro en buena parte. Especialmente el aspecto básico de la ambigüedad moral, según la cual las fronteras entre lo malo y lo bueno se difuminan; con el fin no exclusivo pero sí importante de denunciar la existencia de una realidad criminal bajo el conformismo del individuo y la sociedad. También se conservan las figuras del detective privado y de la mujer fatal, que se fijan en una iconografía muy concreta: detective con pocos recursos, inteligente, que flirtea con la mafia pero tiene un fondo honrado, y mujer seductora de trajes ajustados, talle esbelto y cabellos largos, amén de su carácter inevitablemente manipulador, por pura codicia. Pero junto a estos estereotipos, y también casi inevitablemente, el cine negro hereda de la literatura el no menos destacable “hombre-víctima”, el seducido, verdadero hombre objeto, juguete de sus pasiones (estamos en plena época de descubrimiento del psicoanálisis en EEUU) y del mal, que la mujer fatal simboliza².

¹ Como S. S. Van Dine, en su conocido artículo de 1928 (cf. Boileau y Narcejac 1964: 107).

² A modo de rápido ejemplo de caracterización de la novela negra, citemos este fragmento de discurso onírico extraído del *Adiós, muñeca (Bye, bye dolly)* de Raymond Chandler, que nos sitúa rápidamente en el ambiente del subgénero: “Empezó a anochecer. Me puse a pensar y mis ideas se movieron con algo semejante a un perezoso sigilo, como si las vigilaran ojos amargados y sádicos. Pensé en ojos muertos contemplando un cielo sin luna, con sangre negra en las comisuras de la boca que tenían debajo. Pensé en desagradables ancianas golpeadas contra las esquinas de sus sucias camas hasta perder la vida. Pensé en un hombre de cabellos rubios que tenía miedo y no sabía bien de qué, que tenía la sensibilidad suficiente para notar que algo iba mal, pero que era demasiado vanidoso o demasiado torpe para imaginar qué era lo que iba mal. Pensé en

3. Años 1959 a 1980

En este período la novela policíaca se expande, colonizando otros espacios literarios y cinematográficos, al tiempo que absorbe características de otros géneros. Paulatinamente, además, va a explorar las diversas posibilidades formales (debilitamiento de la intriga, deformación del personaje principal, etc.) y disolver sus características básicas, es decir, las que pueden considerarse como las cinco invariantes: crimen, víctima, alguien que investiga, la propia investigación y el suspense. Todo ello pasará también al cine, que desde entonces no le va a la zaga a la literatura sino quizá todo lo contrario: ha surgido el fenómeno *neo-noir*, denominación de cómodo uso, pero de menos cómoda definición, por la propia realidad cambiante y tentacular que designa.

Fuentes literarias menos conocidas que las del cine negro –Elmore Leonard, Ruth Rendell, P. D. James, Donald Westlake, Jim Thompson o Ed McBain– inspirarán guiones de películas cuya morfología incluirá ahora: a) la incorporación del color y nuevas tecnologías de la imagen; b) más violencia y sexualidad explícitas, tras la abolición de los códigos Hays; c) el gusto por el *remake* y la moda retro, y d) la emergencia del asesino en serie (desde *Psicosis* de Hitchcock, de 1960).

Basta comparar, para hacerse una idea de la prodigiosa evolución del género, dos películas de caché *Nouvelle Vague* muy similar y rodadas en el año 1960, *Disparad sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*) de François Truffaut y *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*) de Jean-Luc Godard, con el original *Chinatown* de Roman Polanski, de 1974, es decir, sólo 14 años posterior a las francesas. Si en los filmes de Truffaut y Godard la novedad consistía en la mezcla curiosa de tonos y la frescura de su planteamiento, aún en blanco y negro, en la cinta de Polanski el planteamiento y el desarrollo resultan ya totalmente contemporáneos: corrupción urbanística, sórdidas biografías, mitificación de la ciudad de Los Ángeles como ciudad del crimen –que encabeza desde entonces los índices de delincuencia cinematográfica junto con Nueva York.

4. Desde los años 80 hasta la actualidad

Varias son las tendencias que va a seguir el séptimo arte desde los 80 hasta el presente. Por un lado, sigue la moda retro, representada en su más completo mimetismo por *L.A. Confidencial* de Curtis Hanson (1997). La especial visión nostálgica de lo negro en esta película sirve como fondo para una trama en la que dos elementos ya no insólitos del género estructuran la dinámica narrativa: la corrupción de la policía y la metaficción.

En segundo lugar, surge el *pulp*, por supuesto a partir de la hasta entonces inclasificable *Pulp fiction* de Quentin Tarantino (1994), que inaugura la moda de la banalización y cotidianeidad de la violencia e incorpora lo soez a la vida diaria del gánster –con, por tanto, una decidida voluntad realista, a pesar de lo hiperbólico de sus planteamientos–. *Pulp fiction* desborda, como otras, el marco del estricto relato policíaco e incluso negro, pero inventa rasgos que desde entonces impregnarán buena parte de la materia policíaca.

En tercer lugar, la cuestión de la identidad actuará –nunca mejor dicho– como un agujero negro que absorbe gran parte de la temática. Muchas películas girarán en torno

hermosas mujeres con mucho dinero que eran accesibles. Pensé en simpáticas muchachas, esbeltas y curiosas, que vivían solas y que también eran accesibles, aunque de manera distinta. Pensé en policías, tipos duros a los que se podía comprar, pero que no eran ni mucho menos malos del todo, como sucedía con Hemingway. En policías gordos y prósperos con una voz perfecta para la Cámara de Comercio, como el jefe Wax. En policías esbeltos, inteligentes e implacables como Randall, a quienes, pese a su agudeza y a su certera puntería, no les era posible hacer un buen trabajo de manera limpia. Pensé en gentes maniáticas y amargadas como Nulty que había renunciado a cualquier cosa. Pensé en indios y en videntes y en médicos que vendían drogas” (Chandler 2001: 233).

a la pregunta sobre el individuo y la propia identidad, el conflicto entre la identidad y la alteridad o el papel de los recuerdos en la conformación del sujeto.

En cuarto lugar, se disolverán los límites con otros géneros cinematográficos. Del cuerpo del *neo-noir* surgirán miembros como el *psico-noir*, representado por ejemplo por *El club de la lucha* (*Fight club*, 1999) de David Fincher, *Mullholand drive* (2001) de David Lynch o *El maquinista* (*The Machinist*, 2004) de Brad Anderson, y el *cyberpunk* – con representativos títulos entre los que se incluyen *12 monos* (*Twelve Monkeys*, 1995) de Terry Gilliam, *Nivel 13* (*The Thirteenth Floor*, 1999) de Joseph Rusnak o *Dark City* (1998) de Alex Proyas.

Nótese bien, por otra parte, que lo interesante de las innovaciones consiste en el hecho de que van a generar películas que, o bien en su versión literaria no tienen la fuerza y el impacto estético-filosófico de la imagen, o bien no podrían ser traducidas (adaptadas) a la literatura conservando su originalidad e interés. En otras palabras: el *neo-noir* producirá casos inéditos de cine original, nuevo, que desde su especificidad fílmica abren otras formas de reflexionar sobre la realidad. Ejemplos de esta singularidad son indiscutiblemente *Matrix* (1999) de los hermanos Wachovski y su reflexión en torno a las preguntas clave “¿qué es qué?, ¿qué es realidad y qué es ficción”; la menos conocida *Mentes en blanco* (*Unknown*, 2006) de Simon Brand, que abre la cuestión del “¿quién es quién?”, o la aplaudida *Memento* (2000) de Christopher Nolan, con su planteamiento sobre “¿qué es el tiempo y cómo se construye una biografía en él?”.

Otros temas ya presentes en películas producidas anteriormente, pero que reaparecen incesantemente dentro del género, serían el destino y la necesidad –desde en excelentes largometrajes como *Minority report* (2002) de Steven Spielberg hasta en filmes menos ambiciosos como el reciente *Wanted* (2008) de Timur Bekmambetov– o la mentira, no ya sólo como destructora de cualquier relación social, sino como principio de una relación conflictual consigo mismo –véase por ejemplo *Trauma* (2004) de Marc Evans, en donde víctima, criminal y detective coinciden en una sola persona trinitaria para generar una trama eficaz que presenta notables similitudes con *La ventana secreta* (*Secret Window*³, 2004), de David Koepp.



Figura 2. Fotograma de *Trauma* de Marc Evans

³ *La ventana secreta* está basada en una novela de Stephen King.

5. Rasgos de la novela y el cine policíacos

Pasemos ahora al análisis de los rasgos modernos y posmodernos que el cine policíaco comparte con la literatura, así como a las preguntas que surgen al hilo de este análisis.

Es evidente que la novela policíaca, nacida en el siglo XIX, es decir, en plena Modernidad, participa de las características atribuidas generalmente a este movimiento ideológico-cultural. Características que, como es natural, se aplican exclusivamente a la novela-problema, la primera en nacer y correspondiente al periodo mencionado, y que pueden sintetizarse o explicarse desde una visión del mundo como un enigma a resolver o un laberinto cuya salida debe buscarse, es decir, un mundo problematizado, o bien como una "razón fuerte" que puede encontrar el sentido de dicho mundo. Adviértase que en este planteamiento coexisten la sospecha –que problematiza el mundo– y la confianza –que entroniza la razón del sujeto–: nos situamos en una época en la que se está resquebrajando el mundo ilustrado, pero en que se confía aún en la ciencia como instancia que puede explicar los enigmas físicos, considerados a su vez como únicos enigmas en un mundo positivista.

No obstante, en su evolución, la novela policíaca va a atravesar la posmodernidad y a adaptarse a los esquemas o adoptar los elementos ya tradicionales de la cultura posmoderna, que a su vez pasarán al cine. Pero antes de enumerar dichos elementos o modulaciones conviene hacer una precisión no por evidente menos importante: se trata del hecho de que sea precisamente la "construcción fuerte" de la novela policíaca la que posibilite la ulterior "construcción débil". La ductilidad de la novela policíaca se basa paradójicamente en que su estructura es rígida:

1. Presentación en la que un detective (o policía o *amateur*) busca resolver un enigma y atrapar a un criminal;
2. Nudo (investigación propiamente dicha);
3. Desenlace, en el que se resuelve el enigma y se da captura al criminal.

Esta rigidez constructiva primaria, propia de un género en sus orígenes popular, ofrece unos códigos que el lector conoce y desde los que puede partirse para subvertir ese mismo género de forma que el lector perciba claramente la transgresión y finalidad del cambio. Este hecho, no tan visible en la alta literatura, constituye también el fundamento del potencial innovador en la novela y el cine policíacos. Así, en una película *neo-noir* que incluya, por ejemplo, un problema de integración social (véase *Taxi driver*, de Martin Scorsese, 1976), éste será percibido de modo especialmente agudo. Parece, por otra parte, como si la propia lógica del funcionamiento de la novela policíaca conllevara su negación o transformación.

Volviendo a las modificaciones propias de la época posmoderna, pueden enumerarse de un modo hoy ya consabido. En primer lugar, al borrarse los límites entre baja y alta cultura (*mass / elite culture*), escritores de reconocido prestigio practicarán el género; el ejemplo más citado a este respecto es el de Paul Auster, para la literatura, y decenas de directores, para el cine, desde Scorsese hasta Lynch. Pero las consecuencias de este hecho influyen también en nuestra percepción de la literatura o del cine, porque esta eliminación del límite desactiva la sempiterna cuestión de literatura valiosa y literatura no valiosa. Y lo hace, no porque deje de existir una diferencia implícita –o incluso explícita, especialmente en círculos eruditos– entre ambas, o porque no pueda definirse a cuál de los dos grupos pertenece cada obra, sino porque los géneros dejan de poder considerarse como conjuntos de obras con características homogéneas. Ya no puede juzgarse una obra por su adscripción a un género (en nuestro caso, a la novela policíaca como género paraliterario), sino por su valor literario o cinematográfico intrínseco. Sólo éste le concede las "estrellas" necesarias para ser incluido en el canon –que no deja de existir, por supuesto–, y será sobre todo el consenso y el tiempo quienes le otorguen esas estrellas.

En segundo lugar, la novela policíaca establece una relación de ósmosis con otros géneros como la ciencia ficción, la novela de aventuras o la novela psicológica. La permeabilidad de los textos se acentúa, si cabe, a partir del último tercio del siglo XX, y lo mismo ocurre con los textos cinematográficos, como ya hemos dicho más arriba.

En tercer lugar podrían citarse los consabidos aspectos de inflación de la intertextualidad y reescritura, así como la vertiente lúdico-formal –que no excluye sin embargo el planteamiento de cuestiones existenciales–. Con la salvedad de que en cine, las competencias que se requieren en el espectador para seguir el desarrollo de la trama o para descubrir al culpable son de orden lógico pero también visual: rapidez de reflejos, capacidad decodificadora visual, habilidad para establecer conexiones en la masa de información de las bandas de sonido e imagen, etc.

Por otra parte, todas estas innovaciones, que en cine se concretan en el *neo-noir*, generan nuevas preguntas. Como por ejemplo la pregunta sobre la pretendida evasión que busca el género, y que sostiene, entre otros, Frederic Jameson (en su conocido ensayo *Posmodernismo y sociedad de consumo*) refiriéndose a las décadas de los 70 y 80. Pero dada hoy la abundancia de propuestas cinematográficas, podemos sugerir que además o en vez de evasión, muchas películas plantean sobre todo la crítica o denuncia de la sociedad del postcapitalismo consumista (consumo de objetos, de servicios, del propio consumo...). La crítica anglosajona ha vinculado el género policíaco con la crítica sociopolítica ya desde los comienzos (cf. Schrader 1971). Pensemos en el ejemplo tipo de este planteamiento: *American Psycho* (2000), de Mary Harron, excelente retrato del psicópata millonario y obseso, inmerso en un grupo social devorado por la codicia y el poder, en el que riqueza e inmoralidad van juntas, como en los primeros filmes de gánsters. Notemos que la película de Harron hereda el presupuesto americano de que la virtud está unida a la sobriedad material, como bien quedaba representado o encarnado en detectives tipo Marlowe o Spade.

Otra cuestión que puede surgir en el ámbito del *neo-noir* es saber si este género, en su proceso evolutivo, constituye un ejemplo de desactivación del concepto de crisis, operativo en la Modernidad. La ductilidad de lo policíaco, tanto diacrónica (adaptación a los cambios históricos y contextuales) como sincrónica (facilidad de modificar su forma sin perder su especificidad, incluyendo el salto a la intermedialidad), sería garantía de que la noción de "crisis" puede borrarse en un género que opera mediante la pendiente deslizante⁴.

En fin, para terminar con este panorama general de la comparación entre literatura y cine policíacos debe hablarse de la evolución del detective en el paso del *noir* al *neo-noir*, así como de la visión de la realidad que acompaña a esa evolución.

Tenemos, así, una primera etapa, marcada por el fin del detective omnipotente o "investigador estable" (*stable investigator*) (vid. Dietrich s.d.). El agotamiento de este tipo de detective coincide con el de la novela-problema, y da paso a la novela y cine negros. Para el investigador "inestable", la razón ya no es el hilo de Ariadna mediante el cual se sale del laberinto, puesto que en los ambientes de corrupción y crimen la ley no es esa razón, sino la violencia. El mundo hostil en el que se mueve el detective hace que la identidad quede desestabilizada, lo cual, formalmente, se manifiesta mediante la subjetividad de la narración, que indica una dificultad para juzgar la realidad de forma omnisciente y archicomprendiva. La voz en *off* típica del cine negro americano, a partir de la cual se construye el relato, y la focalización interna o cámara subjetiva³, que impone fuertes restricciones de campo (hasta culminar en *La dama del lago*, *Lady in the lake*, de Robert Montgomery, 1947), son frecuentes instrumentos narrativos y técnicos

⁴ No son equivalentes absolutos: la focalización interna, concepto habitualmente aplicado a la literatura, indica el monopolio de una mirada que sin embargo en el cine puede convertirse en varios puntos de vista (ángulos de visión, encuadres...) y no forzosamente en una cámara subjetiva única y permanente.

para reflejar la precarización cognoscitiva del héroe. En el nivel temático, el símbolo de la desestabilización de la identidad es por supuesto la mujer fatal y manipuladora, pieza clave de la trama, pues el detective o protagonista se equivocará infaliblemente al juzgarla: ella representa lo nouménico, lo no-aprehensible o incomprendible de la realidad.

El mundo del cine negro es, pues, negro también porque se cierra a las luces de la razón. Y en él triunfa una fatalidad concebida de modo muy schopenhaueriano, como una Voluntad implacable que actuará siempre, pero cuyas leyes el ser humano no puede descifrar. En otras palabras, el mundo tiene un sentido, pero la mente humana no puede captarlo⁵. No obstante debe quedar claro que, a pesar de la desestabilización de la identidad en este medio, mal que bien el detective está seguro de quién es él. Lo cual no ocurre en momentos posteriores, que pueden agruparse bajo la segunda etapa de la evolución del investigador.

En esa segunda etapa emerge por un lado el "investigador perdido" (*lost investigator*), y por otro el "investigador escindido" (*split investigator*). En cuanto al primero, el "investigador perdido", definitivamente su visión de la realidad no es fiable, pues se basa en la "decepción" (en el sentido de "ocultamiento") y en la confusión. Como explica Lee Horsley:

The boundaries between inner and outer worlds are breached, production fragmentation and the dissolution of a coherent self and raising radical questions about the nature of being (what is the essence of the human?). (Horsley 2001: 231)

Consecuentemente, a menudo no resuelve el crimen. Pero sobre todo pierde su identidad cohesionada como "persona que investiga": puede desvanecerse su protagonismo, puede desaparecer, o puede incluso querer transformarse en asesino.

Los ejemplos literarios de estas transformaciones abundan, desde *El asunto Saint-Fiacre* (*L'affaire Saint-Fiacre*) del belga George Simenon hasta *El talento de Mr. Ripley* (*The talented Mr. Ripley*) de Patricia Highsmith; en cuanto a la cinematografía, *Twin Peaks* (1990) de David Lynch sería una buena muestra de filme en el cual la investigación acerca de un asesinato se metamorfosea por completo al internarse en los extraños laberintos de la fantasía y de tortuosas psicologías. A su vez, el paso de una a otra concepción de la investigación queda perfectamente expresado en el binomio *Seven* y *Zodiac* de David Fincher, la primera de 1995 y la segunda de 2007. En *Seven* una lógica implacable, que prevé incluso las últimas reacciones del investigador de forma que la libertad de éste se anula y se integra en el mecanismo, vertebrada la totalidad de la trama. El detective, víctima de sus pasiones –expresadas bajo la forma de pecados capitales–, no puede salir del constructo lógico. Por el contrario, en *Zodiac* la búsqueda es incierta, se basa en pistas no fiables, y no lleva a un desenlace claro.

Por lo que respecta al "investigador escindido" (*split investigator*), designa a un personaje cuya identidad se divide en dos o varias, como expresión del desconcierto existencial. La forma más cómoda de desarrollar tramas con este tipo de investigadores es recurriendo al conocido TDI, o trastorno disociativo de identidad, como sucede en el ya citado *Club de la lucha* de Fincher o en *El escondite* de John Polson (*Hide and seek*, 2005), pero existen propuestas más originales, entre las que se cuentan *El corazón del ángel* (*Angel heart*, 1987) de Alan Parker, *Fallen* (1998) de George Hobbitt o *El elemento del crimen* (*Forbrydelsens element*, 1984) de Lars Von Trier.

⁵ Se trata de una evolución semejante a la que experimenta la filosofía desde el Romanticismo, con vaivenes; no olvidemos que el imaginario colectivo cambia con menos facilidad que el pensamiento de las elites.



Figura 3. Fotograma de *El escondite* (*Hide and seek*) de John Polson

El aspecto que la realidad toma para estos investigadores escindidos es más caótico que el anterior. Pues si antes el mundo tenía un sentido (el que le daba la fatalidad), aunque no pudiera comprenderse, ahora ese sentido desaparece, y reina la plena irracionalidad. El mal se hace imprevisible, fuente de una angustiosa vivencia de lo cotidiano; el azar se enseñorea y el ser humano experimenta su más absoluta indefensión. Quizá la película que mejor exprese esta perspectiva sea *No es país para viejos* (*No country for Old Men*, 2007) de los hermanos Cohen; el asesino a sueldo (espléndidamente interpretado por Javier Bardem), que representaría ese azar, al que él mismo se somete, explica en las escenas de la compra en la gasolinera o la conversación final con su última víctima la esencia del funcionamiento del cosmos: "todo se reduce a cara o cruz". No importa lo que elijamos, aunque circunstancialmente así lo parezca –en definitiva, es el azar lo que exime de la muerte al dueño de la gasolinera–, ni siquiera importa que no elijamos, intentando burlar lo irrefragable.

Parte de esta perspectiva está recogida en la novela *El contexto* (*Il contesto*, 1971) de Leonardo Sciascia, cuya ubicación en Sicilia es idónea para desarrollar la alegoría de un mundo cuya violencia es imprevisible y en el que la identidad de los demás y la de uno mismo se disuelve. En este texto el inspector se enfrenta con una amalgama inextricable de hechos, impresiones y realidades, y se ve arrojado por el asesino "al laberinto de la gratuidad y de la locura" (Sciascia 1971: 22), en el que el concepto de inocencia es inoperante, pues ¿qué sentido puede tener la inocencia para el caos? (Sciascia 1971: 34).

En suma, ante este estado de multifrenia, a nivel identitario, y de desorden, a nivel de constitución de la realidad, surge la inevitable pregunta por la otra vía, por la posibilidad de un orden distinto. ¿Puede el cine ofrecer visiones o interpretaciones alternativas al punto ciego al que se ha llegado? Teóricamente es plausible, pero de hecho, cada vez que se intentan propuestas distintas en el seno de este género, las críticas no faltan. Buen ejemplo de este fenómeno es el filme *Una historia de violencia* (*A History of Violence*, 2005) de David Cronenberg, considerado por algunos como el *neo-noir* por excelencia de nuestra época, pero vilipendiado por muchos, precisamente debido a la redención final del gángster, insólita y por lo mismo... ¿inverosímil? Ciertamente la escena final, magnífica en su expresividad silenciosa y por su reenvío no sólo al sueño americano-burgués sino al sueño del colono legendario, resulta creíble –y sobre todo aceptable– sólo con grandes dosis de buena voluntad y de indulgencia. Las conclusiones implícitas que propone: a) la violencia como fuerza (*thanatos*) subyacente en el ser humano puede ser superada mediante entidades como el matrimonio y la familia (*eros*)

que la encauzan, y b) la voluntad y la libertad están por encima del fatalismo, ambas conclusiones, decimos, no son menos realistas que las contrarias, y sin embargo, como ya dijeron nuestros clásicos del XVII, "lo verdadero puede en ocasiones / no resultar verosímil".

La novela del escritor francés Jean-Patrick Manchette *Cuerpo a tierra (La position du tireur couché)* opta, en una situación semejante, por un final más *pulp*: el asesino a sueldo finalmente se reinserta en la sociedad, pero no por voluntad propia sino por una súbita incapacidad de matar (paralela a la recuperación de la pulsión sexual, *eros* desplaza a *thanatos*) y tampoco a través de la aceptación en el seno de una familia, sino en una soledad tranquila. Desenlace mucho más convencional, por cierto, que la reintegración en un núcleo familiar y matrimonial, tanto desde el punto de vista de la inclusión en el género (¿dónde se ha visto que el criminal absoluto se reintegre en este tipo de ficciones?) como desde el punto de vista de nuestro juicio sobre la realidad (lo que sorprendería es que un gánster se reintegrara, y que el autocontrol sometiera a la crueldad).

Dejemos, como conclusión abierta de este trabajo, nuestras reflexiones en torno a la cuestión de si el pesimismo o el fatalismo son características inherentes al género *neo-noir*, si lo hacen más auténtico y verosímil y, en fin, en caso de que la respuesta a esta pregunta fuese afirmativa, por qué los finales felices se abordan con tanto pudor y resultan, a menudo, tan pobremente irreales.

Bibliografía

- BOILEAU, J ; y NARCEJAC, T. (1964): *Le roman policier*. París: Payot.
- CHANDLER, R. (2001): *Adiós, muñeca*. Madrid: Alianza.
- DIETRICH, D. (s.d.): "Postmodern Noir Investigations and Disintegrations of Identity: Denis Johnson's *Resuscitation of a Hanged Man* and Philip K. Dick's *A Scanner Darkly*" [en línea]. En: www.crimeculture.com/Contents/Articles-Summer05/ReneDietrich3.html [Consulta: 09/05/2010].
- HIRSH, F. (1999): *Detours and Lost Highways. A map of Neo-Noir*. Nueva York: Limelight Editions.
- HORSLEY, L. (2001): *The Noir Thriller*. Basingstoke: Palgrave.
- SCHRADER, P. (1971): "Notes on film noir" [en línea]. En: <http://permophiles.spaces.live.com/blog/cns!49386EFDA74809EA!1570.entry> [Consulta: 10/05/2010].
- SCHWARTZ, R. (2005): *Neo-Noir. The New Film Noir Style from Psycho to Collateral*. Lanham / Toronto / Oxford: The Scarecrow Press.
- SCIASCIA, L. (1971): *El contexto. Una parodia*. Barcelona: Bruguera.