

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Neofilologii

Instytut Języków i Literatur Romańskich



**La novel·la negra i policíaca de Manuel Vázquez
Montalbán i Jaume Fuster: estudi dels aspectes
històrics, sistèmics i de gènere**

Exploring the Crime Fiction of Manuel Vázquez Montalbán and Jaume Fuster:

A Study on Historical, Systemic and Genre Perspectives

Magdalena Wegner

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr hab. Alfonsa Gregori i Gomisa

Poznań 2023

Agraïments

Tal com Sherlock Holmes necessitava l'ajuda del seu gran amic Watson, estic segura que no hauria estat capaç d'escriure aquesta tesi sense el suport de les següents persones, a qui m'agradaria donar les gràcies de tot cor.

Abans que res, a la família: els meus pares, germanes, i parella, perquè sense el vostre amor i paciència, és clar que no seria on soc ara.

Ni més ni menys, agraeixo al meu director, el prof. Alfons Gregori, no només per l'ajuda inestimable i una gran confiança en aquest projecte, sinó també per ensenyar-me català i introduir-me en aquest món tan fascinant, que m'ha canviat la vida per sempre.

A més, a tots els meus amics i alumnes per totes les paraules de motivació i comprensió que necessitava en moments de dubte.

Per últim, però no menys important, moltes gràcies al meu gatet Katsu per acompanyar-me les nits d'escriptura de tesi, estirat als llibres i al teclat, però sempre roncant amb molt entusiasme.

I també (per què no?), als autors que més m'han ensenyat a apreciar la novel·la negra i policíaca: Agatha Christie, Jaume Fuster i Manuel Vázquez Montalbán.

Merci!

Dziękuję!

Índex

Introducció	10
Primera part: Fonaments teòrics i metodològics.....	19
1. Fonaments teòrics	19
1.1. Des de la teoria dels gèneres literaris	19
1.1.1. Teories clàssiques entorn del gènere literari	20
1.1.2. Teories contemporànies: la perspectiva envers els gèneres literaris populars ...	22
1.1.2.1. El gènere que reneix en cada etapa del desenvolupament literari	24
1.1.2.2. El gènere dins de la teoria dels mons possibles	28
1.1.2.3. El gènere determinat per la cultura i la història	30
1.1.2.4. Tipologia genèrica de Todorov	33
1.1.2.5. La posició del gènere en el cànon literari	37
1.1.2.6. El gènere com a fórmula arquetípica	39
1.1.2.7. Ordenació sociològica dels gèneres narratius populars	43
2. Teories sistèmiques de la cultura i la literatura.....	46
2.1. Les primeres formulacions de les teories sistèmiques	46
2.1.1. Les influències del formalisme rus.....	46
2.1.2. La semiòtica del text de Iuri M. Lótman	50
2.2. La cristallització de la Teoria dels Polisistemes d'Itamar Even-Zohar	55
2.2.1. Relacions entre diferents polisistemes en la primera etapa de la teoria d'Even-Zohar (<i>Paper in historical poetics</i> , 1978)	56
2.2.2. Relacions entre diferents polisistemes en la segona etapa de la teoria d'Even-Zohar (<i>Polysystem Studies</i> , 1990)	61
2.2.3. Els factors del polisistema literari: Productor, Consumidor, Institució, Mercat, Repertori, Producte.....	63
2.2.4. La funció de la literatura traduïda en el polisistema literari	70
2.3. Les aproximacions sistèmiques i la literatura en les societats multilingües segons José Lambert	72
2.4. Pierre Bordieu i el sistema – camp.....	75
2.4.1. La teoria del camp literari.....	76
2.4.2. El concepte d'habitus	77
2.4.3. La transferència de capital simbòlic	79
3. Tipus i arquetips: crítica literària	81
3.1. El context històric i el desenvolupament dels arquetips en psicologia	81

3.1.1. Influències importants	82
3.1.1.1. Les idees de Plató	82
3.1.1.2. Les categories d'Immanuel Kant	84
3.1.1.3. Els prototips d'Arthur Schopenhauer	86
3.1.2. El desenvolupament de Carl Gustav Jung	87
3.1.3. Altres desenvolupaments generals	89
3.1.3.1. Les mitologies culturals de James George Frazer.....	90
3.1.3.2. El significat del mite de Claude Lévi-Strauss.....	91
3.2. La crítica literària arquetípica	93
3.2.1. <i>Morfologia del conte</i> (1928) de Vladímir Prop.....	93
3.2.2. Primera aplicació de la teoria de Jung a la literatura.....	95
3.2.3. El <i>monomite</i> de Joseph Campbell.....	96
3.2.4. Els arquetips literaris segons Northrop Frye	97
Segona part: Aproximació històrica a la narrativa negra i policíaca	99
4. Definició del gènere negre i policíac	99
4.1. La qüestió terminològica.....	99
4.2. Evolució de les característiques constitutives del gènere negre i policíac.....	113
4.2.1. Els crims	116
4.2.2. Els criminals i els seus còmplices	121
4.2.3. Les víctimes.....	123
4.2.4. Les penes i els càstigs.....	127
4.2.5. Les investigacions, els detectius i els seus ajudants	128
4.3. La narrativa negra i policíaca com a subliteratura i la seva posició en el sistema literari	139
4.4. Teories alternatives del sorgiment de la narrativa negra i policíaca	148
4.4.1. Els primers criminals en els testimonis de l'Antiguitat i de l'època medieval	151
4.4.2. El guardià xinès de la moral del poble: les novel·les protagonitzades pel Jutge Di	155
4.4.3. Hamlet: un detectiu a l'escenari	158
4.4.4. Com enganyar el destí o <i>Zadig</i> de Voltaire	163
5. El desenvolupament de la novel·la policíaca en els sistemes literaris dominants	165
5.1. La tradició anglosaxona i la creació de la novel·la enigma	166
5.1.1. Context històric	166
5.1.2. Edgar Allan Poe i la seva incursió dins de la ficció detectivesca.....	170

5.1.3. Charles Dickens i Wilkie Collins: història d'una amistat literària	174
5.2. La tradició nord-americana i la creació de la novel·la negra	181
5.2.1. Context històric	181
5.2.2. Dashiell Hammett i Raymond Chandler: els precursors de la novel·la negra..	182
5.2.3. La interdiscursivitat del gènere: el cinema	187
5.3. La tradició francesa i la dimensió psicològica	189
5.3.1. Context històric	189
2.3.2. Els orígens del <i>roman policier</i>	191
5.3.3. L'obra de Simenon	194
6. La novel·la negra i policíaca a l'Estat espanyol	195
6.1. Les primeres aparicions del gènere policíac: del s. XIX al final de la Guerra Civil	195
6.1.1. Precedents de la narrativa policíaca	195
6.1.2. La circulació de les traduccions dels clàssics del gènere	198
6.1.3. <i>El clavo</i> (1853) de Pedro Antonio de Alarcón	200
6.1.4. L'obra d'Emilia Pardo Bazán	202
6.1.5. La imitació dels models forasters i la parodia	205
6.1.6. <i>El collar de la Núria</i> (1927) de Cèsar August Jordana	207
6.1.7. <i>Crim</i> (1936) de Mercè Rodoreda.....	208
6.2. La narrativa policíaca sota el règim franquista	209
6.2.1. Escriure amb pseudònims.....	210
6.2.2. Preocupació pel llenguatge i els aspectes formals.....	211
6.2.3. Rafael Tasis i la narrativa policíaca de la postguerra	214
6.2.4. Manuel de Pedrolo i la col·lecció La Cua de Palla	218
6.3. <i>El boom literari</i> del darrer franquisme i la novel·la policíaca postdictatorial	222
6.3.1. L'inici de la tradició peninsular del gènere	222
6.3.2. Les aportacions de Manuel Vázquez Montalbán.....	225
6.3.3. Les aportacions de Jaume Fuster	228
6.3.4. Altres autors, temes i tendències	230
Tercera part: Anàlisi comparativa de l'obra de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster basada en els polisistemes literaris de l'Estat espanyol.....	233
7. Orientacions sistèmiques en els polisistemes literaris coexistents a Catalunya	233
7.1. Productors	233
7.1.1. El tipus de relació entre Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster	237

7.2. Consumidor	243
7.2.1. El lector model	243
7.3. Institució.....	246
7.3.1. La recepció crítica de l'obra de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster .	246
7.3.1.1. Els premis literaris	249
7.3.2. El sistema educatiu	254
7.4. Mercat	258
7.4.1. Editorials i col·leccions especialitzades	258
7.5. Repertori.....	262
7.5.1. Reconstruir l'habitus a Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster.....	262
7.5.2. Identitat – idioma.....	268
7.6. Productes	273
7.6.1. L'obra de Jaume Fuster	274
7.6.1.1. Arguments	274
7.6.1.2. Temps i estructura	278
7.6.1.3. Veus.....	281
7.6.1.4. Espais	285
7.6.2. L'obra de Manuel Vázquez Montalbán.....	287
7.6.2.1. Arguments	287
7.6.2.2. Temps i estructura	290
7.6.2.3. Veus.....	293
7.6.2.4. Espais	296
7.6.3. La intertextualitat de les obres.....	302
7.6.3.1. Influències dels sistemes estrangers	303
7.6.3.2. Influències dins dels polisistemes de l'Estat espanyol	314
8. Tipologia de la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster	317
8.1. L'obra de Jaume Fuster com a consolidació de la <i>novel·la de lladres i serenos</i>	318
8.2. L'obra de Manuel Vázquez Montalbán com a inici de <i>la novela negra del desencanto</i>	323
8.2.1. El concepte de la <i>novela negra mediterrànea (del desencanto)</i>	327
8.3. Crítics de la narrativa negra i policíaca a l'Estat espanyol	331
8.3.1. Jaume Fuster i la seva condició d'especialista	331
8.3.2. Manuel Vázquez Montalbán i la seva condició d'especialista.....	336
8.4. La narrativa negra i policíaca com a crònica d'una època	340

Conclusions.....	343
Bibliografia	355
Bibliografia primària	355
Bibliografia secundària	355
Taula de figures	387
Resums.....	388
Streszczenie.....	388
Summary	390

Introducció

Tal com es desprèn del títol de la tesi, el seu àmbit general de recerca és un gènere literari fascinant, és a dir, la novel·la negra i policíaca, que posseeix una gran capacitat no només per entretenir els seus lectors en llargues nits d'hivern o eterns dies d'estiu, sinó també per proporcionar una anàlisi perspicaç de la societat que acaba reflectint. Encara que, a primera vista, pugui semblar que es tracta d'una poètica poc complexa, la veritat és que la seva funció genèrica d'actualització contemporània fa que aquesta modalitat literària presenti un vast ventall de versions locals amb dialèctiques força singulars, que encaixen coherentment en tota la tradició del gènere negre i policíac. En aquest sentit, el patró original ens ofereix increïbles possibilitats de modificació de la majoria dels seus elements constitutius, gràcies a les quals aquesta estètica és capaç de documentar d'una manera molt honesta i versemblant, com si fos una crònica, els problemes als quals s'enfronten determinades comunitats. De fet, cada cop hi ha més estudis sobre la novel·la negra i policíaca centrats en tradicions ben concretes, cosa que subratlla l'interès acadèmic per aquest tipus de literatura i la necessitat d'analitzar i comparar diferents produccions locals per tal de determinar com està evolucionant el gènere negre i policíac, manifestar les nostres inquietuds contemporànies, com ara la contaminació, la violència de gènere o la crisi econòmica global, i crear una xarxa d'inspiració i dependència mútues.

Justament en aquest context volem situar la nostra tesi, que presenta una anàlisi comparativa de la novel·la negra i policíaca de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) i Jaume Fuster (1945-1998) publicada entre 1972 i 1982, és a dir, en l'última etapa de la dictadura franquista i el període posterior de transició política a l'Estat espanyol. Ambdós autors van néixer a Barcelona, però van desenvolupar la seva activitat artística en dos idiomes diferents, cosa que els va portar a ocupar les principals posicions dels seus respectius sistemes literaris. Així, segons la majoria dels crítics, Vázquez Montalbán, escrivint en castellà, va convertir-se en el precursor del gènere negre i policíac de tot l'Estat i va començar la tradició mediterrània, basada en la voluntat de reconstruir la memòria històrica, posar de manifest una profunda sensació de decepció i documentar problemes actuals del Mediterrani. Cal insistir en que, cronològicament, va ser Fuster qui va publicar la primera autèntica novel·la negra de l'Estat, però, pel fet que es tracta de textos en català, encara no s'han valorat ni investigat adequadament en comparació amb l'obra de Vázquez Montalbán. Òbviament, trobarem alguns estudis sobre la narrativa negra i policíaca de Jaume Fuster, com ara la primera monografia sobre aquest tema d'Àlex Martín Escibà, titulada *Jaume*

Fuster, gènere sense límits (2018), mentre que falten treballs que hagin tractat la producció d'ambdós escriptors barcelonins analitzant la complexitat de la seva convivència en un sol territori i detectant els lligams establerts entre ells i tota la tradició genèrica universal. D'altra banda, aquest any 2023 es compleixen 25 anys de la mort de Jaume Fuster i 20 anys de la mort de Manuel Vázquez Montalbán, de manera que el nostre treball també pretén rendir-los el degut homenatge en forma de la primera anàlisi amb aquest enfocament comparatiu en general.

En efecte, aquesta comparació és vàlida i valuosa per encara més motius que ens agradaria exposar a continuació. En primer lloc, la situació d'aquest gènere literari a l'Estat espanyol esdevé un fenomen força particular, vist que s'ha convertit en un vehicle de denúncia sociopolítica en la lluita contra les injustícies socials i les debilitats del sistema. Tot i que aquesta tradició s'ha vist alterada en moltes ocasions per certes condicions externes desfavorables, actualment assistim al un nou *boom* no només en el món editorial, sinó també en l'espai universitari. Per il·lustrar-ho, convé mirar els resultats de l'estudi de la Federació de Gremis d'Editors d'Espanya (2021, p. 63) "Comercio interior del libro en España 2021", en què, dins de la categoria de novel·la de ficció, aquest gènere resulta el que ha facturat més en comparació amb la resta de modalitats (considerades) populars, com ara la novel·la romàntica, l'eròtica o la de terror.¹ Pel que fa als textos crítics, convé remarcar que a partir de la dècada dels noranta observem l'establiment d'una sòlida base teòrica del gènere negre i policíac a l'Estat amb publicacions com ara *La novela criminal española* (1991) de José R. Valles Calatrava, *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica* (1994) de José F. Colmeiro o *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto* (1997) de Joan Ramon Resina. És més, en les dècades següents han sorgit més llibres crítics centrats en temes molt específics, fet que es pot exemplificar amb *La novela policiaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea* (2010) de Małgorzata Janerka, *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español* (2017) de Javier Sánchez Zapatero i Àlex Martín Escribà, *La metrópolis en la novela negra*

¹ Abans que res, els autors de l'estudi fan servir una terminologia en part diferent de la nostra. Així parlen de *la novela policiaca* i *de espionaje*, per la qual cosa hi integren la novel·la de suspens que sol contenir trets de la narrativa negra i policíaca. En tot cas, si la contribució total de la novel·la a la secció de la ficció per adults és del 19,5%, les categories concretes es desglossen de la següent manera: contemporània (11,2%), policíaca i d'espionatge (2,73%), clàssica (2%), romàntica (1,55%), ciència ficció i terror (0,65%), eròtica (0,70%), d'humor (0,36%) i altres (0,25%). Veient aquestes estadístiques, podem concloure que la novel·la negra i policíaca és la modalitat més popular entre les populars, alhora que genera un gran benefici econòmic. Naturalment, en la primera posició d'aquest estudi se situa la novel·la contemporània entesa com la novel·la no categoritzada, és a dir, aquella que en general s'inscriuria dins del realisme psicològic.

española actual: caras y voces de Madrid y Barcelona (2017) de Cristina Jiménez-Landi Crick o *Murder in the Multinational State: Crime Fiction from Spain* (2019) de Stewart King, entre d'altres. Com veiem, els estudiosos d'arreu del món s'han dedicat a analitzar la narrativa negra i policíaca escrita a l'Estat espanyol des de diferents perspectives metodològiques per tal de mostrar la seva complexitat i valor significatiu en el desenvolupament de la tradició global. La nostra tesi també pretén entrar en aquest debat.

Tanmateix, en la majoria dels casos, només es parlava d'obres literàries escrites en castellà, i es van ometre o descriure en breus capítols produccions en altres llengües cooficials a l'Estat, cosa que destaca la desproporció entre aquests sistemes i el caràcter minoritari d'alguns d'ells. Així, en el cas de l'anàlisi crítica del gènere negre i policíac en llengua catalana, cal fer una referència especial a les següents publicacions: *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX* (2006) d'Adolf Piquer Vidal i Àlex Martín Escribà², *La cua de palla: retrat en groc i negre* (2011) de Jordi Canal i Artigas i Àlex Martín Escribà, *Negra i mallorquina. Orígens i evolució de la novel·la policíaca a Mallorca* (2011) d'Alejandro Casadesús Bordoy, *Pot semblar un accident: la novel·la negra i la transformació dels Països Catalans 1999-2010* (2011) de Sebastià Bennasar, *Les veus del crim. Converses amb dotze escriptors catalans de novel·la negra* (2013) d'Anna Maria Villalonga i la inestimable tasca d'Àlex Martín Escribà a l'hora de divulgar el gènere negre i policíac en llengua catalana no només amb alguns treballs teòrics, com ara *Rafael Tasis, novel·lista policíac* (2015) o l'esmentada ja monografia sobre Jaume Fuster, sinó també a través de la col·lecció Crims.cat de l'editorial Alrevés des del 2012 o l'organització del *Congreso de Novela y Cine Negro*, activitat que en bona mesura va contribuir a la introducció d'aquest gènere en l'àmbit acadèmic. En aquest marc, el present treball encaixa amb la missió que remar en contra de l'oblit de l'escriptura de Fuster, aportant certes qüestions que no s'havien tractat fins ara.

Encara que també s'analitzarà l'obra de Vázquez Montalbán, creiem escaient dir que la nostra tesi s'inscriu, entre d'altres, en les necessitats i els reptes dels estudis catalans contemporanis, que també intenten abastar qualsevol forma de relació artística d'aquest polisistema amb d'altres. Per tant, la comparació dels nostres autors pretén exposar diferents formes de representació de la idiosincràsia catalana i les seves representacions literàries. És més, que sapiguem nosaltres, el present treball és la primera tesi doctoral que s'escriu en

² Convé destacar també la tesi doctoral d'aquest estudiós sobre la recepció de l'obra de Manuel de Pedrolo, Rafael Tasis i Jaume Fuster elaborada i defensada a la Universitat de Salamanca (2010).

llengua catalana a Polònia, cosa que ajudarà notablement al desenvolupament dels estudis catalans en aquest país i, més en concret, a la Universitat Adam Mickiewicz de Poznań i el seu Centre d'Estudis Catalans. De fet, durant els nostres estudis de doctorat, hem publicat dos articles en català sobre l'obra de Fuster i hem presentat els resultats de la nostra anàlisi en diverses ocasions per difondre la seva problemàtica en el públic que no hi està familiaritzat.

La tesi es divideix en tres parts en què tractem el tema del gènere de la novel·la negra i policíaca des de diverses perspectives, gràcies a les quals podem respondre a la següent pregunta: com i per què Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster van modificar el model tradicional de novel·la negra i policíaca alhora que l'introduïen en els respectius sistemes literaris i en què es diferencien les seves poètiques? La primera part presenta els fonaments teòrics i metodològics seleccionats per a la nostra anàlisi. Comencem amb la teoria dels gèneres literaris per esbossar alguns marcs en els quals hem trobat eines escaients per dur a terme el nostre projecte. Degut al fet que volem presentar el contingut de manera cronològica, el text s'inicia amb les teories clàssiques de grans filòsofs, com ara Plató i Aristòtil per explicar certs conceptes fonamentals per a nosaltres. Es tracta de la mimesi i la versemblança, que han resultat components cabdals en la creació dels marcs genèrics de la novel·la negra i policíaca. Com que parlem d'una modalitat que va néixer a mitjans del segle XIX, dediquem menys espai a les tradicions antigues i romàntiques de la teoria de gènere per centrar-nos en les aportacions més contemporànies. Així, fem un recorregut per les conceptualitzacions de Mikhaïl Bakhtín, Tomás Albaladejo, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Alastair Fowler, John Cawelti i Gary Hoppenstand. En efecte, en cadascuna d'aquestes perspectives teòriques s'hi troben idees rellevants que es poden aplicar a l'anàlisi del gènere negre i policíac. Concretament, es posen sobre la taula definicions de gènere, les seves característiques i capacitats de modificació basades en la reproducció de certes fórmules codificades al nostre repertori.

Com que analitzem l'obra de dos escriptors inscrits en un gran polisistema literari dividit en estructures més petites, determinades, per exemple, pel criteri lingüístic, el segon capítol de la present tesi està dedicat a l'exposició de la metodologia subjacent d'aquest projecte de recerca, és a dir, la Teoria dels Polisistemes, desenvolupada principalment per l'estudiós israelià Itamar Even-Zohar. Tot i que no és única metodologia que s'hi fa servir, perquè la base de les nostres consideracions és, òbviament, comparatística, caldria ressaltar que, gràcies a aquesta combinació, podem dur a terme un projecte tan multidimensional i

estudiar manifestacions literàries i altres expressions culturals més enllà de les fronteres lingüístiques, nacionals i geogràfiques. En aquest apartat també fem un recorregut metodològic, presentant una visió cronològica i coherent de l'evolució dels estudis sistèmics literaris i culturals. Comencem amb les primeres formulacions de les teories sistèmiques i, havent explicat les aportacions d'alguns representants del formalisme rus, com ara Tiniànov, Shklovsky o Eikhenbaum, entre d'altres, parlem de la semiòtica del text de Iuri M. Lótman per reflexionar sobre l'art com un sistema de comunicació. Així, arribem a la cristal·lització de la Teoria dels Polisistemes d'Even-Zohar i al desglossament dels seus trets essencials a través d'un repàs general dividit en dues etapes evolutives. En aquests apartats, presentem les seves reflexions entorn de la noció del sistema literari i la redefinició del model de comunicació de Roman Jakobson per discutir les relacions entre els diferents agents localitzats dins d'aquestes estructures, mirant de detectar com funciona la dinàmica entre ells. És més, aquesta visió metodològica s'amplia amb les aportacions de Pierre Bourdieu, a les quals es referia força sovint el mateix Even-Zohar, cosa que complementa molt bé la seva teoria. Així, el nostre aparell metodològic s'enriqueix també amb els següents conceptes: el camp literari, el capital simbòlic i l'habitus.

L'últim aspecte que tractem a la primera part del present treball són els tipus i els arquetips, que es vinculen amb l'anàlisi de personatges que solen aparèixer en el repertori genèric de la novel·la negra i policíaca. Tal com es fa en la part anterior, aquí també es presenta una selecció de les qüestions més importants per ordre cronològic. D'una manera sintètica, s'ofereix un breu context històric i el desenvolupament dels arquetips en psicologia, centrat aquest principalment en l'obra de Carl Gustav Jung. Com que es tracta d'un concepte tan interdisciplinari, aquest apartat està dedicat al panorama arquetípic en diferents estudis culturals, amb una mostra alhora de reflexions de James George Frazer i Claude Lévi-Strauss. Tanmateix, la part més significativa d'aquest capítol és la crítica literària arquetípic, en què s'exposen els aspectes fonamentals per a la nostra anàlisi dels personatges modelats per Jaume Fuster i Manuel Vázquez Montalbán. Gràcies a les conceptualitzacions de Vladímir Prop, Maud Bodkin, Joseph Campbell i Northrop Frye es tracen alguns marcs per ubicar els patrons tradicionals del gènere negre i policíac i interpretar-los com determinats paradigmes de personatges i les seves activitats, codificats i actualitzats en el nostre repertori col·lectiu.

La segona part d'aquest present treball és una aproximació històrica força detallada a l'origen i la consegüent evolució de la narrativa negra i policíaca. Per començar aquesta

tasca, s'entra en el debat sobre la qüestió terminològica i s'intenta definir el gènere. De fet, es tracta d'una tasca força complexa, ja que des de fa temps els crítics i els teòrics constaten la gran quantitat de plantejaments que impera en aquest àmbit. Havent estudiat propostes definitòries de diferents estudiosos, com ara José F. Colmeiro, Iván Martín Cerezo, Àlex Martín Escribà i Jordi Canal i Artigas o Javier Sánchez Zapatero, entre d'altres, es presenta la cristal·lització de la nostra definició, que s'ubica en la tendència global de concebre aquest tipus de literatura com una amalgama genèrica dotada d'una capacitat abastadora de diferents (sub)modalitats, que fa ús d'alguns dels seus elements constitutius. Pel que fa als components característics de la novel·la negra i policíaca, s'hi analitzen els exemples més importants per demostrar com estan evolucionant a la versió contemporània d'aquest gènere. Així, s'hi reflexiona sobre la representació literària dels crims, els criminals i els seus còmplices, les víctimes, els càstigs o els detectius a fi de descobrir la seva modificació i actualització en obres provinents de diferents sistemes i tradicions.

Com que tractem un gènere força controvertit pel que fa a la seva posició al sistema literari comparat amb altres tipus de literatura, som conscients de les polèmiques que sorgeixen d'estudis com el nostre. Per tant, el subcapítol 4.3. parla de la classificació d'aquesta modalitat en les posicions inferiors, sovint exagerant negativament les seves característiques originals, com ara el contingut massa didàctic, la simplificació dels models de personatges i el seu comportament o la finalitat de pur entreteniment. En aquest fragment maldem per demostrar la nostra argumentació, que no concorda amb aquesta òptica crítica de la novel·la negra i policíaca, i considerem por argumentats els comentaris que la rebutgen. En aquest sentit, posem èmfasi en la funció extremadament important de la seva poètica en el procés de compliment de diverses missions extraliteràries ben complexes, com ho exemplifiquen Jaume Fuster i Manuel Vázquez Montalbán. A continuació, però encara en un ambient de polèmica, iniciem un repàs històric de l'evolució del gènere negre i policíac en obres que, tradicionalment, no són reconegudes com a tals. Els textos que hi analitzem són alguns testimonis de l'Antiguitat i de l'època medieval, novel·les protagonitzades pel Jutge Di, *Hamlet* i *Zadig*.

Més tard, examinem el desenvolupament del gènere negre i policíac en els sistemes literaris dominants, és a dir, comentem les tradicions britànica, nord-americana i francesa. Cada apartat conté un breu context històric que posa l'accent no només en les condicions sociopolítiques, sinó que també té en compte diversos esdeveniments relacionats amb l'evolució del detectivisme i les ciències forenses. Així, demostrem que la literatura d'aquest

tipus reflecteix d'una manera molt creïble les fites en aquests camps i que també ha pogut desenvolupar-se gràcies a l'interès creixent pels serveis dels detectius i el desig d'ajudar a identificar delinqüents i protegir els habitants d'unes societats concretes. És més, aquest recorregut històric amb comentaris força sintètics de les obres d'Edgar Allan Poe, Dashiell Hammett, Raymond Chandler o Georges Simenon, entre d'altres, ens porta a enumerar els trets fonamentals d'aquest gènere, que després compararem amb el sistema que més ens interessa, és a dir, el polisistema literari de l'Estat espanyol.

Així, arribem al capítol 6, que, al nostre parer, és un dels apartats més crucials de tot el present treball, perquè presenta de manera sintètica i cronològica l'inici, el desenvolupament i el primer *boom* de la novel·la negra i policíaca a l'Estat. Com que els nostres autors provenen de dues estructures diferents, de manera que les seves obres s'expressen en castellà i català, combinem totes dues tradicions en una descripció a fi de comparar-les i treure'n conclusions quant al procés d'implementació i consolidació genèrica pròpia per cadascuna d'elles. En efecte, emprenem la nostra introducció històrica amb les primeres aparicions del gènere policíac ubicades a la segona meitat del segle XIX fins al 1939, és a dir, el final de la Guerra Civil. Òbviament, durant la nostra recerca hem trobat diferents textos precedents aquesta tradició, així que també hi apareixen inclosos. A més a més, centrem l'anàlisi en les següents obres: *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón, *El collar de la Núria* (1927) de Cèsar August Jordana i *Crim* (1936) de Mercè Rodoreda. Gràcies a aquesta base històrica, podem apropar als lectors la complicada situació d'aquest gènere durant la dictadura franquista, que va bloquejar efectivament la publicació de continguts en català i també aquells que de manera crítica, com en la novel·la negra, parlaven de temes polítics. Una discussió detallada sobre l'època anterior a l'obra de Vázquez Montalbán i Fuster ens porta a definir alguns punts comuns a tota la tradició i establir per què la seva narrativa es pot considerar precursora en aquests sistemes literaris. Atès que l'última novel·la que analitzem es va publicar l'any 1982, acabem aquest panorama històric aproximadament en aquella època, i n'assenyalem algunes altres tendències genèriques importants.

L'última part del present treball consisteix en la presentació dels resultats de la nostra anàlisi comparativa de la novel·la negra i policíaca de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster basada en els polisistemes literaris de l'Estat espanyol. En aquest sentit, emprenem el model sistèmic d'Even-Zohar per detectar relacions entre diferents agents i analitzar les seves activitats. D'aquesta manera, en el capítol 7 presentem orientacions sistèmiques de les

estructures coexistents a Catalunya, on hem ubicat els nostres autors i la seva obra. Les qüestions que tingudes en compte són, per exemple, les relacions entre ambdós escriptors, la figura dels seus lectors models, les influències exteriors, com ara els premis literaris, el sistema educatiu o les editorials i les col·leccions especialitzades, entre d'altres. A més, es reconstrueix l'habitus de Vázquez Montalbán i Fuster que, en la nostra interpretació, s'ha juxtaposat al concepte de repertori, és a dir, un conjunt de determinades regles i patrons no plenament conscients que van influir no només en la formació de la seva personalitat, sinó també en la seva producció artística anterior. En lloc de productes, recorrem al nostre corpus, que consta de 3 novel·les de Fuster (*De mica en mica s'omple la pica* [1972], *Tarda, sessió contínua*, 3.45 [1976], *La corona valenciana* [1982]) i 4 novel·les de Vázquez Montalbán (*Tatuaje* [1974], *La soledad del manager* [1977], *Los mares del Sur* [1979], *Asesinato en el Comité Central* [1981]), publicades entre el 1972 i 1982, encaixant en el període que va de les darreries del franquisme al període designat com a *Transició*. Així, aquests textos presenten qüestions similars relacionades amb el panorama coetani de l'Estat espanyol i es mouen en els seus respectius sistemes simultàniament, per la qual cosa la nostra anàlisi proporciona una visió coherent d'una determinada època. Tot i que som conscients que el corpus té una estructura i composició lleument desproporcionada, això és en cap cas perjudici per analitzar l'obra dels nostres autors d'una manera detallada i equitativa per totes dues bandes. En darrer lloc, reflexionem sobre la intertextualitat d'aquestes obres basant-nos en relacions de dos tipus, és a dir, en principi volem buscar els seus lligams amb la tradició dels sistemes estrangers per poder culminar aquest capítol amb l'establiment de les diverses influències que s'han produït dins dels polisistemes de l'Estat espanyol.

L'últim capítol del present treball se centra en la tipologia de la narrativa dels nostres autors per determinar si i com han influït en l'evolució del gènere negre i policíac en els seus respectius sistemes i, potser, fora d'aquests. A més a més, examinant les etiquetes terminològiques que s'utilitzen per parlar de la seva obra, tornem a entrar en el debat que gira entorn de la definició i la classificació d'aquesta modalitat literària. En aquest sentit, s'hi analitzen dues tipologies: *la novel·la de lladres i serenos* i *la novela negra del desencanto*. De manera paral·lela, reflexionem sobre la funció de la novel·la negra i policíaca com a crònica d'una època. En últim terme, s'estudien certes tasques o posicions exercides pels nostres autors que, a més d'ocupar el seu lloc com a productors, també van tractar i gestionar els textos i el propi gènere des de la perspectiva de la institució. Cal destacar que tan Vázquez Montalbán com Fuster van esdevenir uns dels crítics més

importants no només de la literatura en general, sinó també de la cultura pop entesa en sentit ampli com a conjunt de fórmules i arquetips que es poden actualitzar i utilitzar en missions ideològiques ben complexes. A banda d'això, la nostra tesi conté unes conclusions en què recollim els punts més importants presents al text i allò que se'n deriva, alhora que apuntem a nous horitzons i perspectives, que també sorgeixen de les nostres anàlisis prèvies. Per descomptat, l'última part d'aquest treball és la bibliografia, dividida en dos apartats: la bibliografia primària en què es desglossa el nostre corpus, i la bibliografia secundària amb tota la resta de publicacions esmentades a la tesi.

Tot i que el nostre projecte resulta força polifacètic i d'una certa extensió, considerem que hem aconseguit complir el nostre objectiu principal, és a dir, identificar les tècniques utilitzades a l'hora de modificar els models narratius tradicionals i els elements propis del gènere negre i policíac en una missió ideològica concreta, a més de determinar les influències entre aquests polisistemes durant el procés de consolidació de la novel·la negra i policíaca. De fet, fa cinc anys ens semblava que tal ambició era difícilment assolible, però tal com va dir Agatha Christie en una ocasió: "The impossible could not have happened, therefore the impossible must be possible in spite of appearances".³

³ Es tracta d'una cita de *Murder on the Orient Express* (1991, p. 86).

Primera part: Fonaments teòrics i metodològics

La novel·la de lladres i serenos és, bàsicament, versemblant. Cal que l'autor jugui amb els elements que la componen —totalment imaginaris i ficticis — de tal manera que el lector se'ls cregui.

Jaume Fuster

En la novela negra, cada uno de estos escritores tiene un código singular, y por lo tanto varía la fórmula.

Manuel Vázquez Montalbán

1. Fonaments teòrics

És ben sabut que cada bon curs d'introducció a la literatura hauria d'incloure una base teòrica en forma d'una reflexió exhaustiva dels gèneres com a tals, i farem el mateix en la present tesi, perquè així podrem contemplar aquest concepte i els principis que hi operen per comparar-los amb el cas que ens interessa en concret. A més, ens sembla força lògic que, quan es parla de literatura de gèneres populars, en el nostre cas el gènere negre i policíac, caldria presentar-ne els fonaments teòrics sobre alguns marcs o classificacions existents, mitjançant els quals podem entendre l'organització del sistema literari.

1.1. Des de la teoria dels gèneres literaris

En primera instància pot donar la impressió que el criteri de gènere literari és força intuïtiu. Així i tot, com veurem en altres parts d'aquesta tesi, la majoria de vegades els aspectes més evidents de l'àmbit cultural i creatiu acaben sent força difícils de descriure i interpretar. De fet, hi ha moltes raons per això: en primer lloc, es tracta d'uns termes que existeixen des de fa segles i la seva conceptualització ha canviat bastant sovint; en segon lloc, els fem servir a la nostra vida quotidiana sovint sense adonar-nos que en tenim una idea superficial. Per tot plegat, presentarem una panoràmica de l'evolució del concepte de gènere, per tal d'oferir-ne una descripció coherent que ens serveixi més endavant per analitzar el gènere negre i policíac i la seva posició en el sistema literari.

1.1.1. Teories clàssiques entorn del gènere literari

Considerant que descriure i, sobretot, classificar els fenòmens no és una tasca ni una obsessió emblemàtiques només per a les societats modernes, hauríem de començar el nostre comentari molt abans en la cronologia de les idees sobre el fet literari. Per descomptat, actualment assistim a un augment de l'activitat pel que fa a l'assignació d'adjectius a un seguit de nocions i fenòmens, deixant de banda en aquest moment el fet que la culminació d'aquest procés no deixa de ser problemàtica, com veurem en els següents capítols de la nostra tesi quan abordarem la nomenclatura utilitzada respecte a la novel·la negra i policíaca.

Tornant a la qüestió del temps, però, cal remuntar-nos a l'Antiguitat, quan grans filòsofs i intel·lectuals com ara Plató, Aristòtil o Horaci, entre d'altres, es van interessar per la classificació genèrica i és on tenim les primeres mostres de la teoria del gènere literari. Efectivament, com apuntava Cerezo Magán (1994, p. 33), “la *Poética* de Aristóteles y la *Epístola a los Pisones* o *Ars poética* de Horacio son dos puntales importantes de la crítica antigua y, se quiera o no, de la crítica moderna con respecto a este tema”. Què hi ha, doncs, en aquestes reflexions que les fa considerar encara actualment com una base teòrica tan representativa? Primerament, tot i que l'obra d'Aristòtil no ha sobreviscut en la seva totalitat, és, de fet, el primer manual de poètica descriptiva i poètica normativa de la història i és obvi que cada intent posterior de crear una nova teoria o presentar una nova perspectiva sobre la literatura implicarà modificar la base teòrica existent, entrant-hi en diàleg. A més, els productes que avui considerem literatura van dividir-se en les categories més bàsiques justament en aquestes obres teòriques, cosa que va fer possible ampliar-los en els segles següents per tal d'incloure també altres caselles que prèviament no s'havien plantejat. Al cap i a la fi, és força dubtós que Aristòtil sabés que es crearien alguns escrits com la novel·la negra i policíaca o textos fora dels límits que havia dibuixat.⁴ En aquest sentit, sembla oportú dur a terme un breu recorregut per aquestes teories del gènere i extreure'n l'essència.

En poques paraules, es tracta de diferenciar entre la representació mimètica⁵ de la realitat literària i la seva imitació. A l'obra de Plató trobem la següent classificació respecte

⁴ Una mica més endavant comentarem, de manera més aviat anecdòtica, que alguns estudiosos del gènere negre i policíac cerquen el seu inici en èpoques remotes, en concret en obres com la *Biblia* o *Èdip Rei*.

⁵ Rodríguez Pequeño (2008, p. 113-124) duu a terme una anàlisi força detallada sobre la noció de mimesi en què no només compara les aproximacions més tradicionals al concepte, sinó que també presenta la seva evolució orgànica. Una de les reflexions més interessants al respecte sembla la d'Andrzej Zgorzelski (1984), considerant que crea diverses configuracions de mimesi com a forma de construir la relació de l'autor amb el lector a través de diferents tipus de realitat del text. En aquest sentit destaca cinc tipus de literatura: mimètica, paramimètica, antimimètica, fantàstica i no mimètica. A més, la divisió de la mimesi en diversos

a les formes poètiques: expositiva o narrativa, mimètica (dramàtica o activa) i comú o mixta; i com es separen depèn de la intervenció del poeta en l'obra literària (González Rolán, 1972, p. 213).

Así la forma expositiva se da cuando el poeta habla él solo en propia persona. [...] En el género mimético el poeta no habla en nombre propio, sino que permite el libre desarrollo del diálogo de sus personajes. [...] En el común o mixto se combinan las características de los otros, es decir, el poeta habla y permite hablar a sus personajes. (González Rolán, 1972, p. 213-214)

Aquesta perspectiva tripartida també serà visible en les reflexions literàries posteriors, i no només en Plató. Tanmateix per mantenir la lògica del nostre discurs, ens centrarem en la seva classificació segons la naturalesa del seu contingut ètic. Com destaca González Rolán (1972, p. 214), “según este contenido, se da una poesía seria, imitadora de temas elevados, y una poesía cómica, que imita temas de no tan altos vuelos”. Així, tornem a observar que una funció molt important per a Plató és el caràcter imitatiu dels textos, és a dir, la mimesi que, en aquells temps, es va oposar a la diègesi. En aquest context, el darrer concepte s'entenia com la imitació de diferents esdeveniments explicant una història amb paraules i no per una simple representació a base d'imitació. A més, a dia d'avui, aquesta categoria estètica també existeix i s'utilitza com a criteri narratològic que defineix tots els elements que conformen el món presentat en una obra literària, és a dir, espai, temps i personatges. Les reflexions posteriors sobre aquesta oposició tan bàsica ens permetran separar diferents tipus de narradors en funció de la seva participació o no en el relat. Caldria dir que la diègesi en altres arts plàstiques també farà referència a aspectes que falten als textos escrits, com ara el so, la música i els efectes especials. No obstant això, no és un aspecte essencial de la nostra anàlisi, així que tornem al concepte de mimesi i a la seva funció en la teoria dels gèneres literaris.

Encara que pugui semblar que mimesi és quelcom poc exemplar, no s'ha de considerar en termes de robatori, còpia o qualsevol activitat artísticament inferior, atès que seria més escaient entendre-la com un esforç per una representació (quasi) perfecta de la bellesa del nostre món i, segons Aspe (2005, p. 203), hauríem de “concebir la mimesis como

tipus també es veu a Ricoeur i la seva revisió monumental de la teoria literària, és a dir, *Temps et Récit* (1983-1986). En aquest sentit, existeixen tres classificacions quant a la relació entre la realitat efectiva i la ficció. La mimesi I, és a dir “abans de la composició poètica”, “sería la prefiguración por parte del productor del referente literario, la pre-comprensión de la acción: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. La mimesis II -la mimesis creación- es la configuración de la obra literaria; tiene una posición intermedia porque tiene una función de mediación. [...] Hay pues, un «después» de la composición poética, que Ricoeur llama mimesis III, es la refiguración del texto por parte del lector y marca la intersección del mundo del texto y del mundo del lector” (Rodríguez Pequeño, 2008, p. 115).

una capacidad activa, generadora de funciones análogas a las de la naturaleza”. Curiosament, en les consideracions platòniques podem trobar-hi algunes crítiques contra els poetes que imitarien certes idees en els seus relats i això podria ser degut a l’òptica força limitada cap al concepte que, de vegades, semblava incapaç de respondre les preguntes que s’hi plantejava. Només en les obres posteriors d’Aristòtil podem observar-n’hi un caràcter més universal i és gràcies a les seves consideracions que descobrim que l’estil imitatiu del poeta va permetre crear una sensació de generalització i una millor comprensió del món en general. A més, creiem que, d’alguna manera, el que s’ha dit anteriorment indica la tasca i l’objectiu principal de tota la teoria dels gèneres literaris, perquè hauria d’ajudar-nos a moure’ns i situar-nos en el sistema literari que, òbviament, conté gèneres i altres classificacions en posicions diferents. En aquest cas, no podem estar més d’acord amb el que diu Schaeffer (2006, p. 50), “[e]l estudioso de la poética, cuando vuelve su mirada hacia la cuestión de los géneros, admite a menudo como una evidencia irreprimible que su tarea consiste en establecer una clasificación genérica de los fenómenos literarios”.

Finalment, convé destacar la importància del concepte de la versemblança, que, en les consideracions aristotèliques, és, en cert sentit, un aspecte inseparable de la mimesi. Com que aquest darrer terme fa referència a la imitació artística de la realitat en la qual ens movem, hem de disposar de determinades eines que apropin la imatge que produïm a l’espai que coneixem. En aquest sentit, surten moltes probabilitats, és a dir, una mena de calcs, models o patrons, segons els quals els artistes creen les seves narracions com si hi implementessin alguns continguts i temes particulars que conformen la dimensió individual de la seva obra. La recreació de les regles imperants en el nostre món real permet al lector entendre millor la problemàtica i les emocions que els autors intenten transmetre-li a través dels seus escrits. Per acabar-ho de formular, remetem a les paraules d’Hernández Guerrero i García Tejera (2023):

Para ilustrar este concepto de *verosimilitud* [Aristóteles] señala la diferencia que hay entre el historiador y el poeta. Mientras el primero está obligado a reproducir los hechos tal como han ocurrido, el poeta expone en sus obras lo que podría ocurrir o lo que podría haber ocurrido, es decir, lo verosímil o “creíble”, no lo “verdadero”. (Hernández Guerrero i García Tejera, 2023)

1.1.2. Teories contemporànies: la perspectiva envers els gèneres literaris populars

Com hem vist abans, l’enfocament clàssic de la teoria de gènere es va centrar en si els textos eren mimètics o no. Així, Aristòtil va declarar l’existència de tres gèneres poètics:

la tragèdia, l'èpica i la comèdia.⁶ Curiosament, la poesia aristotèlica no inclouïa la lírica, tot i que sí que existia en aquella època. Sembla que Aristòtil no hi notava cap composició argumental significativa i solia situar-la més a prop de la retòrica, potser perquè la veritable recepció o finalitat d'aquests textos depenia sobretot de l'elecció adequada dels mitjans lingüístics i estilístics. Tornarem a les idees principals d'aquesta teoria en parts posteriors de la nostra tesi, vist que el nombre de gèneres no mimètics augmentarà notablement i la divisió de textos segons els criteris de la versemblança no serà tan evident. Tanmateix, per poder discutir la perspectiva contemporània sobre aquest tema, encara ens falta una descripció sintètica de la teoria que es troba enmig, és a dir, la teoria romàntica.

És ben sabut que el romanticisme com a moviment literari i artístic suposa un gran gir en pràcticament força aspectes de la creació, la (re)fundació i el funcionament dels polisistemes culturals i, per consegüent, de la vida dels agents socials. En gran mesura, aquest moviment insisteix en l'expressió subjectiva i la llibertat creativa, que s'oposa a l'academicisme neoclàssic i al racionalisme de l'art en general. Tot i que la següent cita es refereix principalment a la poesia, evidencia les implicacions de la nostra digressió anterior pel que fa al canvi de l'axioma més clàssic:

La libertad poética rompió la estabilidad clasicista en forma y temas. Los románticos proceden a desintegrar los géneros tradicionales y a modificarlos, además de componer un nuevo género, el poema en prosa, y sustituir las temáticas clásicas por lo referido a la vida interior del poeta. Para ello, se valen de lo bello lejano, el paso, la intimidad de la naturaleza, el lado oculto de la realidad y el subconsciente. (Aullón de Haro, 1989, p. 11)

En aquest sentit, caldria destacar que és una època en què la literatura com a tal experimenta molts canvis inesperats respecte a l'òptica tradicional: la presència de temes i estètiques relacionades amb la natura, els mites, les llegendes medievals i el misteri del paisatge, l'abandonament dels principis mimètics i l'aparició de nous gèneres literaris, com ara el drama romàntic, la novel·la gòtica o també la novel·la detectivesca iniciada per Edgar Allan Poe (1809-1849).⁷ Així, veient tots aquests fenòmens artístics emergents, no ens ha d'estranyar que s'hagin produït alguns canvis significatius quant a l'estudi dels gèneres, la qual cosa introdueix noves perspectives de recerca. De fet, Schaeffer (2006) posa de manifest que aquesta intenció de trobar i explicar la procedència i el desenvolupament de la literatura

⁶ A causa de l'extensió limitada del nostre treball, us recomanem que vegeu Marcos Martínez (2004) o Tillería Aqueveque (2020).

⁷ Més endavant, presentarem un panorama conceptual de l'evolució del gènere negre i policíac en què destacarem una funció més que constitutiva d'aquest escriptor. Ara cal afegir, però, que Edgar Allan Poe és considerat el pare fundador d'algunes modalitats literàries que avui dia formen part de l'esfera popular.

està relacionada amb el fet que a partir d'aquest moment, és a dir, en el romanticisme, els gèneres literaris s'han assimilat a determinades actituds i lleis fonamentals i que pretenen reflectir millor la nova realitat literària.

Tot i que aquest tema és molt interessant, no ens dona les respostes que necessitem sobre on podríem situar la novel·la negra i policíaca i quins criteris i eines hem d'utilitzar per crear una classificació coherent que englobi tots els tipus de text existents. Les perspectives essencials d'aquesta època són els enfocaments psicoabstractes de Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805) i Hegel (1770-1831) que reformulen les teories anteriors.⁸ Curiosament, alguns estudiosos més recents es referiran als aspectes teòrics romàntics per tal d'afegir-hi certes qüestions addicionals que es van ometre o simplement no existien en aquell moment. Ara bé, passem a les teories contemporànies que permeten entendre una mica millor la dimensió actual del gènere com una forma literària que es mou amb fluïdesa per les dimensions espaciotemporals tot mantenint la seva composició bàsica i els seus objectius. En contrast amb la visió clàssica, ara buscarem una ubicació per als gèneres populars en aquest nou marc metodològic, ja que aquestes teories han cristal·litzat en contextos literaris que contenen aquests gèneres, de manera que les eines presentades es poden fer servir efectivament per analitzar-los.⁹

1.1.2.1. El gènere que reneix en cada etapa del desenvolupament literari

Un dels grans estudiosos que va reflexionar sobre els gèneres literaris i proposar la seva òptica al respecte és Mikhaïl Bakhtín, un crític literari i filòsof lingüista a qui li va tocar viure el règim soviètic. De fet, alguns investigadors l'anomenen “el filòsof de la comunicació humana”,¹⁰ fet que ens mostra perfectament els seus interessos de recerca i, òbviament, l'essència de les diverses teories i conceptes que va desenvolupar, com ara el dialogisme, l'heteroglòssia o el cronòtop, que es poden aplicar amb èxit a diferents àmbits de les nostres vides. És més, en les seves investigacions Bakhtín planteja reiteradament el tema de la cultura en general o com a rerefons per a una anàlisi més detallada, que és un element força

⁸ Per saber-ne més, recomanariem els següents estudis: Comellas i Fricke (1999), Domínguez Hernández (2009), Rodríguez Pequeño (2008) o Salmerón Infante (2021).

⁹ Per qüestions d'espai, no esmentem teories que van en contra de la postura tradicional respecte a l'existència dels gèneres. Es tracta de la interpretació de Benedetto Croce, en què nega el concepte de gènere literari com a tal. Les seves idees influeixen en l'estilística idealista de crítics com ara Vossler, Spitzer o Alonso. Vegeu més a Petrella (2017).

¹⁰ Els crítics que van fer servir aquest “títol” són, per exemple, Danow (1991) o Gary (2004), entre d'altres.

important pel nostre estudi, és a dir, per tal d'analitzar el gènere negre i policíac, que, gràcies a les diverses condicions imposades per diferents aspectes culturals i polítics, es va configurar d'una manera determinada en un (poli)sistema concret.

Així, Bakhtín (1999), dins de la teoria de l'enunciat, planteja el problema dels gèneres discursius i intenta definir-los que arriba al punt culminant d'aquesta reflexió: una divisió en els gèneres primaris i secundaris, que ens fa pensar en certa mesura en la distinció de (poli)sistemes segons la teoria d'Even-Zohar, que presentarem amb detalls en el següent capítol d'aquesta tesi. Per descomptat, aquestes teories estan força allunyades l'una de l'altra, però, en tot cas, fan servir una oposició semblant entre determinats conjunts per fer referència també al bagatge cultural que condiciona el tema de recerca: la literatura.

Tornant, però, a la conceptualització genèrica de Bakhtín, ens sembla força inspiradora aquesta citació que forma part de la introducció a la problemàtica, perquè és on posa de manifest la seva perspectiva sobre l'ús de la llengua en forma de diversos enunciats (orals i escrits), i les seves característiques conformen el que anomenarem gèneres discursius.

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados – el contenido temático, el estilo y la composición - están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*. (Bakhtín, 1999, p. 248)

Pensant així en els tipus d'enunciats, resulta que són pràcticament infinits, vist que reflecteixen els àmbits de la nostra vida en tots els seus aspectes: una conversa diària amb un amic, una entrevista de feina en una oficina o escriure un article científic per a una revista ben puntuada són només algunes il·lustracions de les situacions comunicatives en què produïm enunciats. A més, Bakhtín (1999, p. 249) assenyala que el repertori dels gèneres discursius augmenta amb l'esfera, és a dir, la realitat en què ens trobem, es complica. El procés d'estratificació resulta força complex, ja que es creen nous tipus d'enunciats que poden substituir els existents i/o els inutilitzables, però també es poden acumular o, fins i tot, juxtaposar, que sempre serà provocat pel desig de reproduir la comunicació humana autèntica. En aquest fragment, Bakhtín (1999, p. 249) es queixa del fet que des de l'inici de

la reflexió sobre els gèneres, els crítics i els filòsofs es van centrar en els productes de literatura i, per consegüent, van ometre la capa lingüística de la nostra existència.

Com diu el títol de la nostra tesi, ens centrem en l'estudi del gènere negre i policíac, que de moment s'expressa sobretot de forma escrita,¹¹ per la qual cosa compararem la classificació dels gèneres discursius de Bakhtín amb el sistema de la literatura. Més amunt, hem comentat que els gèneres en aquest plantejament teòric es divideixen en els primaris (simples) i els secundaris (complexos) i no es tracta de cap diferència funcional; més aviat, caldria tenir en compte el context en què es componen els enunciats concrets.

Los géneros discursivos secundarios (complejos) —a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.— surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas e un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero, a diferencia de éstas, aquello es un enunciado secundario (complejo). (Bakhtín, 1999, p. 248)

Tal com apunta el mateix autor, la diferència entre els dos tipus és significativa, i en un moment, fins i tot, descriu el gènere secundari com un gènere que, a més de complex, també és ideològic. De fet, els enunciats més complexos, com ara les novel·les, poden complir funcions ideològiques dissenyades per escriptors i altres institucions, que passaran a formar part d'una missió política i cultural més àmplia en una societat concreta. A més, l'ús de gèneres discursius primaris en textos secundaris afecta la versemblança dels escrits i, per tant, evoca el concepte de mimesi. Seguint de forma laxa les idees de la teoria dels estils i les teoritzacions retòriques de l'antiguitat clàssica, en el context de la novel·la negra i policíaca, un dels elements molt importants de tota la composició és la selecció del registre lingüístic adequat per a personatges concrets. Així, els delinqüents típics no poden parlar com els professors universitaris¹² i, per aquest fet, la construcció de diàlegs s'ha de pensar

¹¹ En el capítol dedicat a la història de l'evolució d'aquest gènere, us explicarem més el subgènere actualment molt popular del *true crime*, que es troba a la frontera entre moltes disciplines diferents, com ara la literatura o el periodisme, entre d'altres, i sovint pren la forma de podcasts, la idiosincràsia del qual també sembla ambivalent en termes de ser un enunciat escrit o oral.

¹² Perquè fer aquesta comparació sembli correcta, hem hagut d'afegir la paraula "típics", considerant que tradicionalment pensem que els delinqüents venen dels estrats socials més baixos i la seva expressió hauria

de manera conscient i deliberada. Cal remarcar també que els enunciats són capaços de crear el seu propi estil que permetrà expressar-se d'una manera individual a cada persona que vol produir-ne un. En aquest sentit, “los géneros literarios ofrecen diferentes posibilidades para expresar lo individual del lenguaje y varios aspectos de lo individual” (Bakhtín, 1999, p. 251). Per tant, podem concloure que els autors que escriuen un gènere concret, seguint instruccions generalment establertes per donar-li un caràcter peculiar, poden convertir-lo no només en una marca de la seva identitat literària, sinó també una fórmula repetitiva i reconeguda pel públic lector.

Tot i que tota la teoria de Bakhtín és extremadament atractiva, no podem fer referència a totes les observacions sobre el sorgiment i el funcionament dels gèneres discursius. Per aquest motiu, ens centrarem en un tema que, des del nostre punt de vista, pot resultar útil a l'hora d'analitzar el gènere que ens interessa. És a dir, es tracta del procés de formació històrica d'aquests models o, en la visió bakhtiniana, d'aquests enunciats que, en funció de les condicions determinades per una època concreta, posseiran elements i formes imposades per l'estètica imperant, la qual cosa també afectarà la possibilitat de complir determinades funcions. Segons Bakhtín (1999, p. 254), “[l]os enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua”. Com que els canvis històrics afecten les opcions estilístiques i lingüístiques dels autors, no ens ha d'estranyar que parlem aquí d'un sistema dinàmic i més aviat laberíntic, que pot ser una mena de documentació de les tendències literàries dominants. Així,

[e]n cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono, y éstos no sólo son géneros secundarios (literarios, periodísticos, científicos), sino también los primarios (ciertos tipos del diálogo oral: diálogos de salón, íntimos de círculo, cotidianos y familiares, sociopolíticos, filosóficos, etc.). Cualquier extensión literaria por cuenta de diferentes estratos extraliterarios de la lengua nacional está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria (géneros literarios, científicos, periodísticos, de conversación), de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva, para concluirla, para tomar en cuenta al oyente o participante, etc., todo lo cual lleva a una mayor o menos reestructuración y renovación de los géneros discursivos. (Bakhtín, 1999, p. 254)

de reflectir aquest context. La delinqüència, però, no és un fenomen que només aparegui en aquest espai, sent un constructe molt més complex, com ho exemplifica Oleg Sokolov, un destacat historiador i acadèmic rus que fa uns anys va matar la seva estudiant (que també era la seva amant). Caldria esmentar que actualment s'estan publicant cada cop més novel·les ambientades en espais que, a primera vista, no encaixen en aquesta dimensió tradicional. Així, els personatges provinents d'un entorn més privilegiat també haurien d'expressar-se d'una manera “típica” (versemblant) a fi que els lectors puguin creure's una història concreta.

1.1.2.2. El gènere dins de la teoria dels mons possibles

El moment de crist·lització de la literatura popular contemporània coincideix amb els temps convulsos de la societat industrial en ple desenvolupament del romanticisme, en què ambientar textos als carrers foscos i bruts de les grans ciutats amb caire realista no semblava del tot suficient per expressar les complicades emocions dominants en aquell moment. El misteri del paisatge gòtic va assentar les bases de relats i novel·les de terror i dels precedents de la ciència-ficció que, malgrat que utilitzaven els recursos disponibles del món real per localitzar-hi la trama, se n'allunyaven cada cop més, cosa que trencava el principi de la versemblança. D'altra banda, veure les runes d'un castell medieval en una nit freda i tempestuosa pot fer que aquest context creï en els lectors una disposició que els permeti creure en aquestes coses insòlites que hi passen. És més, el context específic en què es va produir l'obra és capaç d'activar una sensació de credibilitat per a la recepció coetània, que difereix de l'anàlisi del mateix relat en una època posterior. Amb tot plegat, entenem la versemblança com la correspondència de les normes generalment acceptades vistes en tots els elements constitutius de la dimensió formal de l'obra amb els axiomes genèrics que destaquen quant a la seva associació a una estètica concreta. Així, podem concloure que la relació entre realitat i ficció, entesa també com un tipus de comunicació textual, pot esdevenir una altra manera de dividir els gèneres literaris contemporanis. Tanmateix, a la pràctica, aquesta divisió sembla molt més complexa i boirosa, perquè en un text podem trobar un conjunt de diferents elements ficticials, que poden, fins i tot, distorsionar la nostra percepció i dificultar la classificació d'una obra dins només un gènere. Per aquest motiu, hi ha tanta multitud d'enfocaments teòrics al concepte contemporani de la versemblança que permeten que els textos s'ajustin cada cop millor als marcs concrets o, fins i tot, defineixen espais transgressors en els quals poden funcionar els textos sense una assignació clara a només un model genèric ja que presenten característiques de diversos gèneres.

En aquest sentit, Rodríguez Pequeño (2008) va dedicar un capítol sencer del seu estudi sobre gèneres literaris als "aspectes previs al referent literari", on va ubicar la mimesi, la ficcionalitat i la teoria dels mons possibles. D'una banda, l'elecció pot demostrar que l'autor vol ressaltar el paper de la versemblança a l'hora de traçar línies entre diferents gèneres literaris contemporanis i, de l'altra, tal gradació ens mostra que un concepte se superposa a l'altre i la seva versió final serà la possibilitat d'aprofundir en l'anàlisi de la ficció literària, que es basarà i, fins i tot, superarà la clàssica visió mimètica-aristotèlica. El mateix concepte de món possible s'utilitza en diverses disciplines com ara la lògica o la filosofia, i la seva

creació s'atribueix actualment a Antonio Rubio de Rueda, un filòsof i teòleg espanyol del segle XVI i XVII. (Padilla Gálvez, 2018) Els seus usos posteriors van servir a molts investigadors per buscar respostes a preguntes de l'àmbit de la semàntica formal i també per poder descriure la noció de ficcionalitat. No en podem fer una anàlisi en profunditat, per la qual cosa ens centrarem només en els aspectes més importants, ja que és a través de la definició del món possible que podem distingir les properes fronteres literàries que tractarem.

Com emfatitza Rodríguez Pequeño (2003, p. 125-126), la distinció de Baumgarten entre diferents tipus de ficcions serveix com a una base sòlida per a la reflexió de Tomás Albaladejo (1998) entorn de la relació entre la ficció literària i la realitat objectiva. Segons Albaladejo (1998, p. 58-59),

Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales. Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real, efectivo, pero están construidas de acuerdo con éste; por último, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil les componen instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo. (Albaladejo, 1998, p. 58-59)

A partir d'aquesta classificació, Rodríguez Pequeño (2003, p. 127) proposa un esquema de mons possibles per facilitar la comprensió de la complexitat d'aquesta teoria.

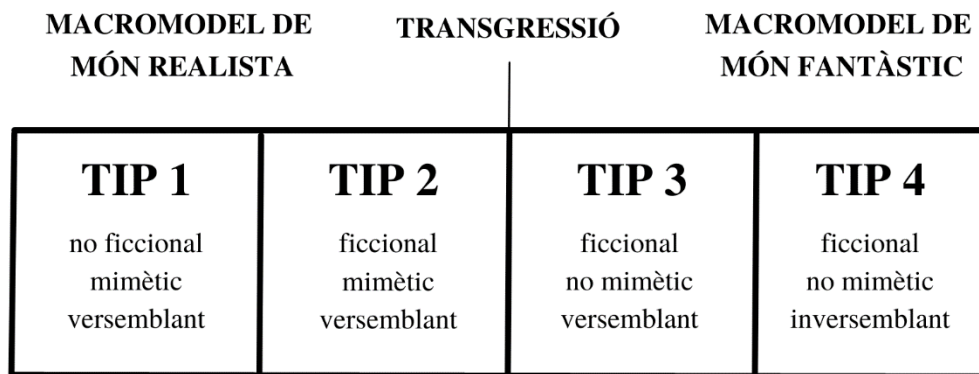


Figura 1. 4 tipus de mons possibles segons Rodríguez Pequeño (2008, p. 127)

Com podem veure més amunt, els tipus de mons possibles, és a dir, el conjunt d'elements diegètics exposats en un text, s'han dividit en dos models determinats per la relació entre l'obra i la realitat (el món real i el fantàstic). La transició entre tipus/gèneres mimètics i no mimètics és la frontera entre la manera d'expressar la veritat del món en què s'incrusta la història o l'argument del text. A primera vista, aquesta classificació esdevé un marc concret

en el qual podem situar diversos productes literaris, però, la *inventio* poètica de l'autor pot fer que, per exemple, una narració ficcional considerablement versemblant contingui uns quants components no mimètics, fent que la seva ubicació no sigui tan lògica ni evident. Això vol dir que els textos poden col·locar-se en un espectre d'un tipus/gènere, i que els models de mons possibles s'estratifiquen encara més a mesura que intenten representar la complexa composició d'un sistema literari d'alguna època històrica. Ens sembla que aquestes possibilitats faciliten l'adaptació del marc teòric discutit ara mateix a l'hora d'interpretar els gèneres literaris a causa dels límits ben traçats entre ells, que, al mateix temps, permeten una llibertat de recerca considerable. En el cas de la novel·la negra i policíaca, ens mourem entre el tipus dos i la línia de transgressió, tot i que una transició al tipus tres també és una opció acceptable, que es pot il·lustrar en novel·les híbrides: una trama criminal ambientada en un món distòpic de finals del segle XXI.

1.1.2.3. El gènere determinat per la cultura i la història

A la dècada dels anys 60 del segle XX van començar a observar-se definitius signes de canvis importants en gairebé tots els aspectes de la vida de les societats occidentals. Caldria remarcar que la renovació de referències ideològiques i literàries també va ser deguda a factors exteriors, com ara la cèlebre revolta del maig parisenc del 1968 o les incansables protestes contra la intervenció militar nord-americana al Vietnam i contra les discriminacions racials. La joventut europea dels països democràtics, sobretot de l'àmbit universitari, va recollir aquest missatge i va sotmetre el sistema vigent heretat dels seus pares a una crítica penetrant. Esmentem aquests fets atès que l'any 1968 Gérard Genette va afirmar que havia sorgit un nou tipus de literatura en què els límits tradicionalment interns entre els textos es van difuminar i, en conseqüència, la visió de l'enfocament clàssic dels gèneres literaris estava força desfasada i aquesta teoria necessitava una renovació, considerant que el seu significat i funció sempre han estat de gran ajuda no només per a la pròpia crítica, sinó també per a la resta de la societat literària, com es pot veure en aquest fragment:

La historia de la teoría de los géneros está caracterizada por estos atrayentes esquemas que conforman y deforman la realidad, a menudo tan diversa, del campo literario, y pretenden descubrir un "sistema" natural en donde construir una simetría artificial con el gran apoyo de falsas ventanas. Estas configuraciones forzadas no son siempre inútiles, muy al contrario: como todas las clasificaciones provisionales, y a condición de ser bien aceptadas como tales, tienen a menudo una indiscutible función heurística. (Genette, 1988, p. 213)

Com que Genette (1988) rebutja la validesa i l'actualitat del clàssic tripartit literari platònic-aristotèlic, és a partir d'aquí que comença les seves consideracions sobre "gèneres,

tipus, modalitats”, com diu el títol d’aquest estudi. En aquest sentit, conclou que la tríada platònica (la modalitat narrativa, mixta i dramàtica) va ser substituïda per la parella aristotèlica mitjançant l’eliminació del segon tipus, que en termes genèrics correspondria a l’èpica i al drama. No és que la poesia lírica no interessés als filòsofs de l’època, però, com ja hem comentat, molts dels seus trets no encaixaven en el marc literari coetani i només els intents posteriors al final de l’Antiguitat i a l’Edat Mitjana van tenir èxit quant a introduir-la en aquest model (1988, p. 198). A més, per tal de controlar d’alguna manera la proliferació de subtipus textuais, es produeix l’absorció genèrica, que Genette (1988, p. 201) explica de la següent manera:

[L]os géneros no representativos no tienen otra elección que optar entre la anexión valorativa (la sátira en la comedia y, por lo tanto, en el poema dramático; la oda y la égloga en la epopeya) y la expulsión a las tinieblas exteriores o, si se prefiere, a los limbos de la “imperfección”. (Genette, 1988, p. 201)

Si la foscor exterior esmentada per Genette es referís a la interrupció del desenvolupament d’una modalitat en una estructura determinada, aleshores és possible constatar que la ubicació donada als tipus inferiors està estretament vinculada amb els esdeveniments històrics i els fenòmens culturals i artístics d’una època?

Primerament, Genette (1988, p. 216-219) manifesta que els diferents gèneres poètics es divideixen en tres categories fonamentals i les seves subclasses, però aquests models tornen al desordre dins de cada categoria i s’han de reorganitzar, per exemple, utilitzant altres criteris de diferenciació temàtica o estètica. Més endavant, indica que les ajustaments de tríades genèriques augmenten el conjunt de teories i eines disponibles per detectar i interpretar models literaris cada cop més recents i, a més, emfatitzen l’existència d’algunes formes intermèdies entre “tipus purs”. Aquesta idiosincràsia també confirmaria la validesa de la tesi que els gèneres literaris són un repertori tancat en forma, per exemple, de triangle o de cercle. Així, sembla que aquests models es troben a prop l’un de l’altre i són capaços no només d’interactuar entre ells, sinó que també poden modificar-se a base de diferents condicions extraliteràries, que permetran, teòricament, infinites possibilitats de la seva proliferació i adaptació als nous temps i tendències del públic lector.

No és cap reflexió original de Genette, ja que, com ell mateix ho subratlla, Goethe o Julius Petersen ja havien plantejat una tesi semblant. L’autor d’aquest estudi (1988, p. 219) opta per implementar-hi l’esquema ja esmentat, però s’hi nota una inquietant asimetria entre els gèneres (drama, lirisme i èpica) i els aspectes que se’ls atribueixen (diàleg, representació,

situació, monòleg, narrativa i acció). Subratlla que el triangle serveix com a punt de partida per discutir un sistema molt més complicat, és a dir, d'un gran cercle amb nombroses divisions internes (Genette, 1988, p. 220). D'aquesta manera, la comparació de la visió clàssica dels gèneres literaris amb l'òptica romàntica demostra que la segona es projecta sobre la primera per arribar a la delimitació de tres gèneres actuals: lírica, èpica i dramàtica. No obstant això, Genette (1988, p. 223) ressalta que aquesta “reinterpretación romántica del sistema de los modos en sistema de géneros no es, ni de hecho ni de derecho, el epílogo de esta larga historia”, la qual cosa indica que la realitat literària és efectivament laberíntica i necessita orientacions metodològiques diferents: el canvi romàntic del dogma clàssic va obrir més perspectives per a nous intents d'interpretació i classificació dels gèneres literaris.

Un altre punt important és la idea de dividir textos/gèneres/tipus literaris entre primaris i secundaris, que també hem vist en la conceptualització de Bakhtín. Ja sabem que l'estudi de Genette és de caràcter comparatiu i se centra en la relació entre la visió clàssica i la romàntica, per la qual cosa podem veure que la divisió en aquests dos grups és en realitat un llegat de consideracions teòriques prèvies al voltant de la literatura i la seva organització interna. Per posar-ne un exemple, Genette (1988, p. 227) torna a referir-se a Goethe i el contrast entre les “classes poètiques” i “tres autèntiques formes naturals” que correspondria a la visió dels sistemes secundaris (tipus d'escrits) que utilitzen mecanismes literaris primaris, és a dir, una mena d'arxigèneres juxtaposats en un mateix sistema.

En principi, Genette (1988, p. 228) intenta explicar què entén exactament per formes naturals i les compara amb les llengües naturals:

Los modos de enunciación pueden, en todo caso ser calificados como “formas naturales”, al menos en el mismo sentido que cuando hablamos de “lenguas naturales”: alarde literario aparte, el usuario de la lengua debe constantemente, incluso o sobre todo inconscientemente, elegir entre actitudes de locución tales como discurso e historia (en el sentido benvenistiano), cita literal y estilo indirecto, etc. [...] “Formas naturales”, pues, en este sentido relativo, y en la medida en que la lengua y su uso se manifiestan como un don natural frente a la elaboración consciente y deliberada de las formas estéticas. (Genette, 1988, p. 228)

Tenint en compte aquest caràcter natural i, generalment, invariable del primer conjunt, centrem-nos ara en el segon grup, que reflectirà diferents fets culturals i històrics d'un sistema literari determinat. Com ja hem assenyalat, en aquest sentit, Genette (1988, p. 228) proposa l'ús de la noció d'arxigèneres:

Archi- porque cada uno de ellos se supone que sobrepasa y contiene, jerárquicamente, un determinado número de géneros empíricos, los cuales son evidentemente, y sea cual sea la

amplitud, duración o capacidad de recurrencia, hechos de cultura y de historia; pero también (o ya) -*géneros* porque sus criterios de definición incluyen siempre, como ya hemos visto, un elemento temático que supera la descripción puramente formal o lingüística. (Genette, 1988, p. 228)

De fet, va desenvolupar un concepte similar relacionat amb l'organització textual interna en un estudi anterior (*Palimpsestes*, 1962), on pretenia detectar i analitzar diferents mecanismes duts a terme en el marc de l'arxitektualitat, és a dir, "l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes —types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.— dont relève chaque texte singulier" (1982, p. 13). En el cas dels gèneres, també podem observar aquells models superiors o virtuals que constituïrien l'apel·lació principal, el cim mateix de la jerarquia genèrica, dividits en successius productes literaris condicionats pels corrents artístics i ideològics d'un moment determinat de tota la cronologia literària.¹³ Curiosament, a l'hora de proporcionar-nos més exemples de com funciona aquesta òptica, Genette (1988, p. 228) tria el cas de l'evolució de la novel·la negra i policíaca:

[T]odo el mundo sabe, por ejemplo, que la clase novela policiaca puede a su vez subdividirse en diversas variedades (enigma policiaco, thriller, policiaco "realista" a la manera de Simenon, etc.), y es que un poco de ingenio siempre puede multiplicar las apelaciones entre la especie y el individuo, y nadie puede poner fin aquí a la proliferación de especies: la novela de espionaje hubiera sido perfectamente imprevisible para un teórico de la poética del siglo XVIII, y otras muchas especies por venir nos resultan hoy día inimaginables. (Genette, 1988, p. 228)

1.1.2.4. Tipologia genèrica de Todorov

Un altre investigador que es va dedicar a la reflexió sobre els orígens i la classificació dels gèneres literaris és Tzvetan Todorov (1988). No podem obviar la seva perspectiva sobre aquests aspectes teòrics perquè, com veurem una mica més endavant, durant la seva activitat investigadora també va intentar crear una tipologia de la novel·la policíaca, a la qual ens referim en el capítol en què hem recollit el seu panorama històric.¹⁴

¹³ Hem fet servir aquest aparell metodològic per a l'anàlisi de la primera novel·la negra de Fuster, és a dir, *De mica en mica s'omple la pica* (Wegner, 2021a). El nostre objectiu ha estat observar si l'autor va mantenir-se indiferent als productes literaris externs o si va escollir deliberadament alguns dels elements de l'arxigènere de la novel·la negra i policíaca per implantar i consolidar la ficció criminal a Catalunya. Els resultats han demostrat que la novel·la de Fuster no només va tenir un paper important en la consolidació del gènere, sinó també va situar el seu autor en una de les posicions centrals del polisistema literari català. A més, Fuster va tendir a interactuar amb diferents tradicions estrangeres utilitzant en les seves obres components modificats d'aquesta modalitat basats en el repertori singular condicionat per la situació geopolítica de Catalunya.

¹⁴ Aquest no és l'únic text en què discuteix el tema de gèneres literaris populars, ja que també és autor d'*Introducción a la literatura fantástica* (1981) on intenta trobar els principals trets característics de la literatura fantàstica i discuteix possibles configuracions temàtiques per a aquest gènere, com ara la distinció temàtica

D'entrada, recordant les paraules de Blanchot (1907-2003), subratlla un punt molt important pel que fa al punt de partida de la discussió dels orígens genèrics: “el privilegio otorgado a nuestro *ahora*” (Todorov, 1988, p. 32) que analitza de la següent manera.

Sabemos que toda interpretación de la historia se hace partiendo del momento presente, lo mismo que la del espacio se construye partiendo de *aquí*, y la del otro partiendo del yo. Sin embargo, cuando a la constelación del yo-aquí-ahora se le atribuye un lugar tan excepcional – punto final de la historia entera–, podemos preguntarnos si la ilusión egocéntrica no tiene nada que ver con ello (engaño complementario, en suma, de lo que Paulhan llamaba ilusión del “explorador”). (Todorov, 1988, p. 32)

Les observacions semblen força interessants, perquè, en efecte, no podem suposar que l'evolució dels gèneres literaris s'ha acabat ni que no sorgiran noves subclasses de textos, vist que encara no sabem què ens depara el futur en quasi tots els àmbits de la nostra existència. Per descomptat, podem anticipar algunes regles per a la formació de nous tipus mitjançant la inclusió de temes socials contemporanis en el repertori temàtic. Això podria funcionar en el gènere negre, que sí que es basa en gran mesura en la crítica dels aspectes actuals de les nostres vides. En canvi, no ens ajudarà a avaluar els canvis formals que es poden produir en aquests textos. Encara que tenim quasi les mateixes eines primàries disponibles per a tothom en un nivell similar, les opcions estètiques sempre estaran relacionades amb l'acte creatiu individual. En aquest marc, Todorov planteja una pregunta que vol respondre al seu estudi: “¿existen, en el lenguaje (pues se trata aquí de los géneros del discurso), formas que, aunque anuncien los géneros, no lo sean todavía? Y en el caso de que sí, ¿cómo se produce el paso de las unas a los otros?” (Todorov, 1988, p. 35).

En aquest enfocament, els gèneres deriven d'altres gèneres, de manera que el que actualment coneixem com, per exemple, la novel·la negra i policíaca és en realitat el resultat de moltes transferències, interferències o juxtaposicions. Abans que res, segons Todorov (1988, p. 36), “[l]os géneros son, pues, unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, el de la observación empírica y el del análisis abstracto. [...] Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas”. Aquestes propietats discursives són un conjunt de normes, de vegades fins i tot obligatòries, que regeixen el text (la seva estructura o recepció) i que constitueixen l'esquema principal d'aquesta classe de textos. El seu ús és, en realitat, molt necessari pel fet, que també subratlla Todorov (1988, p. 38), que la lectura, la interpretació i la recepció tenen lloc en el marc

entre “jo” i “tu”, on els primers es dissenyen per desafiar els límits entre matèria i esperit, i els segons són el resultat del desig sexual.

d'aquestes normes genèriques imposades institucionalment, per exemple a l'escola, on no en som conscients. A més, en aquest sentit destaquen dos conceptes: els "horitzons d'expectatives", del teòric de la recepció Hans Robert Jauss, i els "models d'escriptura", que posen èmfasi en determinats marcs institucionalitzats tant per als lectors com per als autors, dins dels quals haurien de moure's per tal de mantenir la transparència de la classificació dels productes literaris en els sistemes.

La institucionalització, és a dir, situar certes activitats en una cultura concreta per dur a terme un procés de consolidació social d'algun valor, d'algun fet, d'algun costum important per a la supervivència i el desenvolupament d'una determinada comunitat, és un aspecte que sovint s'emfatitza en aquestes consideracions sobre per què alguns actes de llenguatge es converteixen en gèneres i d'altres no (de moment no). Aquí Todorov (1988, p. 38) assenyala que

una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladores de esa ideología y nos permiten precizarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera. (Todorov, 1988, p. 38)

D'aquesta manera, ens apropem una mica a la teoria anterior, que també apuntava a una important connexió de tipus de textos amb condicions extraliteràries que facilitaven o dificulten la seva formació i posterior consolidació. Com que el gènere està condicionat o codificat culturalment i/o històricament, de nou hem de trobar les formes originals que existeixen en el repertori virtual i permeten la seva modificació per tal de produir una nova classe de textos corresponents als objectius estètics i ideològics d'una comunitat determinada. Amb això en ment, caldria esmentar la divisió en dos espais simètrics, que, segons Todorov (1988, p. 39), descriuen la realitat històrica i discursiva de l'existència dels gèneres. I així, en el primer conjunt trobarem estils, models, registres, és a dir, exemples de poètica general, que sempre són possibles d'utilitzar. En canvi, el segon grup pertany a la història literària i descriu escoles, moviments i corrents que realment es desenvolupen al mateix temps, però no és tan evident que els seus representants facin servir les mateixes propietats discursives. Aquesta reflexió porta a Todorov (1988, p. 39) a un interessant intent de definir el gènere com a tal: "El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios."

Amb referència a tot el que hem descrit anteriorment, cal recordar les següents crítiques, recollides per Domínguez Caparrós (2002, p. 112), que resulten essencials per explicar l'existència de gèneres que planteja Todorov. En primer lloc, no és indispensable conèixer totes les obres per arribar a la definició d'un gènere. Més endavant, destaca que no sembla tan difícil trobar un nivell en què es localitzin les diferències entre "gènere" i "obra individual". A més, Todorov nega la contradicció entre l'ideal d'originalitat i la necessitat de repetició genèrica i acaba aquesta llista amb una afirmació discordant amb l'aparent manca de subordinació de la literatura contemporània als gèneres. Aquesta òptica amplia les nostres possibilitats d'investigació i ens permet mirar amb una llum lleugerament diferent precisament als gèneres populars, que molt sovint eren considerats inferiors i poc originals pel fet que havien de seguir, i encara han de seguir, certs requisits genèrics, cosa que per a determinades persones pot causar la impressió de repetició avorrida.

En aquest sentit, és important recordar que Todorov desenvolupa les teories de Northrop Frye (1957) en el seu intent de trobar els trets propis de cada gènere, i diferencia diferents gèneres literaris, que, a banda d'un intent de descobrir la gènesi d'aquests gèneres, fa referència a la crítica arquetípica, cosa que presenta la seva mateixa essència, és a dir, el procés històrico-literari com un desplaçament cíclic del mite cap a les formes iròniques (*modi*). Sens dubte tornarem a aquestes reflexions arquetípiques en el proper capítol, però ja assenyalarem que molts marcs teòrics estan interconnectats i es juxtaposen, cosa que ens pot indicar punts de inflexió interessants. Per acabar, s'ha de tenir en compte que Todorov (1981, p. 9-10), a l'hora d'analitzar els postulats genèrics de Frye, conclou que, per evitar tota ambigüitat connectada amb seva classificació, el millor és dividir els textos en dos grups: gèneres històrics i gèneres teòrics.

Los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica. Lo que nos enseñaron en la escuela de los géneros se refiere siempre a los géneros históricos: se habla de una tragedia clásica, porque hubo, en Francia, obras que manifestaban abiertamente su pertenencia a esta forma literaria. En cambio, en las obras de los antiguos teorizadores de la poética, se encuentran ejemplos de géneros teóricos; así por ejemplo, en el siglo IV, Diomedes, siguiendo a Platón, divide todas las obras en tres categorías: aquellas en las que solo habla el narrador; aquellas en las que solo hablan los personajes; y, por fin, aquellas en las que hablan narrador y personajes. Esta clasificación no se basa en una comparación de las obras a través de la historia (como en el caso de los géneros históricos) sino en una hipótesis abstracta que postula que el sujeto de la enunciación es el elemento más importante de la obra literaria y que, según la naturaleza de ese sujeto, es posible distinguir un número lógicamente calculable de géneros teóricos. (Todorov, 1981, p. 11)

Continua el seu punt dient que els gèneres teòrics es poden dividir per la seva estructura en elementals i complexos. Aquesta divisió dependrà del nombre de funcions que tinguem per a una estructura determinada. A més, els gèneres teòrics s'han de notar/comprovar en els textos i cal analitzar-los en un context textual concret; d'altra banda, els gèneres històrics s'han d'explicar mitjançant l'anàlisi teòrica incrustada en un espai històric-cultural concret.

1.1.2.5. La posició del gènere en el cànon literari

La nostra anàlisi del gènere de la novel·la negra i policíaca es basa, en gran mesura, en els postulats de la Teoria dels Polisistemes, que suposa l'existència de dos espais contrastats: el centre i la perifèria, i analitza diferents tipus de moviments i relacions entre diferents elements literaris. En aquest sentit, el gènere literari també és un ítem que, al cap i a la fi, ocupa diferents posicions en èpoques determinades i una vegada pot entrar al cànon, un espai privilegiat, i més endavant perdre aquest estatus i ser substituït per un altre en l'època següent. Per aquest motiu, ens sembla interessant aprofundir en l'estudi de Fowler (1988), que se centra a discutir la relació del gènere amb el cànon literari en general.

D'entrada, inicia un diàleg amb D'Israeli (1766-1848), un escriptor i erudit anglès, i cita les seves paraules sobre la connexió de les tendències literàries i la moda amb la creació d'un cànon concret:

Ahora bien, la afirmación de que es la moda quien rige, no se puede contradecir fácilmente. Un cierto deseo de novedad, que no deberíamos subestimar, tiene mucho que ver con el gusto por las formas literarias. No obstante, el "gusto" es algo más que una moda y no debería subordinarse a leyes triviales de circunstancias. [...] De hecho, los cambios en el canon literario se pueden referir, a menudo, a la revalorización o devaluación de los géneros que representan las obras canónicas. (Fowler, 1988, p. 96)

Potser simplificar el cànon a una col·lecció d'obres populars que reflecteixin la moda literària és massa trivial, però és un indicador que hem de buscar altres determinants de què és i què no és el cànon. L'ús d'aquest concepte ens fa pensar en un conjunt tancat i estable en principi. Tanmateix, com assenyala Fowler (1988, p. 96), la seva exhaustivitat és només una característica que es produeix en un moment determinat i potser és millor centrar-nos en quines funcions exerceix en nosaltres com a participants actius de la societat literària.

En aquest marc, Fowler (1988, p. 97) distingeix dos tipus de cànon: el cànon oficial i el cànon personal. No obstant això, és només la primera classificació al respecte, considerant que l'anàlisi d'aquest conjunt es pot fer des de moltes perspectives

simultàniament.¹⁵ Tornant, però, a la primera i més important catalogació, el cànon oficial serà una llista institucionalitzada de textos (i, per tant, també de gèneres) que es reconeixen socialment com a dignes de transmetre a les generacions futures a través de l'educació, el patrocini o el periodisme, és a dir, canals dominats en gran part pels agents polítics, que també ens vol transmetre missatges ideològics concrets a través de la literatura. D'altra banda, hi ha un cànon personal, és a dir, que cadascú de nosaltres pot crear-lo i que està fet d'obres que hem tingut l'oportunitat de conèixer al llarg de la nostra vida. No han de ser els mateixos textos que s'inclouen en el cànon oficial, sovint són productes literaris completament diferents, que poden demostrar que el cànon oficial està una mica deslligat de la realitat del lector i no compleix els requisits que sorgeixen de l'horitzó d'expectatives. A més, el cànon personal pot esdevenir una imatge invertida del que les institucions volen que coneguem i llegim, per posar un exemple, a l'escola. Imposar una col·lecció rígida de textos inadequats per a una època determinada pot conduir els lectors a gèneres/textos completament diferents que, per exemple, estan prohibits per les autoritats d'una societat en concret, la qual cosa produeix l'efecte que s'allunya d'aquell que van establir les institucions. Aleshores, el cànon oficial hauria de ser com el cànon personal? Per descomptat que no, però, sens dubte, l'oficial s'hauria de seleccionar de manera que estimulés el desenvolupament de l'interès per la literatura com a tal, cosa que mostra diverses possibilitats genèriques entre les quals el lector conscient podrà escollir alguns textos, i rebutjar els altres segons les seves pròpies valoracions i no l'òptica imposada per certes agrupacions.

Per a nosaltres, els punts més importants seran tot allò que fa referència al gènere i al seu paper en el procés de creació del cànon. En aquest sentit, Fowler (1988, p. 97) té raó quan diu que “la introducció de elementos del arte popular ejerce también una influencia vital”, considerant que és a través de la cultura popular que es genera qualsevol moviment en un sistema determinat i el manté viu, per la qual cosa és possible observar una mena d'equilibri entre el centre i la perifèria. La informació sobre allò que no està al cànon és igualment significativa, perquè pot indicar textos o gèneres sencers que van ser, per exemple, censurats en alguna època històrica governada per una dictadura. Ens sembla oportuna l'afirmació que el cànon és una mena d'imatge de la integració de moltes interaccions entre innumbrables generacions de lectors o aspectes d'extraliteraris, entre d'altres, i que un dels

¹⁵ Altres tipus de cànon que esmenta l'autor de l'estudi són el cànon potencial, el cànon accessible, el cànon selectiu i el cànon crític.

critèris més decisius per a la seva creació és el gènere (Fowler, 1988, p. 100). D'aquesta manera, cal cridar l'atenció envers la jerarquia genèrica, que pot adoptar moltes formes diferents: els gèneres es poden combinar o contrastar; tot i això, la majoria de vegades es tractarà del prestigi d'utilitzar un model en lloc d'un altre. Tanmateix, aquesta perspectiva suposa centrar-se a rastrejar el desenvolupament dinàmic en el context historioliterari dels gèneres i els llocs que ocupen, tal com destaca Fowler (1988, p. 108).

Al llarg del seu text, Fowler materialitza les seves hipòtesis en una argumentació recolzada per diversos exemples de la història de la literatura en general. No obstant això, molts d'ells fan referència a gèneres que no s'apropen al nostre focus. Quan es tracta de parlar dels canvis en la jerarquia dels gèneres al segle XIX, esmenta la novel·la i diu el següent:

En esa época, de la que estamos adquiriendo conciencia histórica en nuestros días, varios tipos de novelas llegaron a acaparar progresivamente el interés de los críticos y la expectación de los lectores. El modo novelístico se abrió camino, de hecho, hasta la posición más alta en la jerarquía de los géneros. (Fowler, 1988, p. 115).

Veiem, doncs, que primer la modalitat principal ha d'assolir una posició central en alguna estructura abans que pugui començar a estratificar-se dins d'ella mateixa. D'aquesta manera, dins de la novel·lística, tenim una ordenació jeràrquica multinivell segons classes temàtiques. De fet, Fowler (1988, p. 116) reconeix l'existència d'aquestes classificacions, però afirma que es poden dividir correctament o no en els tipus de novel·la versemblant i els altres gèneres literaris formularis com ara les novel·les de suspens o les fantàstiques. En aquesta situació, no està d'acord amb un esquema tan repetit i conservat en la mentalitat de lectura col·lectiva i el cànon oficial d'una comunitat concreta: "Esto no se puede admitir abiertamente como una distinción jerárquica. Pero las bibliotecas y las librerías segregan los géneros serios y no serios más o menos estrictamente. La ciencia-ficción se vendía, hasta hace muy poco, junto a la pornografía" (Fowler, 1988, p. 116).

1.1.2.6. El gènere com a fórmula arquetípica

Les tipologies genèriques anteriors no es referien directament a les modalitats populars, la qual cosa és lògic per dos motius. En primer lloc, quan es va iniciar el desenvolupament de les principals teories al respecte, no existien aquestes classes de textos dels quals estem parlant en aquesta tesi. En segon lloc, l'estudi dels gèneres inclosos a la "subliteratura" es va considerar poc acadèmic i es va trobar amb un ostracisme força

considerable. No obstant això, cada cop més crítics i estudiosos de la teoria literària es van interessar per l'ampli ventall de funcions que exerceixen en gairebé tots els sistemes els textos que escapaven del marc de la literatura culta, i van començar a analitzar-ne les propietats genèriques. Una d'aquestes aproximacions teòriques a l'origen dels gèneres és la proposta de John Cawelti (1976), que veu la necessitat d'introduir la noció de fórmula, gràcies a la qual es podrà descriure millor un fet literari i potser omplir el buit deixat per la conceptes insatisfactoris de la crítica tradicional.¹⁶

Abans que res, Cawelti (1976, p. 19) descriu la fórmula d'una manera molt senzilla, dient que “a literary formula is a structure of narrative or dramatic conventions employed in a great number of individual works”. Afegeix, però, que hi ha dos usos diferents del terme i, per tant, podem parlar d'una fórmula com una convenció per tractar una cosa o persona determinada, és a dir, qualsevol forma d'estereotip cultural que existeix a la literatura. El segon ús es produeix en el context de dissenyar un text, seguint pautes o patrons específics per a una determinada època, estètica o simplement l'elecció individual de l'autor. Tot i que Cawelti s'adona que per a alguns estudiosos aquest enfocament està estretament relacionat amb l'arquetipització de personatges i textos, el concepte introduït ofereix més possibilitats per traçar límits entre gèneres populars que simplement el fet d'utilitzar estereotips. Per tal de demostrar la validesa de les seves tesis, analitza d'una manera força encertada els gèneres populars, com ara les novel·les de l'oest i les novel·les negres i policíiques.

These popular story patterns are embodiments of archetypal story forms in terms of specific cultural materials. To create a western involves not only some understanding of how to construct an exciting adventure story, but also how to use certain nineteenth- and twentieth-century images and symbols such as cowboys, pioneers, outlaws, frontier towns, and saloons along with appropriate cultural themes or myths—such as nature vs. civilization, the code of the West, or law and order vs. outlawry—to support and give significance to the action. Thus formulas are ways in which specific cultural themes and stereotypes become embodied in more universal story archetypes. (Cawelti, 1976, p. 20-21)

Tenint tot això en compte, la noció de fórmula aborda l'enfocament literari del gènere popular que, per definició, en les seves representacions d'elements fixos hauria d'usar un codi capaç de ser desxifrat pels lectors que es mouen en el mateix pla textual. En aquest sentit, la classificació dels textos consisteix en l'omissió de valors artístics en favor d'una anàlisi i interpretació exhaustives dels seus trets comuns, que poden i han d'indicar

¹⁶ Colmeiro (1994b) i Cegielski (2013) també van utilitzar la tipologia formulaica dels gèneres literaris populars de Cawelti en les seves anàlisis, la qual cosa demostra que la seva proposta troba aplicació pràctica en la interpretació de contextos concrets, com ara una novel·la detectivesca.

tendències culturals significatives d'una determinada comunitat. Per descomptat, el problema sorgeix quan els gèneres populars comencen a mostrar propietats artístiques de certa densitat, la qual cosa ens fa difícil ubicar-los no només dins del marc del gènere, sinó també dins del sistema literari. Tanmateix, aquest no és el tema que tractarem en aquest apartat. En aquest punt, com va fer Cawelti, també hem de considerar la individualitat dels textos que comparteixen característiques culturals comuns. Sembla que és aquesta idiosincràsia individual la que permet en molts casos escapar de la perspectiva crítica que subratlla constantment la banalitat i la senzillesa dels textos seguint alguna moda o tendència literària. La qüestió és que molts estereotips visuals estan profundament arrelats a la nostra consciència i cultura, i no ens podem escapar. Només quan aquesta fórmula o gènere es troba en les condicions adequades, incloses les extraliteràries, pot desenvolupar-se d'una manera que pot o no ser la seva forma final (i més encertada), que s'ajusti a la societat i a les seves expectatives literàries.

Tot i que abans hem indicat que l'aspecte artístic no és tan important en la classificació amb fórmules, això no és del tot cert, perquè la manipulació d'elements estereotipats d'un determinat gènere s'ha de fer d'una manera molt acurada. A més, Cawelti (1976, p. 30) assenyala que “the good writer must renew these stereotypes by adding new elements, by showing us some new and unexpected facet, or by relating them to other stereotypes in a particularly expressive fashion”. Sembla que és gràcies a aquesta modificació dels elements tòpics que les fórmules poden romandre perpètuament vives. En aquest sentit, potser no estem creant gèneres completament nous, sinó noves subclasses de textos que naturalment volen adaptar-se temàticament o estèticament a la nova tendència imperant, no només literària, sinó també sociopolítica.

Tornarem al tema dels estereotips i arquetips més endavant, però ara ens centrarem en la tipologia de fórmules segons Cawelti. L'autor (1976, p. 79) comença la seva reflexió amb l'explicació d'una temptació amagada de juxtaposar fórmules amb classes tradicionals de textos, com ara tragèdia, comèdia, *romance*¹⁷ i sàtira, i fins i tot dona exemples d'aquesta interpretació dient que “a soap opera might be seen as a popular form of tragedy, while the

¹⁷ Es tracta d'un gènere que, en principi, se centra en una història amorosa entre dues persones on es poden incloure també diferents elements de la narrativa històrica o fantàstica, entre d'altres. En aquest sentit, Jameson (1975, p. 138) assenyala que la descripció més acurada d'aquesta modalitat prové de Frye que la defineix així: “Romance is [...] a wish fulfillment or utopian fantasy, which aims at the transfiguration of the world of everyday reality, whether in an effort to restore it to the condition of some lost Eden or to inaugurate and usher in some new and ultimate realm from which the old mortality and imperfections have been effaced”.

western can certainly be treated as a contemporary form of the romance” (Cawelti, 1976, p. 79). No obstant això, no és la millor forma d’anàlisi o classificació dels gèneres literaris populars contemporanis, considerant que caiem en una simplificació d’alguns aspectes formals que són extremadament importants en aquests textos i, a més de les funcions textuais, sovint exerceixen papers més complexos. Cawelti (1976, p. 79) ho explica d’aquesta manera: “Formulas are more highly conventional and more clearly oriented toward some form of escapism, the creation of an imaginary world in which fictional characters who command the reader’s interests and concern transcend the boundaries and frustrations that the reader ordinarily experiences” (1976, p. 79). A més, assenyala que la fórmula literària hauria de ser mimètica, cosa que es manifestaria en tal configuració del text que realment ajuda els lectors a complir la funció d’escapar del món real a la recerca d’entreteniment literari a tots els nivells, inclòs el sofisticat. Aquest desig d’una fugida virtual Cawelti (1976, p. 39) l’anomena “moral fantasies”, que constitueixen un món imaginari en el qual el públic pot trobar-se amb el màxim d’emoció sense enfrontar-se a la sensació aclaparadora d’inseguretat i perill que sol acompanyar aquestes formes de manipulació en la realitat.

Sabent què són les fantasies morals, podem distingir-ne cinc tipus: *Adventure*, *Romance*, *Mystery*, *Melodrama*, *Alien Beings or States*, que Cawelti (1976, p. 82-102) intenta definir a continuació. La divisió en aquestes classes de textos es compon principalment de dos elements: la construcció dels personatges principals en un context determinat per la fórmula utilitzada, i la seva relació amb els lectors. Com a mostra, ens pot servir el tipus de *Mystery*, que suposa la materialització d’un protagonista amb el qual el lector s’identifica, per tal que el pugui acompanyar en el procés d’investigació i el descobriment d’alguns secrets ocults, que condueixin no només a resoldre un trencaclosques, sinó que també tindrà un efecte beneficiós per a aquest protagonista.

En poques paraules, a primera vista, els marcs de gènere simplificats poden facilitar realment la classificació dels textos interpretant-los a través del prisma dels elements genèrics que hi apareixen. Tot i que podem trobar temes amorosos en les novel·les negres i policíaqües, no estan tan fermament arrelats en una tradició literària determinada per traslladar aquest model a una altra classe temàtica. Caldria recalcar que les fórmules ens donen pautes específiques sobre què ha d’aparèixer en un text per ser inclòs en un grup concret. Alguns poden notar una descripció excessivament simplificada de la realitat literària, però aquest plantejament i la possibilitat de resseguir la modificació d’elements culturals amb una llarga història permet classificar adequadament una obra.

1.1.2.7. Ordenació sociològica dels gèneres narratius populars

Com hem pogut veure abans, les teories genèriques que hem comentat es converteixen en una mena de dialogisme, vist que els seus autors afegeixen diversos aspectes nous a les reflexions prèvies. En el cas del plantejament formulaic de Cawelti, la situació és força similar gràcies a un intent de modificar i millorar la seva interpretació duta a terme per Hoppenstand (1987). Tots dos crítics subratllen l'existència de fórmules/gèneres literaris basats en mites o arquetips: Cawelti hi va veure una oportunitat per entendre les condicions culturals i històriques d'una obra, però, Hoppenstand afegeix un altre aspecte important a aquesta visió, és a dir, un enfocament sociològic, que permet una construcció mica més acurada de les etiquetes literàries per a gèneres contemporanis, com ara la novel·la negra i policíaca. La creació d'un nou aparell crític és necessària, perquè, segons Hoppenstand (1987, p. 9) és impossible analitzar la complicada realitat amb les eines tradicionals existents: "the tools of the literary critic need to be re-worked, or re-defined if you will, so that the process of social life (rather than the product of personal expression) and the relationship of the popular story form to that process can better be interpreted". En què consisteix, doncs, aquest canvi de perspectiva?

Abans que res, un dels aspectes més significatius esdevé la funció que es dona a l'agent social individual a l'hora de produir descripcions dels elements de diferent caràcter que l'envolten en la vida quotidiana. Hoppenstand (1987, p. 11) anomena aquesta denominació efectiva dels ítems que creen la realitat, inclosa la realitat literària, un mecanisme de supervivència, que és un interessant intent d'incloure aspectes psicològics en l'anàlisi del sistema literari. En la nostra opinió, aquestes addicions subtils fan molt més flexible l'aparell crític i permeten una classificació més eficient que tingui en compte aspectes que abans no es podien incloure. De totes maneres, l'ús de conceptes com el mite i el símbol en un context literari també requereix un enfocament holístic per part nostra i dels investigadors, és a dir, la inclusió d'altres disciplines en què s'aborden els termes donats. De fet, de la mitificació i l'arquetipització de la literatura de gènere ens n'ocuparem una mica més endavant, però igual hem volgut remarcar la nostra posició en aquest tema. Ara ens centrem en la noció de fórmula, que contrastarem en aquest sentit amb la de gènere.

Segons Hoppenstand (1987, p. 20),

Formula construction is an integral part of this world building, and it is important that it be understood in terms of a dialectic process. Formula is a product of society that in turn affects

society. As a person gains identity within society, formula fiction assists the individual's attainment of that identity. Formula is a social tool that provides stability and direction. (Hoppenstand, 1987, p. 20).

En efecte, hi ha diversos punts importants en aquesta definició. En primer lloc, gràcies a les fórmules, sembla que som capaços d'entendre millor el món en què operem i, per consegüent, les manifestacions artístiques que pretenen reflectir-lo. És més, l'autor destaca el fet que la fórmula no és només un producte social, sinó també un garant de la seva existència, estabilitat i sentit d'identitat. Vol dir això que són eines universals que en diferents condicions històriques i culturals poden donar resultats tangibles quelcom desiguals? Des d'aquesta perspectiva, els resultats han de ser sempre semblants, la qual cosa està relacionada amb l'ús d'elements formals i estètics assignats a una fórmula concreta. En aquest sentit, la fórmula esdevé un sistema de llenguatge imposat a una societat que la sap utilitzar, perquè és una de les seves condicions de control més importants. A més, Hoppenstand ressalta que es tracta d'una estructura força jeràrquica on es localitzen totes les formes de comunicació entre els diferents agents socials, amb les quals poden expressar les seves preocupacions, relacions socials o tabús codificats en aquest llenguatge. Tenint tot això en compte, podem concloure que les fórmules condicionen tots els aspectes de la nostra vida i també exerceixen un paper rellevant en el procés de socialització, és a dir, l'adquisició per part d'un individu d'un sistema de valors, normes i patrons de comportament vigents en una comunitat determinada.

Sabem que existeix una jerarquia formulaica que es pot donar en dos espais diferents. Primerament i amb referència al llenguatge, es tracta d'una cronologia de graduació dels elements que conformen tota la fórmula: una paraula, un motiu, una frase, un episodi, etc. La culminació d'aquesta llista és, per descomptat, el gènere. Ara bé, Hoppenstand (1987, p. 23) ho visualitza així:

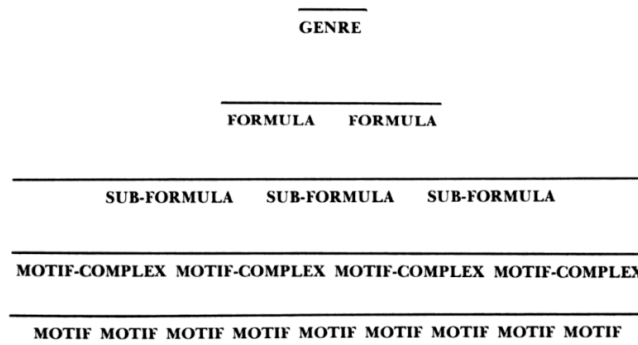


Figura 2. L'estructura d'una fórmula narrativa en forma piramidal (Hoppenstand, 1987, p. 23)

Aquesta visualització mostra que reconèixer una fórmula com a gènere és una certa simplificació i, de fet, diverses fórmules narratives poden conformar l'etiqueta principal que recull els trets principals d'aquesta gènere. No obstant això, començarem la nostra anàlisi des de la part inferior de la piràmide, que, per ser-ne la base, és l'element més important de la construcció. Podem veure que el fonament s'omple de motius que també prendran la forma de simples símbols, estereotips i arquetips descriptius existents en alguna comunitat. Aquests poden ser expressions molt senzilles, com associar el color dels cabells amb característiques positives o negatives d'un personatge, l'ús d'un tipus de roba específic per a un col·lectiu concret o simplement la creació clàssica de personatges basada en la lluita entre el bé i el mal. El següent grup serà un motiu complex que, segons l'autor (Hoppenstand, 1987, p. 22), “is the smallest unit of action in a story, and might correctly be termed «symbols in action»”. Què podria significar això? Sembla referir-se a la idea de fer servir imatges anteriors en alguna escena, cosa que els donarà un paper actiu al llarg del text. Només una col·lecció de diversos motius més complexos es pot considerar com el que podríem anomenar una subfórmula, és a dir, són els trets comuns traçats per les qüestions temàtiques d'una subclasse de textos, com ara diferents tipus de la novel·la negra i policíaca. Els grans gèneres de la literatura popular són fórmules que deriven d'una etiqueta global, i en aquest context es tracta de la triple divisió entre “the fantasy genre, the mystery genre and the romantic-adventure genre” (Hoppenstand, 1987, p. 23).

En definitiva, cadascuna d'aquestes teories té els seus punts forts i febles, però reunir-les en un apartat i per fer-ne una descripció argumentada ens servirà com a base sòlida de

l'aparell crític, el qual anirà augmentant amb les nostres aportacions sobre què és un gènere concret, a partir del gènere concret de la novel·la negra i policíaca contemporània.

2. Teories sistèmiques de la cultura i la literatura

Iglesias Santos (1999), en el seu estudi introductor a la compilació dels textos crucials per a la Teoria dels Polisistemes, apuntava que aquest enfocament des del seu sorgiment suposava un veritable desafiament per als estudis literaris, considerant que la noció de “sistema” inseria tot un seguit de nous conceptes i visions sobre les relacions entre els diferents elements d'aquestes estructures que constantment estan en moviment i en contacte amb altres. Tenint en compte que el gènere de la novel·la negra i policíaca va més enllà de les fronteres lingüístiques, nacionals i geogràfiques, i que en aquesta tesi volem estudiar l'obra de dos escriptors provinents de dos organismes tractats per condicions complement diferents, sembla que l'ús d'algunes conceptualitzacions de la Teoria dels Polisistemes és més que adient i, sens dubte, podrà proporcionar resultats i respostes engrescadores, la qual cosa ajudarà a descriure també altres fenòmens literaris i socials similars.

Així, en aquest apartat optem per la introducció i explicació dels elements clau de la metodologia subjacent del nostre projecte, la qual cosa permet mantenir l'ordre cronològic a l'hora de presentar l'evolució de la interpretació de la literatura com una xarxa de connexions mútues i la rivalitat per ocupar posicions importants en un mateix sistema a fi efecte d'assolir alguns objectius, inclosos els artístics o ideològics.

2.1. Les primeres formulacions de les teories sistèmiques

2.1.1. Les influències del formalisme rus

La noció del sistema literari que s'utilitzarà en aquest estudi deriva de la base teòrica proposada per l'estudiós israelià Itamar Even-Zohar, un concepte proper al camp literari de Pierre Bourdieu (2007) que descriu l'estructura de les societats literàries com el resultat d'un conflicte de classe i una forta competició per l'estatus privilegiat. Encara que, avui dia, si parlem de la Teoria dels Polisistemes pensem precisament en els escrits d'Even-Zohar, ell

mateix ja havia aclarit que “els seus fonaments ja havien estat sòlidament establerts pel formalisme rus als anys vint” (Even-Zohar, 1999, p. 1).

Ara bé, l’inici d’aquesta metodologia d’estudis literaris suposava diferents plantejaments innovadors i revolucionaris en el seu moment, mentre que des de la perspectiva més actual, se’n poden trobar algunes crítiques pel que fa al seu caràcter més aviat estàtic. D’aquesta crítica també va parlar-ne en la seva època un dels representants més importants d’aquest corrent intel·lectual, Roman Jakobson (1978, p. 8):

El “formalismo”, una etiqueta vaga y desconcertante que los detractores lanzaron para estigmatizar todo análisis de la función poética del lenguaje, creó el espejismo de un dogma uniforme y consumado. Sin embargo, como repetía B. Eichembaum, todo movimiento literario o científico debe ser juzgado ante todo en base a la obra producida y no por la retórica de sus manifiestos. Desgraciadamente al discutir el saldo de la escuela “formalista” hay una inclinación a confundir los slogans pretenciosos e ingenuos de sus heraldos con el análisis y metodología innovadoras de sus investigadores científicos. (Roman Jakobson, 1978, p. 8)

Generalment, es considera que la teoria literària, és a dir, un enfocament sistèmic i més analític envers el procés de creació d’una obra i la seva estructura interna, va sorgir a principis del segle XX amb els plantejaments teòrics del formalisme rus organitzat en tres institucions.¹⁸ D’una altra banda, la constatació anterior es pot considerar una mena de mentida, vist que, al cap i a la fi, ja en els temps més llunyans de la història de la Humanitat, diversos filòsofs reflexionaven sobre la funció de la literatura a les nostres vides i la diferència entre la ficció i la realitat en general. En aquest sentit, Asensi Pérez (1998, p. 30) asseverava el següent:

Este entreverado de “realidad” y “ficción” llamó pronto la atención de los filósofos, y así Platón y Aristóteles se enfrascaron en una reflexión que continuamente tenía como motivo principal o como telón de fondo el problema de la ficción. De ahí a que exista una preocupación social y política por lo que hace el teórico de la literatura hay tan solo medio paso. (Asensi Pérez, 1998, p. 30)

Dit d’una altra manera, abans del formalisme es parlava, més aviat, d’una àmplia col·lecció de reflexions filosòfiques soltes sobre la literatura sense cap intenció aparent d’una mesura

¹⁸ Es tracta de tres destacats grups d’estudiosos dedicats a dur a terme investigacions en el marc dels estudis literaris i lingüístics en les primeres tres dècades del segle XX. En primer lloc, se sol esmentar Cercle Lingüístic de Moscou. El seu major rival, òbviament en el context científic, va ser OPOIAZ, o sigui, la Societat per a l’estudi de la llengua poètica, que deu aquesta abreviatura al seu nom original rus (Общество изучения Поэтического Языка). L’últim col·lectiu es va reunir al voltant del Departament d’Història de la Literatura de l’Institut Estatal d’Història de l’Art de Petrograd. Aquests moviments es van desenvolupar quasi simultàniament i així es poden distingir el seu naixement (1915-1916), l’època de la major resplendor (els anys vint) i un declivi força violent als anys trenta provocat per la repressió del règim soviètic. Per saber-ne més, recomanem el recorregut històric elaborat per Domínguez Caparrós (2011).

objectiva i una catalogació sistemàtica de diversos fenòmens en aquest àmbit de l'activitat artística humana. Per consegüent, la puntualització d'Even-Zohar pel que fa a les arrels de la Teoria de Polisistemes és absolutament raonable, ja que el moviment formalista va fundar aquesta concepció contemporània dels estudis literaris i lingüístics i, a més, va tenir un impacte significatiu en la teoria literària occidental, especialment en el New Criticism, així com en l'estructuralisme. Sembla que gairebé totes les noves tendències metodològiques emergents poden relacionar-s'hi d'alguna manera, cosa que hi uneix també la visió (poli)sistèmica cap a la literatura o cultura que està representat avui dia concretament per la perspectiva establerta per aquest estudiós israelià.

Llavors, quins van ser els postulats formalistes? D'entrada, convé ressaltar que es tracta d'un objectiu fonamental, és a dir, crear una disciplina científica autònoma sobre la literatura que, al mateix temps, eviti aquelles inclinacions romàntiques i força subjectives quant a l'estudi d'una obra literària basades en diferents aspectes extraliteraris, com ara una dependència massa intensa de la biografia, la voluntat i les inspiracions dels autors. Així, els formalistes russos emfatitzaven la necessitat de precisar el camp de la investigació literària i desconnectar-la dels criteris sociològics, històrics i psicològics. Com afirmava Todorov (1978, p. 11), “[d]ebemos a los formalistas una teoría elaborada de la literatura [...] que debía ensamblarse naturalmente con una estética que a su vez, forma parte de una antropología”. En aquest sentit, l'esmentada estètica pot coincidir amb la noció de literarietat, és a dir, un conjunt de totes les particularitats intrínseques que han d'aparèixer en un text perquè aquest esdevingui una obra literària. El punt més important de la visió formalista és, en efecte, una estreta connexió entre els estudis literaris i lingüístics, atès que interpretaven la literatura principalment com l'art de la paraula. S'ha de tenir en compte que aquest plantejament suposa l'existència d'un tipus de llenguatge diferent (llengua literària o poètica) que s'utilitza per a l'expressió artística, cosa que fa que s'oposi al llenguatge pràctic de caire més aviat comunicatiu. Aquest procés s'entén com a desviació o hipòtesi desviacionista,¹⁹ cosa

¹⁹ Com ja s'ha indicat, els postulats dels formalistes van influir en corrents crítiques posteriors, inclòs l'estructuralisme i n'és un bon exemple l'Escola de de Praga i les seves tesis preparades per Mathesius, Jakobson, Havránek i Mukařovský, entre d'altres. Convé destacar que va ser Mukařovský qui reflexionava sobre la diferència entre la llengua poètica i l'estàndard (Mukařovský, 2014) i qui va desenvolupar, a més, el mètode estructuralista d'analitzar una obra literària. En particular, destaca la importància de tractar una obra com una estructura en la qual tots els components tenen la seva posició i funció específiques dins un sistema concret. Segons Mukařovský, aquesta configuració no és gens estàtica, sinó plena de dinamisme i es basa en diferents oposicions que generen una mena d'una tensió interna. En efecte, una obra literària no pot funcionar aïllada dels aspectes externs i sembla més escaient quan forma part d'un sistema molt més ampli.

que es pot trobar en la majoria de les teories sobre el llenguatge poètic del segle anterior, tal com explicava Pozuelo Yvancos (1989, p. 18):

La tesis sobre la lengua literaria que se suele acoger bajo el término general de desvío (*écart*), cruza una buena parte de las teorías sobre el lenguaje poético en nuestro siglo. Puede decirse que la “hipótesis desviacionista” es común a muy diferentes orientaciones metodológicas y escuelas críticas. La Estilística idealista o genética, buena parte de la poética estructuralista y lo más difundido de la estilística generativa suscriben — desde diferentes ópticas y con finalidades y resultados distintos en cada caso— la tesis de que la lengua literaria cabe entenderla como un apartamiento de la lengua llamada estándar o común; este apartamiento o desvío lo es respecto a las normas que rigen el uso cotidiano y comunicativo del lenguaje y supone la existencia de unas estructuras, formas, recursos y procedimientos que convierten a la lengua literaria en un tipo específico y diferenciado de lenguaje que excede las posibilidades descriptivas de la Gramática. (Pozuelo Yvancos, 1989, p. 18)

Un cop explicats els postulats més importants d'aquest moviment, ens hauríem preguntar on podem trobar la seva herència en la Teoria dels Polisistemes. De fet, Díaz Martínez (2014, p. 28-40) va reunir tots els fonaments formalistes detectat en les teories sistèmiques de la literatura en la seva tesi doctoral. Així, el punt més destacable és, sens dubte, l'adopció del concepte de sistema proposat per Tiniànov (1978) per tal de descriure alguns fenòmens sorgits en la societat literària, és a dir, entre els seus diversos elements. Per concloure les seves reflexions al voltant d'aquesta visió, al seu estudi publicat originàriament l'any 1927 Tiniànov deixava dit el següent:

[E]l estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria. y de ésta a la función verbal. Debe aclarar la interacción evolutiva de las funciones y de las formas. El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas vecinas y no a otras más alejadas. aunque éstas sean importantes. El estudio de la evolución literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales. Por el contrario. sólo en ese marco la significación puede ser aclarada en su totalidad. El establecimiento directo de una influencia de los principales factores sociales sustituye el estudio de la evolución literaria por el de la modificación y deformación de las obras literarias. (Tiniànov, 1978, p. 101)²⁰

A més, Even-Zohar esmentava en les seves reflexions molts representants del Formalisme, com Shklovsky, Vinogradov o Eikhenbaum, entre d'altres. De fet, sembla que el concepte més cabdal va adoptar-lo també a través d'una altra idea estreta de Tiniànov, ja que justament aquest membre de l'escola formalista russa rebutjava el concepte evolutiu del gènere literari i, simultàniament, subratllava que resulta impossible definir-lo d'una manera

²⁰ Com observa Díaz Martínez (2014, p. 29), per confirmar la seva hipòtesi sobre la conveniència d'analitzar la literatura en el context d'una sèrie d'interconnexions diferents, Even-Zohar fa referència a un fragment de les reflexions de Tiniànov.

completa considerant que un dels seus trets principals seria un moviment constant entre la perifèria (obres o autors no canonitzats) i el centre (obres o autors canonitzades) d'una estructura força complexa gràcies a determinants fenòmens i aparells literaris.

Per acabar, a continuació apareixen sintetitzades la totalitat de les influències formalistes en la metodologia contemporània de la Teoria dels Polisistemes:

[L]a reformulació de principios ya enunciados por Shklovski, Tynianov, Eijebaum y Jakobson da lugar a un boceto de sistema caracterizado por una estructura jerarquizada en torno a un centro canonizado y una periferia no canonizada, estratos donde funcionaría un repertorio de modelos literarios de acuerdo a actividades primarias (innovación) o secundarias (conservación). Sobre este sistema, que se propone como universal de la cultura, empiezan a construirse las aportaciones originales de Even-Zohar, con algunas ideas sobre: a) las relaciones isomórficas (tampoco del todo ausentes en Tynianov) entre sistemas mayores y menores (lo que Bourdieu denomina la “ley de los campos englobantes”), a veces expresadas en términos de autonomía vs. heteronomía; b) el funcionamiento de la literatura traducida como parte de los sistemas literarios; c) los “universales de los contactos literarios”; d) las inter-relaciones (dependencia/simbiosis) entre distintos polisistemas; y e) los tipos de relación entre literatura y territorialidad. (Díaz Martínez, 2014, p. 40)

2.1.2. La semiòtica del text de Iuri M. Lótman

Els fonaments del pensament sistèmic deixats pels primers formalistes russos van ser desenvolupats pels seus alumnes, com ara Iuri Lótman, que va tenir el goig de reflexionar sobre diferents aspectes literaris i culturals sota la guia de Gukovski, Azadovsky, Tomashevsky i Propp. Tanmateix, no és l'única inspiració acadèmica visible en l'obra d'aquest investigador, considerant que, més endavant, també es va referir a la tradició lingüística dels moscovites, a algunes ciències empíriques i a la seva afició per les matemàtiques.²¹

Malauradament, Lótman va haver d'interrompre els seus estudis de filologia a causa d'una terrorífica guerra que va pertorbar el curs de bona part del món durant uns quants anys. Un cop acabada la Segona Guerra Mundial, va tornar a la universitat i el 1951 va finalitzar els estudis interromputs, defensant el seu títol amb distinció. A més, aquest no és el final de les pertorbacions en la carrera acadèmica de Lótman, ja que a causa de l'antisemitisme imperant en aquella època, no va poder accedir a la Universitat Estatal de Sant Petersburg ni

²¹ L'interès per les matemàtiques es pot observar, per exemple, en l'obra mestra de Lótman titulada *Estructura del text artístic* (1970), on reflexionant entorn a l'entropia dels llenguatges artístics de l'autor i del lector, va basar-se en les fórmules d'Andrei Kolmogórov, un matemàtic rus els èxits del qual van establir les bases per a la investigació sobre la lingüística estadística de la poètica soviètica coetània. Així, al llarg de les seves anàlisis i reflexions sobre diverses situacions de la comunicació literària, Lótman va aplicar les equacions de l'esmentat matemàtic, fent que aquest estudi sembli encara més racional (Lótman, 1982, p. 39-46).

per cobrir una plaça docent, ni per cursar els estudis de doctorat. Per aquest motiu, es va veure obligat a traslladar-se a Estònia, on va començar a desenvolupar de debò la seva carrera com a investigador, analitzant principalment la literatura russa i publicant nombroses monografies i articles.

Entre 1964 i 1974 va fundar l'Escola Semiòtica de Tartu-Moscou, en la qual col·laboraven Toporov, Gasparov o Uspiensky, entre d'altres. Convé ressaltar que aquest grup va reunir representants de diversos àmbits del coneixement humanístic, com ara filòsofs, psicòlegs o historiadors: tots els que creien oportú fer servir el mètode semiòtic a la seva recerca com una oportunitat per aproximar-se amb més perspiciàcia al fenomen de la cultura. D'una forma breu, segons el seu concepte, la llengua natural és el centre de la cultura i esdevé el sistema de la modelització principal, que conté un cert model genèric del món. A més, la funció privilegiada d'aquest llenguatge deriva del seu caràcter força desenvolupat i complex que, al mateix temps, és el mitjà de comunicació més universal. D'altra banda, el llenguatge natural funciona com si fos un model sistèmic per a altres sistemes de cultura, com ara la mitologia, la religió o l'art (en el qual, és clar, trobem la literatura). Ara bé, tots els camps culturals esmentats anteriorment formen part un grup de sistemes secundaris en el sentit que, d'alguna manera, es construeixen sobre el llenguatge natural o es modelen a partir d'aquesta base primària i li deuen l'estructura i el funcionament.

Com observarem més endavant, la teoria dels Polisistemes, amb la seva filosofia i eines metodològiques penetrants, serà capaç d'abastar el fenomen de la cultura. A més a més, aquesta característica no es va produir només a les consideracions teòriques d'Even-Zohar que, per cert, apunta també Díaz Martínez (2014, p. 70). De manera global, es pot veure que els fonaments formalistes i estructuralistes més destacables han influït inqüestionablement en algunes aproximacions sistèmiques més actuals, en el sentit que han col·locat la literatura en uns sistemes més amplis i més polivalents, és a dir, la cultura i la societat, per la qual cosa “resulta inevitable preguntarse por el modo en que se produce esta participación, lo que conduce a cuestiones como la formación de repertorios culturales y su función en los sistemas de las sociedades humanas” (Díaz Martínez, 2014, p. 70). Per tant, no hauria d'estranyar que la semiòtica s'hagi dedicat a descriure i explicar què és la cultura i interpretar els elements i moviments que s'hi produeixen. En aquest sentit, la cultura es converteix una estructura on s'immergeixen signes i codis que serveixen per definir certs esdeveniments i per produir textos culturals afectats per algunes circumstàncies específiques. És més, aquest enfocament suposa que cada producte de la cultura (text de cultura)

constitueix una unitat organitzada segons unes regles concretes i en poden ser uns exemples clars: una obra artística, una vestimenta o un comportament, que posen en pràctica algun patró cultural consolidat en un col·lectiu particular.

De fet, la digressió anterior pretenia fer palès que no és només l'anàlisi dels textos literaris i el seu llenguatge, sinó també la incorporació d'aquests aspectes en l'àmbit d'un model cultural i social més ampli el que connecta directament la teoria dels Polisistemes amb els plantejaments teòrics i crítics de Lótman. A més, sembla que moltes de les tesis proposades per aquest estudiós rus es poden aplicar amb èxit a l'hora de poder descriure el procés del naixement la novel·la negra i policíaca castellana i catalana, atès que l'entendem aquí com un fenomen cultural, social i, òbviament, literari. Amb relació a tot el que hem destacat més amunt, sembla que és un moment adient per presentar les tesis més rellevants de Lótman, que podrem aplicar en les etapes posteriors d'aquest present estudi per analitzar l'obra de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster.

Primerament, cal fer una especial referència al concepte del llenguatge de l'art literari de Lótman i la visualització de la literatura que hi ha cristal·litzat. La literatura esdevé una de les formes de la comunicació de masses i, per consegüent, hauria de tenir la seva pròpia llengua. El fet de la possessió d'una manera constitutiva de poder expressar-se es precisa així: “«poseer su propio lenguaje»: esto significa tener un conjunto cerrado de unidades de significación y de las reglas de su combinación que permiten transmitir ciertos mensajes” (Lótman, 1982, p. 32). Aquesta definició és multidimensional i s'hi pot aprofundir des de diferents perspectives, perquè posseir un llenguatge propi, és a dir, un sistema d'elements que hi apareixen i funcionen segons determinades regles, també suposa que la literatura en si mateixa serà un sistema basat en un altre model original gràcies al qual som capaços de comprendre o interpretar el món que ens envolta amb totes les discrepàncies existents. Segons Lótman, el sistema primari esdevé la llengua natural, on les noves estructures poden sobreesciure i existir es una relació constant i dinàmica. És més, observem que en l'esquema de comunicació establert per Jakobson s'hi poden incloure les reflexions posteriors sobre què és el llenguatge literari i com i per què s'utilitza en diversos textos. De fet, Lótman es refereix implícitament als conceptes de la síntesi gramatical (gramàtica del parlant) i la gramàtica de l'anàlisi (gramàtica de l'oient) i apunta que “[u]n enfoque análogo de la comunicación artística permite descubrir su gran complejidad” (Lótman, 1982, p. 37).

Ara bé, abans de comentar la relació entre l'autor i el lector i els seus propis llenguatges, caldria tractar la qüestió del text artístic, perquè en aquest marc posseeix una característica significativa, és a dir,

ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación inversa con el lector y que enseña a éste. (Lótman, 1982, p. 36)

En aquest sentit, el text es converteix en una superfície que conté una informació codificada no només sobre si mateix, sinó també sobre alguns temes que caldria registrar segons els creadors que operen en aquesta estructura juntament amb la resta d'agents actius. I encara que se suposa que és una creació tancada i permet expressar contingut universal, Lótman fa palès que “[t]oda obra innovadora está construida con elementos tradicionales” i afegeix que “si el texto no mantiene el recuerdo de la estructura tradicional deja de percibirse su carácter innovador” (1982, p. 35). L’afirmació sembla força determinant, atès que mostra com d’important és l’anàlisi literària que vagi acompanyada d’una revisió exhaustiva prèvia d’una cronologia de la tradició genèrica, amb la finalitat d’extreure alguns elements repetitius, la seva juxtaposició i estudis comparatius al respecte, que haurien de demostrar els trets més clau de la modificació derivada de les tendències i esdeveniments actuals de diversos caires.²²

Si tal com diu Lótman (1982, p. 36), “el arte como sistema de comunicación puede producir una revolución en los métodos de conservación y transmisión de la información”, també cal tenir en compte les condicions que han d’existir a fi que la comunicació no es vegi pertorbada de cap manera i la informació estigui descodificada correctament. En el cas de la comunicació artística, aquí també la literària, es poden destacar únicament dos casos de relacions del missatge a l’hora d’entrar i sortir del canal comunicatiu: la correspondència i la no correspondència, que és un efecte secundari del “sorroll al canal de connexió”, és a dir, alguns obstacles que impedeixen la transmissió de continguts (1982, p. 37). Precisament en aquest context s’analitzen diverses opcions de contacte entre els emissors de dades i els seus potencials receptors. Aleshores, quins casos de comunicació de aquests dos organismes ressalta l’estudiós rus?

²² Concretament, Lótman opina que l’obra es pot convertir en un llenguatge també per a futures comunicacions estètiques i que tot allò que abans podia semblar casual en un text concret pot arribar a esdevenir un codi nou reproduïble posteriorment (Lótman, 1982, p. 32).

Basat en les qüestions lingüístiques, Lótmán (1982, p. 37-39) distingeix dues situacions diferents que es poden donar en dos casos concrets. Comença amb la descripció de la posició en què “el receptor del texto se ve obligado no sólo a descifrar el mensaje mediante un código determinado, sino también establecer en qué «lenguaje» está codificado el texto” (1982, p. 37). Ara toca preguntar-nos: en quin moment podem notar aquesta realitat artística?

- a) El receptor y el transmisor emplean un código común: sin duda se sobreentiende que existe un lenguaje artístico común, tan sólo el mensaje es nuevo. Este es el caso de todos los sistemas artísticos de “identidad estética”. Cada vez la situación de la realización, la temática y otras condiciones extratextuales sugieren infaliblemente al oyente, el único lenguaje artístico posible del texto dado.
- b) Una variedad de este caso será la percepción de los modernos textos de masas hechos de clichés. Pero si en el primer caso ello supone la condición para establecer la comunicación artística y como tal se destaca por todos los medios, en el segundo caso el autor se esfuerza por disimular este hecho: confiere al texto los rasgos falsos de otro cliché o sustituye un cliché por otro. En este caso el lector, antes de recibir el mensaje, debe elegir entre los lenguajes artísticos de que dispone aquel en el que está codificado el texto o una parte del mismo. La propia elección de uno de los códigos conocidos produce una información suplementaria. Sin embargo, su magnitud es insignificante, puesto que la lista a partir de la cual se efectúa la elección es siempre relativamente pequeña. (Lótmán, 1982, p. 37-38).

Altres consideracions suposen que el lector està intentant descodificar el text que se li ha proposat l'autor, a pesar de que s'hagi creat en un idioma diferent al que coneix i utilitza.

- a) El receptor impone al texto su lenguaje artístico. En este caso el texto se somete a una transcodificación (a veces incluso a una destrucción de la estructura del transmisor). La información que intenta recibir el receptor es un mensaje más en un lenguaje que ya conoce. En este caso se maneja el texto artístico como si de un texto no artístico se tratara.
- b) El receptor intenta percibir el texto de acuerdo con los cánones que ya conoce, pero el método de pruebas y errores le convence de la necesidad de crear un código nuevo, desconocido para él. Tienen lugar aquí una serie de procesos de interés. El receptor entra en pugna con el lenguaje del transmisor, y puede resultar vencido en esta lucha: el escritor impone su lenguaje al lector, el cual lo asimila, lo convierte en su instrumento de modelización de la vida. Sin embargo, es más frecuente, al parecer, en la práctica, que en el proceso de asimilación el lenguaje del escritor se deforme, se someta a una especie de criollización de los lenguajes ya existentes en el arsenal de la conciencia del lector. Surge aquí una cuestión fundamental: este proceso posee, al parecer, sus leyes selectivas. En general, la teoría de la mezcla de las lenguas, esencial para la lingüística, deberá desempeñar un enorme papel en el estudio de la percepción del lector. (Lótmán, 1982, p. 38)

Tenint tot això en compte, caldria aplicar els models generats d'aquestes situacions comunicatives en un cas concret que ens interessa més, és a dir, la novel·la negra i policíaca escrita per Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster. Potser, a primera vista, sembla que es tracta de la segona realitat comunicativa, és a dir, de la incompatibilitat inicial dels codis lingüístics utilitzats per els dos organismes, però, al nostre parer, no és una resposta

satisfactòria a una qüestió tan complexa. Per què? Des de la nostra perspectiva, es pot afirmar que aquí hi ha realment totes les opcions possibles, inclosa l'existència dels “sorolls pertorbadors al canal de comunicació” en la forma materialitzada, per exemple, de la dictadura regnant i el seu aparell de censura, bloquejant efectivament no només la publicació d'aquest contingut, sinó també la seva transmissió a potencials receptors ubicats a l'altra banda del túnel. I, efectivament, en alguns moments els codis utilitzats pels creadors i destinataris no són coherents (es tracta principalment de l'ús d'alguns elements genèrics que no existeixen en la tradició local), però hauríem de recordar que tant Manuel Vázquez Montalbán com Jaume Fuster es refereixen reiteradament en els seus textos a la condició sociopolítica d'aquella època, que són fàcilment reconeixibles de manera que, de vegades, el codi que fen servir és el mateix que a l'altre costat. Una altra facilitació és, clarament, l'aspecte cultural que fomenta la capacitat de les obres per poder superar diverses dificultats comunicatives extraliteràries.

2.2. La cristal·lització de la Teoria dels Polisistemes d'Itamar Even-Zohar

En la seva anàlisi, Lótmán (1982, p. 79-104) dedica un capítol sencer a la discussió sobre la relació entre el sistema i el text, que indica una altra vegada algunes connexions entre ell i la teoria dels Polisistemes desenvolupada per Even-Zohar només uns anys després. Convé ressaltar que el fet d'establir les bases més importants d'aquesta teoria es considera l'inici d'un moviment científic més gran, tal com remarca Iglesias Santos (1999, p. 9):

Desde que la Teoría de los Polisistemas irrumpe de la mano de Even-Zohar en la escena internacional a mediados de los años setenta, su presencia ha ido creciendo dentro del ámbito de los estudios literarios, en consonancia con el progresivo auge de otros marcos teóricos que comparten también la noción de “sistema”, y por tanto la concepción de la literatura como una red de elementos interdependientes en la cual el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los demás. Bajo esta perspectiva, que podemos denominar “funcional”, se intenta dar cuenta de *todos* los factores que conforman el sistema literario, así como de las distintas actividades y procesos sociales que en él tienen lugar. Debido pues a sus básicas coincidencias, todas estas aproximaciones acaban reuniéndose bajo la etiqueta de “teorías sistémicas”. (Iglesias Santos, 1999, p. 9)

Tota aquesta introducció relacionada amb la presentació d'altres enfocaments proto-sistèmics va ser necessària, al nostre parer, per rastrejar el desenvolupament una mica orgànic d'aquesta teoria, que va donar l'oportunitat de dur a terme una investigació literària i cultural engrescadora amb els resultats molt prometedors. A més, ja ens hem referit a les paraules de Lótmán (1982, p. 35) sobre una obra innovadora que també podem aplicar en aquest punt. Com ja sabem, una obra així ha de constar d'alguns elements tradicionals per

referir-se a la herència d'altres autors i entrar en un diàleg constant amb ells.²³ Per tant, vegem ara com va prendre forma l'enfocament metodològic d'Even-Zohar i com podem utilitzar-la per estudiar el gènere negre i policíac.

2.2.1. Relacions entre diferents polisistemes en la primera etapa de la teoria d'Even-Zohar (*Paper in historical poetics*, 1978)

D'entrada, convé fer ressaltar que la base de la majoria de les nocions més rellevants per a aquesta metodologia es va aclarir en una sèrie d'articles publicats entre 1970 i 1977. L'any 1978 Even-Zohar va recopilar-la sota el títol *Papers in Historical Poetics* que es pot accedir a la seva pàgina web.²⁴ Segons varis investigadors de la seva obra, aquests textos són els que constitueixen la primera etapa en el desenvolupament de la Teoria de Polisistemes.

El mateix Even-Zohar (1978, p. 7) hi va explicar què concebia la literatura com un sistema estratificat on l'oposició principal de la qual hauríem de reflexionar-nos més és la dels sistemes alts o canonitzats contra els sistemes baixos o no canonitzats o, en altres paraules, es tracta de distingir espais com un centre i un perifèria d'una col·lecció literària determinada per a una comunitat, gènere o època, entre d'altres. A més, en aquest pròleg, Even-Zohar (1978, p. 7) va descriure altres conceptes que podem fer servir per analitzar diversos fenòmens literaris i, com es veurà més endavant, no només d'aquest caire. Amb referència al que hem destacat abans, l'estudiós israelià va assenyalar que també hi ha una altra relació en cada sistema que està vinculada amb les activitats primàries i secundàries que solen actuar sobre el repertori, és a dir, un conjunt de mitjans i béns d'una comunitat concreta.

The repertoire of components (items, models) possessed by the polysystem behaves according to certain principles. The main principle governing this behavior is assumed to be the opposition between primary and secondary patterns (activities/systems). These are hypothesized as universals of any cultural system, but are discussed mainly within the scope of literature. "Primary" activity is presumed to be that activity which takes the initiative in creating new items and models for the repertoire ("the system," "the axis of selection"), while "secondary" is conceived of as a derivatory, conservatory and simplifactory activity. (Even-Zohar, 1978, p. 7)

²³ Com que el nostre no se centra únicament en l'anàlisi de diferents aproximacions sistèmiques, hem seleccionat els aspectes més remarcables que serviran per al nostre estudi del gènere negre i policíac en castellà i català. Per tant, si algú està interessat en conèixer en profunditat la cronologia de les teories sistèmiques de la literatura, remetem a la tesi doctoral de Díaz Martínez (2014).

²⁴ En aquest espai virtual podem trobar diverses obres que Even-Zohar ha publicat fins ara, una llista de conferències i congressos als quals ha assistit i una breu biografia amb tots els detalls sobre la seva carrera acadèmica: <https://www.tau.ac.il/~itamarez/>

Tenint tot això en compte, en aquesta part de la present tesi revisarem els primers textos d'Even-Zohar i plasmarem la relació entre les oposicions esmentades en el sistema a fi d'emprar-les en la nostra anàlisi, atès que, com ja és ben sabut, el gènere negre i policíac sempre ha estat associat a la literatura popular de masses, desproveïda de continguts significatius i de lectures que hi trobessin qualitat estètica en les ocasions pertinents. Tot plegat, va impulsar els autors a combatre la seva posició no només en el sistema literari, sinó també en la consciència dels mateixos lectors i escriptors.

Al principi de les seves reflexions, Even-Zohar (1978, p. 11) va indicar que la determinació de la correlació entre la literatura cèntrica i la perifèrica va ser proposada pels formalistes russos, la cosa per la qual va notar que

[i]f the whole of literary production in a certain period can be described in terms of the oppositions between central and peripheral, high and low, each existing as it were in its own sphere, then one could assume a model of literary production similar to the one I recently suggested for language.²⁵ (Even-Zohar, 1978, p. 11)

A més, va continuar la seva argumentació sobre aquest tema amb exemples concrets de contingut que, tradicionalment, es considerava, i de vegades encara es considera, inferior.

Since it is by now fully acknowledged that language is a heterogeneous, not homogeneous, system, i.e., a system of systems, I suggested to label it, for the sake of convenience, a polysystem. The same, so it seems, holds true for the literary system. To adopt Šklovskij's terms (though not exactly in the same sense), the literary polysystem can be dichotomised into canonized vs. non-canonized systems, each divided in its turn into sub-systems. The non-canonized system would include all those types normally ejected from the realm of "literature," and often called "sub-literature," "penny literature," "entertainment," "cheap," "vulgar" literature, etc.; this includes "thrillers," detective stories, sentimental novels, pornographic literature and so on. (Even-Zohar, 1978, p. 11)

Com era d'esperar, Even-Zohar va incloure en el grup de textos inferiors tot allò relacionat amb l'entreteniment per al públic massiu, la mala qualitat editorial i els continguts que xocaven lectors de classes socials més altes, és a dir, la delinqüència o el sexe, entre d'altre, i per confirmar la seva tesi, va referir-se a la situació del sistema literari a França des del 1850. Es tracta de dos autors destacats, és a dir, Gustave Flaubert (1821-1880) i Charles Baudelaire (1821-1867), que, operant en el marc de la literatura canonitzada, van introduir elements que no hi encaixaven tradicionalment (l'erotisme) i, que els obligaven a explicar-se per les seves decisions estètiques, vistes amb reticència per a la resta de la societat literària

²⁵ En aquest moment, l'autor es refereix a la seva altra obra (1970).

d'aquesta època. L'oposició al contingut utilitzat i el xoc que va causar Even-Zohar el va explicar de la següent manera:

It was rather their introduction into canonized literature, and the consequent disorder caused to the established stratification within the polysystem, that met with so much objection. In a polysystem where highly codified stratification prevails, any minor move from one stratum to another may be taken as a major offense. This should be understood in light of the fact that, at least for the cultural elite, all literary types were accessible, i.e., this section of society might have availed itself of both canonized and non canonized literature. (Even-Zohar, 1978, p. 12)

En conseqüència, sembla que aquí se'ns presenta una pista molt important pel que fa al motiu del naixent d'aquesta objecció de diversos organismes que operen en un sistema particular a l'hora de traslladar contingut de la "zona grisa" a un espai considerat superior en molts aspectes, com ara l'estètica o, simplement, el prestigi d'un autor concret. En el nostre cas, és a dir, una anàlisi centrada en un cert gènere literari nascut a les esferes "baixes" i pretesament obscures de la vida humana, en sentit real i figurat, creiem que aquesta tesi també s'ha confirmat en moltes etapes del seu desenvolupament. I tot i que fa molt de temps que és així, ara en diversos sistemes ben madurs i formats, la presència de continguts corresponents a gèneres "inferiors" situats més a prop del centre ja no és tan sorprenent i impactant com era visible en aquell moment. És més, cal recordar que "[t]he tensions within the literary polysystem may serve as a most interesting explanation not the least for «enigmatic» historical cases" (Even-Zohar, 1978, p. 12).

Un altre punt important per entendre les relacions que tenen lloc en el polisistema literari és el contrast entre els sistemes primaris i els secundaris i les seves activitats, que es materialitzen sobre el repertori que es defineix com "the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product" (Even-Zohar, 1990, p. 39). Even-Zohar (1978, p. 14-20) va dedicar aquesta part de les seves reflexions, que també s'inscriuen en la primera etapa de la teoria dels Polisistemes, a un esbós general de l'oposició dels textos superiors i inferiors, en el qual va admetre que el fenomen de la literatura de masses inclòs a la perifèria s'ha transformat en una mena de concepte socioliterari i va més enllà del marc establert per a una anàlisi duta a terme en només un àmbit de l'activitat humana. A continuació, va afegir el següent:

In other words, many scholars now admit that literary or semiliterary texts, traditionally excluded from literature or considered unworthy of intellectual or academic treatment, are an indispensable part of the literary culture of a society, and their study contributes to the development of the human sciences. This is, of course, an enormous change in traditional attitudes towards this kind of literature. (Even-Zohar, 1978, p. 14)

Curiosament, com a part de la seva argumentació, Even-Zohar va esmentar l'exemple dels països anglosaxons, que mostren un interès considerable en la recerca del gènere negre i policíac i el de la ciència-ficció, la qual cosa només confirma la validesa d'estudis posteriors sobre la literatura popular en general.

Tal com s'ha dit, Even-Zohar va mantenir la tesi de l'existència de dos pols oposats, és a dir, el sistema canonitzat i el no canonitzat, que es divideixen en diferents subsistemes o gèneres literaris, atès que cada model crearà un tipus de relació diferent tant en el seu sistema com amb aquell al qual no pertany.²⁶ A més, potser el mateix gènere es classificarà d'una manera completament distinta en altres moments de la història, en els quals es dictaran altres criteris d'avaluació. Un cop establerts els grups en conflicte per una hegemonia total en l'espai literari i cultural, caldria examinar els tipus de correlacions existents i les direccions de moviment dels continguts que hi apareixen i s'hi desenvolupen. Així, una de les reflexions més interessants d'aquesta part de l'obra d'Even-Zohar és el fet de que les alteracions diacròniques activen una situació en què les normes dominants anteriorment es tornen ara perifèriques dins de "la nova etapa de la literatura". Generalment, aquests patrons estan en ús i encara tenen el seu públic i, per això, molt sovint es consideren com elements de la literatura epigònica (1978, p. 15). Un altre estàndard segons el qual podem determinar els sistemes que es troben en tota la literatura és també el grup de lectors; es tracta aquí de la diferenciació d'edat i sexe dels destinataris d'un contingut concret.²⁷

²⁶ Abans, ja hem emprat una terminologia anàloga a les nocions del sistema canonitzat i el no canonitzat, és a dir, el sistema primari i el secundari. Per descomptat, aquests conceptes es poden trobar a l'obra d'Even Zohar i també pretenen emfatitzar les diferències jeràrquiques entre els grups de contingut contrastats: "According to what is presumed about the nature of systems in general and the nature of literary phenomena in particular, there can obviously be no equality between the various literary systems and types. These systems maintain *hierarchical* relations, which means that some maintain a more central position than others, or that some are *primary* while others are *secondary*. On traditional grounds one could suggest that the whole of non-canonized literature, literature for youth and children, epigonic literature and the whole corpus of translated literature be considered secondary systems. Primary systems, on the other hand, would be original canonized literature for adults of both sexes, if it is not epigonic" (Even-Zohar, 1978, p. 16).

²⁷ Tal com va afirmar el mateix Even-Zohar (1978, p. 19), analitzar la posició de la literatura infantil en diferents sistemes literaris és un tema molt complex i complicat i no és capaç de discutir-la d'una manera exhaustiva. Només assenyala que és un tipus secundari que, molt sovint, intercepta i accepta força ràpidament continguts i elements expulsats dels sistemes de literatura per a adults. Per poder argumentar aquesta tesi, va posar l'exemple dels textos amb components fantàstics i criminals (*fantastic criminal mysteries*) i la seva incorporació correcta al sistema de la literatura infantil o/i juvenil. Com ja hem demostrat en un altre fragment de la present tesi, cada cop més sovint, diverses editorials opten per promocionar aquests continguts també per al públic més jove, lògicament, en una versió adaptada per a ells, és a dir, sense violència ni escenes de sexe entre els personatges. Per saber més sobre el cas de la literatura infantil i la seva posició ambivalent, vegeu Shavit (1999).

Tornant, però, a la relació entre el centre i la perifèria, cal esmentar el patró més recurrent notat per Even-Zohar (1978, p. 16): els fenòmens centrals es dirigeixen gradualment cap a la perifèria i s'hi mantenen a mesura que sorgeixen nous fenòmens primaris, a vegades, provinents, fins i tot, del marge d'un sistema. Ara bé, la nova disposició dels elements no és realment l'únic canvi notable, perquè també caldria tenir en compte la dimensió global d'aquests components reubicats que, sens dubte, canviaran. Creiem que la següent tesi de l'estudiós israelià serà un bon resum d'aquesta reflexió: "while new procedures and initiatives are encouraged in primary activities, secondary ones demand maximum perseverance of sanctioned patterns. This can be put the other way round, too: when one tries new procedures which violate convention, one works per definition within the framework of primary activity, and vice versa" (Even-Zohar, 1978, p. 16). Les especificacions d'aquestes relacions no acaben aquí i van molt més enllà:

While canonized literature tries to create new models of reality and attempts to illuminate the information it bears in a way which at least brings about *deautomatization*, as the Prague Structuralists put it, non-canonized literature has to keep within the conventionalized models which are highly automatized. Hence the impression of stereotype one gets from non-canonized works. Although both systems are based on rules which can be called conventions, and both make use of stereotypes (indeed, no modeling can be done without them) on all levels (mimetic or linguistic), there is still a basic opposition between them of a less codified vs. a more codified system. (Even-Zohar, 1978, p. 16)

Recollint tot el que s'ha dit més amunt, aquestes paraules semblen força importants, perquè en molts casos es considera que la literatura no canònica és la inferior per la repetició d'algunes convencions i estereotips trivials per al públic lector poc exigent. Un bon exemple d'això és, sens dubte, la novel·la detectivesca amb una lluita eterna entre el bé i el mal que havia d'ensenyar als lectors les normes més bàsiques de com conviure en una comunitat. En suma, resulta que el sistema canònic també funciona en un patró similar i controla algunes regles i imatges del repertori a l'hora d'equilibrar el seu potencial. És més, Even-Zohar va notar una naturalesa similar dels sistemes en un altre aspecte, és a dir, el moviment intercanviable dels elements que es troben en aquests dos sistemes globals. Es tracta d'una situació en què diferents formes no van ser adoptades pel sistema no canonitzat fins que no es van convertir en un segment important del sistema canonitzat.

No literary structures on any level were ever adopted by the non-canonized system before they had become common stock of the canonized one. Most literary techniques such as the shifting point of view or the flashback could not be adopted by the non-canonized system until they had attained recognition in the canonized system. To put it in general terms: in synchrony, canonized and non-canonized systems manifest two various diachronic phases, the non-canonized overlapping with a previous canonized phase. (Even-Zohar 1978, p. 17)

D'aquesta manera, tot el polisistema aspira a una simbiosi perfecta i admet la transferència de continguts d'un nivell a un altre. La seva existència és una condició necessària per a la creació d'una estructura més gran, com la literatura o l'art en general. A més, no podem estar més d'acord amb aquestes paraules d'Even-Zohar (1978, p. 17):

The fact is that where there is no sub-culture, or "sub-literature" (I put it in inverted commas) in our particular case, there is little chance for a vivid and vital "high culture" or canonized literature. The reason is not any mysterious hierarchy of cultural (or literary) structures, but the simple fact that only through its struggle with non-canonized literature does canonized literature succeed in gaining ground. (Even-Zohar, 1978, p. 17)

En definitiva, recollint totes aquestes reflexions sobre el polisistema i els seus segments, veiem que en la investigació literària o cultural no podem ignorar sistemes més petits o considerats inferiors pel fet de referir-se al públic massiu. La relació entre la literatura canonitzada i la no canonitzada demostra que una no pot existir sense l'altra i, per tant, ignorar els gèneres populars no és gaire útil, sinó que es converteix en una pràctica nociva que fa impossible analitzar el fenomen literari en el seu conjunt. Al cap i a la fi, la manca d'estímuls del sistema de cultura/literatura popular no generarà cap rivalitat real que afecti positivament el funcionament de tots els elements del polisistema; sembla que hauríem de tenir-ho en compte a l'hora d'emprendre diferents projectes i estudis.

2.2.2. Relacions entre diferents polisistemes en la segona etapa de la teoria d'Even-Zohar (*Polysystem Studies*, 1990)

La segona etapa de desenvolupament d'aquesta teoria va estar marcada pel llançament de l'estudi titulat *Polysystem Studies* (1990), que suposa una recopilació de diferents articles a fi de revisar textos ja existents i d'ampliar així l'espectre d'interès en altres camps, atès que, com va afirmar el mateix Even-Zohar (1990, p. 2), "Polysystem theory [...] eventually strives to account for larger complexes than literature". A més, val la pena esmentar l'ús del model de comunicació lingüística de Jakobson com a base per a consideracions i estudis literaris. Tot i que encara hem vist una tècnica similar a l'obra de Lótman, ara sembla més desenvolupada i detallada, perquè cada element d'aquest model s'ha aplicat a un fenomen literari, per la qual cosa s'ha aconseguit que disposin dels seus propis noms i definicions. A aquesta part de la teoria li dedicarem més espai en un altre apartat de la present tesi, atès que l'anàlisi del gènere negre i policíac només pot ser completa, des de la nostra perspectiva, si està integrada a tot el sistema, és a dir, amb tots els agents operant-hi activament perquè s'esdevingui el fenomen literari.

Segons Even-Zohar (1990, p. 9), els estudiosos no poden limitar-se en la seva anàlisi només al centre canonitzat d'un sistema literari concret, perquè l'exploració d'una imatge més àmplia permet detectar les lleis que regeixen la diversitat i la complexitat de certs fenòmens. A més, la juxtaposició d'aquests diferents enfocaments metodològics serà tractada per Even-Zohar com una mena de conflicte entre “la teoria dels sistemes estàtics” i “la teoria dels sistemes dinàmics” i, d'altra banda, la introducció de la noció dinàmica d'un sistema torna a destacar la gran quantitat de beneficis que no es podrien aconseguir mitjançant la recollida mecànica de dades (1990, p. 10).²⁸

A la hora d'endinsar-se en les teories sistèmiques, s'ha de tenir en compte també tot un conjunt de nous temes i desafiaments per tal d'obtenir una visió més global de diferents situacions literàries existents o les que encara estan per cristalitzar. En aquesta part de l'obra, Even-Zohar (1990, p. 27) reflexiona sobre la noció de “sistema literari”, és a dir, la seva definició més concreta i l'extensió del marc teòric establert anteriorment. Així, ens proposa les següents descripcions al respecte:

In short, for polysystem theory the “literary system” can be formulated to mean: The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called “literary”, and consequently these activities themselves observed via that network. Or: The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them “literary”. (Even-Zohar, 1990, p. 28)

Creiem que es parla aquí d'unes eines metodològiques força importants que podem fer servir en qualsevol anàlisi literària, però, com assenyala el mateix Even-Zohar (1990, p. 28), “Polysystem theory was initially able to develop its views of the literary processes even when the range of factors it assumed to be participant in that «polysystem» was limited to textual features alone, all the other factors involved having been considered «constraints on» rather than «factors of» the polysystem”. Ens sembla que això demostra que, d'una banda, la teories sistèmiques des del principi van evidenciar un potencial d'investigació considerable, però, d'altra banda, una estructura tan desigualment estratificada no es va entendre i es va necessitar temps per conèixer-la millor i descriure les lleis que hi operen.

²⁸ Podeu trobar més informació sobre la revisió d'aquesta part de la teoria Even-Zohar a Díaz Martínez (2014, p. 52-59). Tanmateix, ens centrarem més en noves reflexions i aportacions que resultaran més valuoses en la nostra anàlisi.

2.2.3. Els factors del polisistema literari: Productor, Consumidor, Institució, Mercat, Repertori, Producte

Una manera de poder comprendre una mica millor el polisistema era extreure i aïllar els agents que s'hi mouen constantment. Per fer-ho, Even-Zohar (1990) va agafar les aportacions de la teoria de sistemes estàtics, és a dir, el model de comunicació de Jakobson (1960), i el va utilitzar per pensar en una entitat dinàmica: el (poli)sistema literari.

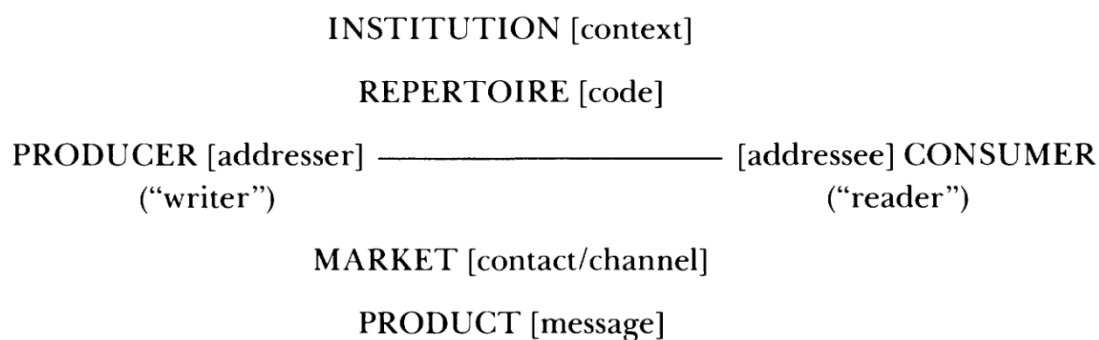


Figura 3. Esquema de comunicació i llenguatge de Jakobson modificat per Even-Zohar (1990, p. 31)

Ara bé, el mateix Even-Zohar subratllava que no hi ha correspondència directa entre els termes aplicat per ambdós, perquè el punt de partida de Jakobson és un únic enunciat observat des del punt de vista de les seves limitacions (Even-Zohar, p. 1990, p. 31). Així, els conceptes presentats en claudàtors esdevenen les delimitacions originals establertes per a un acte comunicatiu. Tanmateix, els noms escrits en majúscules ja són una modificació duta a terme per Even-Zohar en el context del (poli)sistema literari i de les diferents relacions que hi tenen lloc. Sembla que, en cert sentit, podem parlar aquí també de un procés de comunicació entre diversos elements que tenen el seu potencial i volen utilitzar-lo per existir en aquesta estructura.

El context no és l'única diferència entre les dues versions del mateix model, que Even-Zohar (1990, p. 33) descriu així:

The "literary system" in this approach comprises, as "internal" rather than "external", all factors that are involved with the set of activities for which the label "literary" can be used more conveniently than any other. The "text" is no longer the only, and not necessarily for all purposes the most important, facet, or even product, of this system. Moreover, this framework requires no a priori hierarchies of importance between the surmised factors. It suffices to recognize that it is the inter dependencies between these factors which allow them to function in the first place. (Even-Zohar, 1990, p. 33)

Tenint en compte tot això, ara és el moment de parlar de cada element per separat per entendre les seves (inter)dependències.

Comencem, doncs, pel *productor*, la cosa que ens permetrà conservar la cronologia original de la reflexió d'Even-Zohar. D'entrada, explica que aquest concepte s'adapta millor al context que el d'*escriptor*, ja que que serveix per demostrar que, malgrat l'anàlisi del fenomen literari, a l'hora de produir certs continguts, no es tractarà de literatura, sinó de diferents aspectes. A més, posa èmfasi en el fet de que algunes teories literàries han afeblit la importància de l'agent que produeix els textos a fi de situar el mateix producte en la posició de l'element crucial de tota l'anàlisi literària i l'estructura d'un sistema concret. Així, les teories sistèmiques volen reintroduir la figura forta del productor i vincular-lo de manera efectiva amb altres factors que hi apareixen. Tanmateix, determinar què pot o sap produir exactament *el productor* no és tan obvi. Si parlem de (poli)sistemes literaris, el primer ítem que es pot compondre hauria de ser qualsevol text literari. No obstant això, tal com assenyala Even-Zohar (1990, p. 35), no és obligatori acabar tots els textos i, de vegades, només n'hi ha prou amb prendre mesures que podran notar-se en altres instàncies en aquesta estructura. A més, és possible que el text només sembli un producte tangible, perquè, de fet, es troba en un àmbit completament diferent de la nostra vida, exemples dels quals poden ser la producció política de determinades imatges, estats d'ànim o motivació per a una acció dissenyada a fi de realitzar-se en alguns grups socials. En una revisió posterior d'aquesta part de la teoria dels Polisistemes, Even-Zohar (1997, p. 30-31) també afegirà diversos detalls, com ara el fet que els productors individuals no afecten tot el sistema.

Individual producers normally have no particular impact on a culture in the sense that their regular actions do not lead to change, i.e., modifications of a culture repertoire. Even if their actions may have led to such change, they may have remained anonymous and in no sense part of some power factor able to impose items of repertoire. On the other hand, there are individuals who become engaged in innovative production, and who, sometimes as part of an organized group of similar producers, are accepted, either in an established way, or *ad hoc*, as actual or potential providers of stock. The group-like activity of such producers, certainly the overt, but also the more subtle types, constitutes some sort of "industry" whose products are more forcefully competing on the market than those unmarked products of casual producers. Throughout history, various groups have successfully institutionalized themselves as such industries: politicians, legislators, religion makers and churches, intellectuals, artists (writers, poets, painters), magistrates, etc. (Even-Zohar, 1997, p. 30-31)

Un altre concepte abordat que forma part d'aquest esquema és *el consumidor*, que es troba a l'altre extrem d'aquesta comunicació lineal. Igual que en el cas del productor, hem dit de deixar d'associar-lo amb l'escriptor, així que aquí cal tenir en compte que el destinatari

final de determinats continguts no sempre serà el lector. De fet, podem consumir productes de diferents maneres i, sens dubte, la lectura serà només una de les possibilitats existents. També sembla una reflexió interessant la distinció entre consumidor directe i indirecte, que Even-Zohar descriu de la següent manera (1990, p. 36):

To begin with, the direct consumption of integral texts has been, and remains, peripheral to the largest part of "direct" let alone "indirect" consumers of "literature". All members of any community are at least "indirect" consumers of literary texts. In this capacity we, as such members, simply consume a certain quantity of literary fragments, digested and transmitted by various agents of culture and made an integral part of daily discourse. Fragments of old narratives, idioms and allusions, parables and stock language, all, and many more, constitute the living repertoire stored in the warehouse of our culture. (Even-Zohar, 1990, p. 36)

Ens sembla que classificar els destinataris en un sistema pot resultar realment difícil, perquè en un grup que s'interessa voluntàriament per una obra literària d'un autor concret, segurament hi haurà persones que estaran més o menys implicades en diversos esdeveniments extraliteraris relacionats amb aquesta obra o/i aquest autor. Per tant, com en el cas de les consideracions sobre el pluralisme dels productors, el millor és parlar dels consumidors com a col·lectiu, és a dir, el públic. A més, com apunta Even-Zohar (1990, p. 37), és més fàcil convèncer de l'existència d'aquesta comunitat de destinataris que en el cas anterior, és a dir, la funció col·lectiva dels productors, que pot explicar-se aclarint que normalment se centrava en l'autor com a individu i s'assignaven certs mèrits a una persona concreta:

Acknowledging the role of "the public" in the system has therefore generally needed less convincing. Less agreed upon, of course, are the correlations between "the public" and the other factor in the system, that is, the degree that its existence and patterns of behavior may, or may not, determine the behavior (and nature) of the other factors involved. (Even-Zohar, 1990, p. 37)

Acabant el tema sobre la determinació de qui és el consumidor, val la pena afegir una informació important que apareix en la propera revisió de la Teoria dels Polisistemes (1997, p. 31-32). Segons aquesta versió, el consumidor és aquell agent que maneja un producte ja fet operant passivament un repertori, cosa que vol dir que la seva funció consisteix en identificar relacions (connexions) entre el producte i el coneixement propi d'un repertori concret.

Veient la definició anterior, ens adonem que fins i tot en aquestes descripcions, els elements estan interrelacionats i el consumidor té algun contacte amb el producte i el repertori, que seria equivalent al codi de l'esquema de Jakobson. Tanmateix, de moment, Even-Zohar va decidir tornar al centre del model i va descriure els elements que hi havia

disposat verticalment. Com a més elevat en aquesta línia, i potser en la jerarquia sistèmica, va situar *la institució*, que perfila de la següent manera:

The “institution” consists of the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others. Empowered by, and being part of, other dominating social institutions, it also renumerates and reprimands producers and agents. As part of official culture, it also determines who, and which products, will be remembered by a community for a longer period of time. (Even-Zohar, 1990, p. 37)

Havent llegit aquesta definició, sembla que la institució realment té un paper força rellevant en tot el sistema, perquè són les entitats que controlen i decideixen quins textos, valors, autors, entre d’altres, s’han de conservar no només en la història de literatura, sinó també en la mentalitat col·lectiva d’una societat en una època concreta. A més, caldria destacar que en aquest cas també estem parlant d’una estructura més gran, la característica principal de la qual és una heterogeneïtat fàcil de percebre, puix que és aquí on funcionaran diverses editorials, crítics literaris i totes les altres institucions estatals relacionades amb la cultura. Per tal causa, sembla força lògic que hi hagi diferents projectes en un mateix sistema que, fins i tot, poden convertir-se en estratègies mútuament excloents. Aquest fenomen pot suposar tant inconvenients com beneficis, uns inconvenients i beneficis que normalment sorgeixen en l’àmbit extraliterari, com ara en règims totalitaris amb una missió ideològica i un aparell de censura, o la ubicació de tot el polisistema en una societat caracteritzada pel pluralisme cultural o/i lingüístic. A banda d’això, cal remarcar que en aquest apartat de la seva obra, Even-Zohar (1990, p. 38) fa referència a la reflexió de Bourdieu, que també es preguntava per les influències i el sistema –o més aviat el camp literari– com a espai de rivalitat per l’assoliment de quotes de poder cultural. Així, doncs, hi ha més citacions d’aquest tipus, la qual cosa demostra que les teories sistèmiques han anat realment més enllà del seu marc lingüístic o literari original i que també necessiten eines metodològiques d’altres disciplines acadèmiques com ara la sociologia, fet que sens dubte exemplifica Bourdieu.

Tornant al model discutit en aquest apartat, Even-Zohar va col·locar *el mercat* en el segon grup cèntric, i com el seu nom indica, serà un lloc on els productes materialitzats i promoguts institucionalment s’intercanviaran per altres béns, per exemple diners. No obstant això, l’estudiós israelià (1990, p. 39) va decidir afegir explicacions més precises relacionades amb aquest concepte perquè, segons resulta, podem distingir llocs explícits d’intercanvi en aquest sentit, com ara llibreries o biblioteques, però també cal incloure tots els factors que

intervenen en la semiòtica, és a dir, en l'intercanvi simbòlic, en què participen les institucions ja esmentades i les seves activitats. Convé destacar el següent fragment dedicat a aquesta qüestió, atès que mostra com d'important és el paper d'un mercat sense limitacions ni restriccions i com només d'aquesta forma permet una interacció lliure i un subministrament correcte de diferents béns: "Moreover, a restricted market naturally restricts the possibilities of literature to evolve as a socio-cultural activity. So proliferating the market lies in the very interest of the literary system" (Even-Zohar, 1990, p. 39).

En canvi, sota *la institució*, Even-Zohar va col·locar *el repertori*, que ja s'ha esmentat diverses vegades en el nostre treball, fins i tot amb la seva definició. Podem concloure que el repertori s'albira com l'element més important de tot el (poli)sistema o, més aviat, el seu element més complex, perquè Even-Zohar (1997, p. 20-27) també ens ofereix un notable aprofundiment en la estructura d'aquest organisme, la seva creació i els diferents paràmetres tècnics que li són propis, entre d'altres. Per això, ens centrarem principalment en la informació continguda en l'article revisat publicat una mica més tard.

Així, descobrim que aquest element es correspon en alguna part amb el terme *codi* de l'esquema de Jakobson, és a dir, un conjunt d'unitats i regles lingüístiques que regulen la seva combinació i, en teoria, hauria de ser la condició més important de comunicació, ja que tant l'emissor com el receptor han d'utilitzar el mateix conjunt de signes i significats. En el cas de les teories sistèmiques no es tracta només d'un terme associat a les (inter)dependències ni el funcionament passiu de diferents components d'aquest conjunt, sinó que es tracta, més aviat, de la idea de participació o compartició (*sharedness*), com s'observa en el fragment següent:

Without a commonly shared repertoire, whether partly or fully, no group of people could communicate and organize their lives in acceptable and meaningful ways to the members of the group. In other words, there will be no shared framework to bind them together as a group and provide them with any strategies at all. Naturally, the larger the community which makes and uses given products, the larger must be the agreement about a repertoire. (Even-Zohar, 1997, p. 21)

A més, també en aquest cas es confirma la hipòtesi sobre la manca d'unificació en cada element del sistema. Per concretar, aquí estem parlant de pluralisme i diversitat de repertoris, perquè, com apuntava Even-Zohar (1997, p. 21),

there is never a situation where only one repertoire may function for each possible set of circumstances in society. Concurrently, different options constitute competing and conflicting repertoires. Often one repertoire manages to establish itself as dominating, thus excluding the

others, or at least making their use either inefficient or unrewarding. On the other hand, the alternative repertoires may be in full use in different social clusters, where the dominating repertoire may be rejected as undesirable, and hence unrewarding, too. Eventually, however, a rejected repertoire may push itself to domination. (Even-Zohar, 1997, p. 21)

Un determinant significatiu per a les activitats i funcions dels elements sistèmics també serà l'estat i l'edat de tot el polisistema. De manera paral·lela, també serà una qüestió força important a l'hora de parlar del corpus de textos traduïts, perquè el fet de col·locar-se en una posició central o perifèrica dependrà precisament de les condicions de cada sistema, és a dir, si és jove, dèbil o deficient. Amb referència al repertori, un bon exemple d'això és quan un sistema es troba a la seva fase primerenca: és normal que el seu repertori sigui limitat i, per això, utilitzi ítems creats per altres sistemes disponibles. Tanmateix, a mesura que va acumulant més opcions i eines, un sistema és capaç d'engegar un conjunt més ampli i divers "a fi d'inspirar" altres sistemes més petits o/i joves a l'hora de fer les primeres passes en l'àmbit cultural i artístic. A més, s'ha de tenir en compte que el procés de creació d'un repertori està indissociablement lligat a la formació d'una mena d'identitat col·lectiva (Even-Zohar, 1997, p. 27).

Tenint en compte tot això, caldria saber també com s'estructuren els repertoris. Segons Even-Zohar (1997, p. 22), podem analitzar-ho des de dos nivells diferents, és a dir, observant els elements i els models.²⁹ Degut al fet que en aquesta situació operen més sovint instruments intangibles, serà més difícil filtrar-los i atribuir-ne l'autoria a una persona o grup concret. Així, la primera manera d'observar aquestes petites parts que formen la visió global de tot el repertori és potser fins i tot impossible. En efecte, treballar amb certs models des del nivell acadèmic sembla més fàcil. Segons Even-Zohar (1997, p. 23), el model hauria d'esdevenir "una situació on trobem elements + regles aplicables a un determinat tipus d'esdeveniment + relacions potencials que es poden implementar durant l'execució real". Convé ressaltar que per a individus específics que operen dins del sistema, el maneig de diversos models pot adoptar tal formes diverses. Així, per al consumidor potencial, el "model" és el coneixement previ segons el qual s'interpreta ("comprèn") l'esdeveniment. (1997, p. 23). Com que verbs com "interpretar" o "comprendre" apareixen en el context d'explicar un seguit de fenòmens, no ens ha d'estranyar que Even-Zohar (1997, p. 25)

²⁹ A la versió del 1990, Even-Zohar (1990, p. 41) enumera tres nivells d'anàlisi de l'estructura del repertori: "(1) The level of individual elements. This includes single disparate items, like morphemes or lexemes. (2) The level of syntagms. This includes any combinations up to the level of a "sentence". By "combinations" I mean not only bound expressions like idioms and collocations, be they tight or "loose", but also looser "combinable" expressions on the said level. (3) The level of models. This includes any potential portions of a whole product, i.e., the combination of elements + rules".

invoqui igualment el concepte d'habitus desenvolupat per Bourdieu, mitjançant el qual el sociòleg francès reflexionava sobre les formes que podien prendre certes disposicions dissenyades a fi de percebre el món.

Encara tenim l'últim tema per discutir, és a dir, *el producte* que, segons Even-Zohar (1990, p. 43) resulta ser “any performed (or performable) set of signs, i.e., including a given «behavior». Thus any outcome of any activity whatsoever can be considered «a product», whatever its ontological manifestation may be”. En conseqüència, tenim la confirmació d'una idiosincràsia heterogènia de tot el sistema i de totes les categories d'elements que hi apareixen, ja que el producte no ha de ser només un text literari i pot adoptar una forma completament diferent, que comportarà una acció i moviment concrets en l'estructura. L'autor de la teoria dels Polisistemes va decidir dedicar una mica més d'atenció i d'espai a les reflexions sobre quin podria ser el producte final d'un sistema literari i, per tant, nosaltres també tractarem aquí el mateix aspecte, car no és tan evident. La resposta a aquests dubtes i preguntes serà simplement el context i el nivell de la nostra anàlisi.

En aquest sentit, Even-Zohar (1990, p. 43) evoca exemples com ara la veu (la materialització del text escrit) o l'alumnat (la materialització del procés educatiu en un país determinat), però també s'adona molt ràpidament de la seva dimensió no només controvertida, sinó més aviat incompleta. En efecte, el so serà un tipus de portador de diferents productes i els estudiants són un agent actiu a l'escola, sense el qual aquesta institució no és realment possible. Finalment, els exemples citats pretenen mostrar la naturalesa complexa del terme del *producte*, i aquesta profusió també es produirà en el cas de la literatura. Una de les observacions més interessants, al nostre parer, es troba aquí:

[O]ne may treat these fragments as a ready-made inventory for daily communication, or as a permanent background against which new texts and fragments can be generated and compared. [...] They thus constitute a source for the kinds of habitus prevailing in the various levels of society, helping to preserve and stabilize it. (Even-Zohar, 1990, p. 44)

Potser no sabem del tot quins són aquests textos, però gràcies a la reflexió citada més amunt sabem de què parlen, i aquesta és una informació molt més útil. En conclusió, és probablement un bon resum de tota la discussió sobre el model sistèmic i els agents que hi apareixen. Malgrat el marc metodològic força rígid, el fet de aplicar-lo a una situació artística diferent ens pot donar resultats molt fructífers que mostraran una materialització o comprensió diferent del fenomen, tot situant-se dins de la mateixa teoria.

2.2.4. La funció de la literatura traduïda en el polisistema literari

Com veurem en la part teòrica d'aquest treball dedicada al panorama de l'evolució històrica del gènere negre i policíac en general, una de les qüestions més importants gràcies a les quals aquest model literari es va poder implantar va ser la publicació de textos canònics traduïts en altres llengües, és a dir, introduir-los en els repertoris d'altres cultures/literatures. Per això, cal tornar al tema del corpus de literatura traduïda i el seu lloc en el (poli)sistema.

A l'hora de descriure més amunt diversos fenòmens literaris possibles en un polisistema, hem omès el cas de la literatura traduïda que, al nostre parer, és una qüestió summament complicada i sembla poc enraonat discutir-ne la complexitat de la mateixa manera que ho fem en el cas de la literatura infantil. Aquest darrer cas no és tan rellevant per a la nostra anàlisi del gènere negre i policíac, així que hem decidit crear un apartat separat per a les funcions de les traduccions i la seva posició en el sistema literari. Segons el que s'ha dit anteriorment sobre els sistemes primaris i secundaris, la literatura traduïda hauria d'ubicar-se, tradicionalment, en el darrer grup, és a dir, hauria de formar part de la literatura no canonitzada juntament amb la literatura juvenil i infantil o la literatura epigònica. Tanmateix, els fenòmens literaris no són tan evidents i aquesta afirmació s'ha d'aplicar a totes les circumstàncies per poder comprovar que és vàlida, perquè, clarament, és possible modificar la càrrega sobre l'eix que determina el centre i la perifèria a l'hora d'introduir-hi el corpus de literatura traduïda.

En aquest sentit, Even-Zohar (1978, p. 19) va notar que la posició d'aquest sistema està canviant a mesura que es modifiquen les condicions culturals en el marc de les literatures nacionals.

There are evidently differences between the literatures of large nations and small ones, and between old ones and young. Thus, the literature of a large nation, which is also old, would tend to put translated literature in a secondary position, while a literature of a small nation, whether old or young, would tend to give translated literature a more primary position. (Even-Zohar, 1978, p. 19)

Un factor important en aquesta anàlisi és la noció d'obertura cultural (*cultural openness*) que permetria acceptar més fàcilment aquests continguts en un sistema concret, mentre que en un altre es bloquejaria per la voluntat de mantenir la cohesió lingüística i cultural. I així, ens adonarem que en alguns sistemes el corpus de literatura traduïda serà realment substancial i ocuparà posicions més properes al centre, vist que és així com es podrà mantenir una

normalització relativa en tot el polisistema o, de manera paral·lela, tal situació permetrà l'assoliment d'alguns objectius literaris i socials previstos en aquesta societat.

Ara bé, Even-Zohar (1978, p. 19-20) va explicar la comprensió freqüent de la literatura traduïda com a sistema primari, és a dir, contràriament a les normes tradicionals. Sembla que la qüestió consisteix en relacionar erròniament diferents autors de traduccions de sistemes canonitzats amb els mateixos textos, que són més aviat de tipus secundari. És cert que generalment són els autors pertanyents a la literatura canònica els que s'ocupen de la traducció de continguts per tal d'introduir-los en un sistema concret, tanmateix Even-Zohar (1978, p. 20) va advertir que “[s]till one should remember that such a situation is not evidence enough, since even dominant writers may use secondary norms in their translations, i.e., norms that are not even contiguous with their own original writings”.

Tenint tot això en compte, caldria tornar al tema més important, és a dir, el corpus de traduccions en general. Quins tipus de relacions pot desenvolupar amb altres agrupacions literàries? Segons Even-Zohar (1978, p. 22), hi ha almenys dos tipus d'aquestes correlacions, que descriu a continuació:

(a) in the way they are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home cosystems (to put it in the mildest way); and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies which are a result of their relations with the other co-systems. (Even-Zohar, 1978, p. 22)

Ens sembla que els models de comportament i certs moviments de la literatura traduïda només poden ser vàlids per a aquesta i no s'han de repetir en altres sistemes propers. A més, la literatura traduïda pot adoptar qualsevol adjectiu que, d'alguna manera, la determini: millor, pitjor, massiva, elitista i un llarg etcètera. En aquest sentit, el següent comentari resulta força interessant sobre la posició del corpus que estem comentant:

It maintains no unchanging position in principle. Whether it becomes primary or secondary depends upon the specific circumstances operating in the polysystem. This does not necessarily mean that its position is permanently shifting; long-lasting conditions of a certain kind may confine it for rather an extensive time to one position only. (Even-Zohar, 1978, p. 23)

Així tenim una forta confirmació que la posició de la literatura traduïda és ambivalent i depèn en gran mesura de factors extraliteraris, i mantenir que sempre estarà a la banda primària o secundària és simplement inadequat. Aleshores, quan podem dir realment que les traduccions participen activament en la creació i la promoció de nous models de realitat literària?

It seems to me that three major cases can be discerned: (a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is “young,” in the process of being established; (b) when a literature is either “peripheral” or “weak,” or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (Even-Zohar, 1978, p. 24)

Quan passem a parlar del sistema català, veurem que complia amb tots aquests requisits i, efectivament, va ser gràcies a la literatura traduïda que es van poder assentar les bases de la tradició posterior de la novel·la negra i policíaca en català. Encara que hi ha moltes més reflexions sobre la funció i la posició de les traduccions en aquesta estructura, de moment els fenòmens esmentats anteriorment haurien de ser suficients per a la nostra anàlisi. Al cap i a la fi, caldria recordar que les teories sistèmiques són només un marc que s’inserirà en diverses situacions socials i literàries, la qual cosa pot donar lloc a un nou model per al fenomen següent, el qual també encaixarà en consideracions teòriques posteriors.

2.3. Les aproximacions sistèmiques i la literatura en les societats multilingües segons José Lambert

Fins ara, no hem esmentat una característica molt important de les societats que operen en un sistema, és a dir, l’ús d’una o més llengües. En el cas de la nostra anàlisi, es tracta d’una qüestió extremadament cabdal, perquè l’Estat espanyol és un indret culturalment i lingüísticament divers, que té un impacte específic en tots els agents dels sistemes existents al seu territori. Per aquest motiu, també hem decidit estudiar les teories sistèmiques que reconeixen l’existència de sistemes en països amb una disposició lingüística i cultural diversa, els agents dels quals tenen competències lingüístiques desenvolupades de forma desigual (per exemple, són bilingües o monolingües). Els estudis als quals farem referència van ser duts a terme per Lambert (1999).

En primer lloc, Lambert (1999, p. 54) constata una situació que, a primera vista, hauria de ser evident, és a dir, l’ús del concepte de multilingüisme també implica l’existència de societats monolingües. No obstant això, molt ràpidament arriba a la conclusió que això sembla només una creació artificial i, de fet, la majoria de societats utilitzarà diferents nivells d’una llengua, com ara l’estàndard, les altres variants o diversos argots, entre d’altres, però també farà servir altres llengües que coexisteixen en un mateix territori. Per il·lustrar-ho, Lambert (1999, p. 55) diu el següent:

Siguiendo a los sociolingüistas, podemos afirmar que la homogeneidad lingüística de las sociedades es ante todo una idea. Bien es cierto que las ideas a veces acaban por ser tomadas en serio y por orientar a una colectividad. Lo que sí existe realmente son las prácticas lingüísticas

colectivas, las canonizaciones lingüísticas, que además pueden llegar a ser particularmente invasoras e influyentes. (Lambert, 1999, p. 55)

Aquestes consideracions mostren que la llengua també s'organitzarà en un polisistema amb una jerarquia forta en el qual trobarem diverses pràctiques lingüístiques bé com a posicions centrals, bé com a perifèriques. A més, podrem localitzar-hi altres fenòmens que se superposen a aquest model, com la diglòssia o l'existència de les societats bilingües o plurilingües, que alhora podran moure's per dues o, de vegades fins i tot, més estructures potser amb la mateixa eficàcia (o no). Tenint tot això en compte, caldria analitzar les activitats literàries que es poden realitzar en el marc multilingüe, cosa que serà de gran ajuda a l'hora d'estudiar diferents textos i gèneres que apareixen i es desenvolupen en aquestes condicions, en el nostre cas a l'Estat espanyol.

D'entrada, Lambert (1999, p. 57) destaca que “[n]ada nos permite aceptar a priori que las actividades literarias desarrolladas en el seno de una sociedad (nación) determinada se desplieguen estrictamente en los confines de dicha sociedad (nación)”, la qual cosa significaria que les tècniques literàries produïdes dins d'un sistema concret no estan limitades a tal sistema, sinó que poden travessar les seves fronteres, també en el sentit físic. Ara bé, amb això no volem dir que la literatura, o l'art en general, estigui lliure de qualsevol marc i sigui capaç d'escapar-se de les regles i lleis vigents d'una comunitat determinada. En efecte, no podríem estar més d'acord amb el que, en aquest sentit, indica Lambert (1999, p. 58): “[E]l impacto de instituciones políticas y tradiciones lingüísticas se hace patente y con frecuencia tiene una capital importancia en la mayor parte de las situaciones culturales, sobre todo en lo que respecta a la canonización de los principios literarios”.

A més, l'investigador mostra un exemple interessant de relació entre els fenòmens, com ara el pluralisme lingüístic i cultural amb les constitucions legislatives, que ell compara amb una amenaça. La qüestió és que quan un document legal amb una força motriu tan important reconeix l'existència d'una sola llengua, a alguns governants els sembla que tenen la situació sota control i el procés de la unificació d'una nació està en curs i està donant resultats positius. L'ordre d'un model sistèmic sembla alterat quan els representants de llengües o cultures minoritzades passen a primer pla. Quan els estats/les nacions deixin d'abordar aquesta qüestió des d'una perspectiva (post)colonial, la Constitució també començarà a reflectir la nova situació i, finalment, reconeixerà l'existència i la importància d'altres grups culturals i protegirà o, fins i tot, conservarà les seves tradicions. Segons el que s'ha dit més amunt, podem notar que el reconeixement d'una determinada comunitat està

relacionat amb la legalització de la seva agència artística. En el context espanyol, sembla que, d'alguna manera, podem vincular el desenvolupament del gènere negre i policíac a Catalunya amb l'establiment de la Constitució de 1978 i una posició més o menys clara sobre les llengües cooficials.

Més endavant, Lambert introdueix a la seva reflexió el concepte de literatura nacional, però no explica què vol dir realment amb aquest terme. D'una banda, pot semblar obvi, però, de l'altra, ja sabem que les nocions aparentment més fàcils són, en realitat, les més difícils de caracteritzar, i posem aquí un exemple de novel·la: cadascú de nosaltres creu saber intuïtivament què és una novel·la, però seria difícil convenir una definició satisfactòria donada la seva idiosincràsia. Generalment, es diu que en les literatures nacionals els escriptors "són propietats" dels estats i dels sistemes on van néixer o on van crear la majoria de la seva obra i, per tant, no poden formar part dels sistemes pertanyents a altres tradicions ni altres nacions. Ens sembla força oportuna la proposta de Santana (2017, p. 105) per definir-ho així:

[L]as literaturas nacionales constituyen al mismo tiempo espacios circunscritos y abiertos: limitados por la nación como entidad relativamente diferenciada en términos culturales, políticos e incluso económicos (piénsese por ejemplo en la cantidad de premios literarios y subvenciones que dependen de instituciones locales), pero al mismo tiempo permeables y receptivos a la apropiación de elementos externos. (Santana, 2017, p. 105)

Sens dubte, no és una definició exhaustiva, però sí que ens dona algunes delimitacions per orientar-nos. Caldria afegir també que es tracta del fet de crear senyals d'identitat de la nació en les pràctiques literàries. Segons Lambert (1999, p. 59-60), hauríem de pensar en les literatures nacionals com a models normatius desenvolupats per diferents representants d'una nació, però no podem atorgar a aquest model el monopoli de tota l'activitat artística i, per aquest fet, és necessari restablir els principis d'heterogeneïtat de les societats en diversos aspectes de la seva existència.

Òbviament, el simple establiment d'aquestes normes no és suficient i també caldria observar quins tipus de relacions de convivència es poden crear entre diferents sistemes (literatura, cultura, política, etc.) a les societats multilingües. En aquest sentit, Lambert (1999, p. 61) esmenta quatre situacions diferents que descriuen les formes de cohabitació entre la literatura i les institucions polítiques:

- Un Estado determinado puede dar cabida o reconocer una única literatura, hasta el punto de excluir del ámbito de las letras las obras importadas.

- Un Estado puede dar cabida y reconocer al menos dos literaturas.
- Un Estado puede dar cabida y reconocer al menos dos literaturas, pero que a su vez están conectadas o vinculadas con otros Estados
- Hay Estados que no tienen una literatura específicamente nacional, lo que implica que dichos Estados no ejercen necesariamente y en todo momento una política literaria. (Lambert, 1999, p. 61)

No obstant això, no és l'única manera possible d'analitzar les connexions que tenen lloc dins d'aquest àmbit, atès que, tal com destaca Lambert (1999, p. 61), “la situación política no permite explicar siempre las configuraciones lingüístico-literarias, y a la inversa.” Sembla que tornem a observar que els fenòmens descrits per les teories sistèmiques són ben complexos i depenen en gran mesura de condicions externes. De fet, això no vol dir que siguin impossibles d'estudiar, però, indubtablement, per aquest motiu hi ha tants enfocaments diferents d'un mateix concepte, és a dir, el polisistema i les configuracions que hi tenen lloc, que caldria reconèixer a l'hora d'investigar una situació literària concreta. Aquest pluralisme, per descomptat, crea nombrosos conflictes no només entre les llengües o pràctiques literàries, sinó també en el context dels valors, la ideologia i fins i tot l'estètica.³⁰

2.4. Pierre Bourdieu i el sistema – camp

Anteriorment, ja hem esmentat en diferents fragments d'aquesta tesi a Pierre Bourdieu i la seva contribució al desenvolupament de les teories sistèmiques. De fet, altres estudiosos com ara Even-Zohar o Lambert han fet referència a les reflexions de Bourdieu, que constitueixen una aproximació més sociològica o filosòfica al concepte de sistema, o més aviat de camp. No obstant això, és difícil indicar només un camp (artístic) o perspectiva de la seva recerca, perquè va tractar temes propis de la teoria sociològica, la sociologia de la cultura i, sobre tot, l'educació. A més, va dur a terme investigacions sociològiques i etnològiques a Algèria i el sistema educatiu a França, i va dedicar-se a la investigació de l'àmbit dels significats i el contingut de les obres artístiques. El seu repertori teòric inclou moltes qüestions diferents, com ara la deshistoricització, però ens centrarem només en aquells conceptes que poden resultar útils en el context de l'anàlisi de la novel·la negra i policíaca a l'Estat espanyol i que, d'alguna manera, encaixen en la comprensió sistèmica de la literatura. En efecte, la descripció dels mecanismes i lleis que coordinen diferents sistemes

³⁰ En aquest punt, Lambert (1999, p. 63) fa referència a les reflexions de Bourdieu i a les lluites i conflictes en el camp (artístic o literari) per posicions vitals.

la podem trobar principalment a *Les règles de l'art. Génésis et structure des champs littéraires* (1992).

2.4.1. La teoria del camp literari

Fins aquest moment, hem parlat de l'existència de diversos (poli)sistemes. Tanmateix, en la perspectiva bourdiana apareix un concepte diferent: el camp literari. Per tant, caldria revisar la seva definició:

Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. (Bourdieu, 1991, p. 4)

En aquest sentit, es tracta d'un espai on s'expressen "conflictes" entre diferents autors, tècniques literàries, valors i perspectives teòriques que aspiren a prendre el poder i el control total sobre la resta dels organismes existents a fi d'imposar certes solucions i confirmar així la posició cèntrica. El punt més destacable en aquest marc sociològic és, sens dubte, el capital i els seus diferents matisos, i exemples en serien els espais econòmics, literaris o artístic.

D'altra banda, parlant d'aquest concepte, convé ressaltar que la seva esfera més important es localitza en l'espai simbòlic i la seva finalitat (implícita) és reconvertir els altres àmbits en capital simbòlic a través de la imposició del poder totalitari: el monopoli de qualsevol activitat constitutiva i la creació o el consum de certs continguts sota una amenaça que, en aquesta teoria, s'anomena violència simbòlica. En efecte, la idea central és la complexitat de la realitat en què duem a terme diferents activitats, que es basa, en línies generals, en el domini d'un grup i en la inferioritat dels altres.

El análisis de la aceptación dóxica del mundo que resulta del acuerdo inmediato de las estructuras objetivas con las estructuras cognoscitivas es el verdadero fundamento de una teoría realista de la dominación y de la política. De todas las formas de "persuasión clandestina", la más implacable es la ejercida simplemente por el orden de las cosas. (Bourdieu i Wacquant, 1995, p. 120)

Així, a l'hora d'adoptar aquesta òptica, veiem que la violència simbòlica s'aprofitarà de desigualtats socials, culturals o fins i tot artístiques entre els membres d'una estructura. Segons Bourdieu (2000, p. 12) és una "violència amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento". Ara bé, què vol

dir exactament Bourdieu? En efecte, interpreta aquest concepte des del fenomen de la dominació masculina, que no necessàriament es relaciona amb la violència dels homes contra les dones, sinó que cristal·litza en un procés força complex derivat de qualsevol absolutisme, sense distinció de gèneres. Dit d'una altra manera, aquesta forma de violència consisteix en aconseguir la influència de les classes dominants o privilegiades sobre la resta de la societat amb totes les seves activitats existents, de manera que els grups subordinats percebin la realitat tal com l'ha perfilat la classe dominadora. En conseqüència, els oprimits veuen la seva situació com una condició natural i, de vegades, beneficiosa. A més, hi estan completament d'acord i no lluiten per la millora o els recursos addicionals, cosa que reforça la posició del grup superior. En definitiva, la forma paradigmàtica de la violència simbòlica i, en general, el concepte de lluita entre dos grups en el si d'una estructura, es pren de la filosofia marxista.

Tornant al camp i la seva caracterització, caldria ressaltar que Bourdieu opta per crear o, potser, extreure algunes regles universals per al funcionament d'aquest model. Comparant les normes que hi regeixen, podem observar que algunes d'elles són quasi idèntiques a les altres hipòtesis sistèmiques: que els camps es juxtaposin i depenguin els uns dels altres, el fet que construeixi una mena de constel·lació, en què, per il·lustrar-ho, el camp literari formi part de l'àmbit artístic, que també constitueixi una estructura més gran, etc.

2.4.2. El concepte d'*habitus*

La complexitat del tema d'investigació de Bourdieu requereix el desenvolupament de noves eines metodològiques que ens ajudin a fer referència a exemples concrets. Per aquest motiu, hi apareix un nou concepte que serveix per comprendre com funciona la reproducció de diferents estructures socials i com certs agents perceben la realitat del món en què es troben. Aquest terme és *habitus*, el qual té una història força llarga que es remunta a l'edat antiga. La paraula en si prové del grec i va ser utilitzada per filòsofs i estudiosos grecs, romans i cristians, com ara Plató, Aristòtil, Ciceró o Tomàs d'Aquino, i en sentit propi, es refereix a dues qüestions: l'aspecte físic i la vestimenta. Va ser només en una etapa posterior de la seva evolució que va aparèixer quelcom semblant al concepte actual, és a dir, estat, disposició o habilitat.³¹

³¹ Per saber-ne més, podeu consultar Capdevielle (2011) o Matuchniak-Krasuska (2015).

De fet, Bourdieu (1980, p. 88-89) va preparar la seva pròpia definició d'aquest fenomen, que actualment s'utilitza més sovint en investigacions relacionades amb la sociologia, i va evidenciar el següent:

Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions* durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement < réglées > et < régulières > sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. (Bourdieu, 1980, p. 88-89)

Convé subratllar que és un dels conceptes més fonamentals dels que es troben incrustats en la perspectiva de la investigació acadèmica dels camps. És una estructura “màgica”, que genera estructures i comportaments concrets en una societat i, en altres paraules, es tracta d'un conjunt de disposicions, és a dir, oportunitats reals que es materialitzaran quan es donin les condicions ideals. Cadascú de nosaltres posseeix aquestes destreses en el nostre repertori i és gràcies a elles que funcionem i desenvolupem les nostres tasques de caires diferents. En quins àmbits de la vida podem observar aquestes disposicions? En efecte, en cadascun d'ells, ja que ens semblen naturals, fins i tot innats, i de vegades, som simplement incapaços d'indicar-los. Probablement, el conjunt d'aquestes experiències o capacitats serà diferent per a alguns agents socials i, cosa que es deriva de la pertinença a diferents classes, nacions o moments històrics, entre d'altres. En aquest sentit, estem parlant de l'habitus primari, que, sense el nostre coneixement ni consentiment, condiona la nostra existència i la nostra percepció del món.

Com que ha aparegut la paraula “primari”, deu haver-hi un altre tipus d'habitus que s'adquiriria més tard en la vida. Bàsicament, el procés que ens remodela i ens dota de diverses eines és l'educació. La tasca principal del sistema educatiu és, al cap i a la fi, el suport envers els aprenents pel que fa al seu desenvolupament cap a la plena maduresa en els àmbits físic, emocional, intel·lectual, espiritual i, clarament, social. Tanmateix, aquesta no és l'única versió de l'habitus secundari, que també hauria de prendre la forma familiar. La família com a unitat social bàsica ha de crear un sentit de la seva peculiaritat mentre implementa les seves pròpies tasques i objectius vitals. En conseqüència, esdevé un espai en què els agents socials haurien d'adoptar i aprendre com moure's i relacionar-se segons determinades normes i regles col·lectives. Com, però, s'articulen els diferents tipus de l'habitus entre si? Com que ja hem enumerat algunes de les seves varietats, s'han de tenir en

compte les seves interrelacions. D'aquesta manera, Bourdieu explica que un cop adquirida un tipus d'habitus, el coneixement assumit pot condicionar l'adquisició de disposicions posteriors. En altres termes, les disposicions s'organitzen en diverses etapes que no es poden o, més aviat, no s'han d'ometre. Així, les eines adquirides ens permetran passar al següent nivell de funcionament de l'estructura social, és a dir, l'habitus familiar donarà lloc a l'habitus escolar, que després, en funció del cas, es convertirà en disposicions universitàries i/o laborals. Tenint en compte tot això, l'habitus en si és també un concepte sistèmic que presenta variacions i estratificacions força considerables.

2.4.3. La transferència de capital simbòlic

Un altre punt important és una descripció dels possibles moviments en l'espai social i els camps que s'hi estableixen. La millor manera de detectar aquesta dinàmica és, per descomptat, crear un esquema que mostri el fenomen i Bourdieu va decidir presentar una visualització del camp de la producció cultural inclòs en el camp del poder i el camp social (Bourdieu, 2007, p. 193). Gràcies a aquesta explicació gràfica de determinades estructures, podem localitzar diferents tipus de capital i, a més, podem entendre més conceptes relacionats amb la noció de camp, com ara les posicions i la presa de posicions. El primer terme sembla força comprensible, perquè, sabent que estem parlant de conflictes entre diferents agents socials, és lògic que prengui una posició des d'on començar la lluita o rivalitat. De manera paral·lela, el darrer concepte descriurà un conjunt d'activitats realitzades pels organismes a fi de lluitar per un nou emplaçament que permetrà disposar-se en posicions òptimes, sovint millors. No obstant això, en tot aquest sistema on trobem el capital simbòlic, el més important a l'hora d'establir de manera autònoma models de continguts i valors consagrats?

Convé recordar que, en principi, la qüestió del prestigi solia assimilar-se a una dimensió econòmica. Evidentment, la quantitat de riquesa materialitzada i acumulada en una determinada etapa no evidencia res i en algunes circumstàncies es pot percebre com una aspecte negatiu i fins i tot exclouent d'un grup amb més membres que interpreten negativament la situació. A banda d'això, Weber (1994) va assenyalar que la noció de "classe", basada en la capacitat de disposar de mitjans econòmics, no és suficient per explicar les desigualtats inherents al capitalisme a causa de la importància del seu "estatus". En termes literaris, podem citar nombrosos casos en què autors en situació de pobresa, exili i en estat de *persona non grata* van poder produir textos reconeguts com a crucials d'alguna

tradició i van obtenir la categoria d'una obra de prestigi o canònica (sovint en el futur, per exemple, després de la seva mort). Aleshores, com va ser possible que aquests textos (i, en una visió més global, altres pràctiques literàries) es desplaressin a un espai més privilegiat?

Així doncs, ja sabem que no només les propietats materials determinen les posicions dels agents socials i els seus productes i, en aquest sentit, Bourdieu va introduir la idea de capital simbòlic en el seu plantejament teòric dient que es tracta d'una

propriété quelconque, force physique, richesse, valeur guerrière, qui, perçue par des agents sociaux dotés des catégories de perception et d'appréciation permettant de la percevoir, de la connaître et de la reconnaître, devient efficiente symboliquement, telle une véritable force magique : une propriété qui, parce qu'elle répond à des "attentes collectives", socialement constituées, à des croyances, exerce une sorte d'action à distance, sans contact physique. (Bourdieu, 1994, p. 189)

Per consegüent, un altre punt essencial en aquest marc és l'habitus comentat més amunt, atès que sembla oportú constatar que és a través de les disposicions imposades en la mentalitat col·lectiva d'un grup concret que alguns agents socials poden dotar de valors, com ara l'honor, el prestigi o la canonicitat, determinats productes culturals, artístics o literaris. Tradicionalment, se suposa que els agents atribueixen aquestes característiques a obres o pràctiques literàries que compleixen els principis generalment acceptats per a aquella comunitat en una època històrica específica. D'aquesta manera, operen obedientment en un espai concret i, en cert sentit, respecten i compleixen les ordres dels grups dominants sense indicar-los-les explícitament. No obstant això, com el temps mostrarà, el capital simbòlic no sempre s'assigna d'acord amb la visió totalitària de l'exercici del poder, sinó que parlarem d'una certa inversió de rols: la legalització d'alguns productes sorgirà de l'estructura inferior de tota aquesta jerarquia. Aquesta sembla una hipòtesi força optimista, considerant que la lluita de dues forces o instàncies per posicions importants de poder hauria de tenir lloc sempre, cosa que també hem destacat anteriorment gràcies a les reflexions d'Even-Zohar sobre la importància de l'existència de la cultura/literatura popular, sense la qual el sistema canònic simplement no podria establir-se. En el context de l'anàlisi del gènere negre i policíac a l'Estat espanyol, els entusiastes d'aquesta perspectiva positiva són Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 93) que, fent referència al concepte de transferència de capital simbòlic de Bourdieu, argumenten que la vinculació del gènere negre i policíac a les editorials considerades com a guardianes dels valors literaris pot fer que la resta dels agents (o les seves futures versions) el respectin més i l'incorporin a un espai més privilegiat.

3. Tipus i arquetips: crítica literària

En força teories recents sobre els gèneres formulaics populars es reconeix l'existència no solament d'esquemes formals repetibles, sinó també d'(arque)tipus culturals generals disponibles per a la majoria de comunitats. Una mostra n'és la clàssica lluita entre el bé i el mal materialitzada en el conflicte de personatges que representen forces combatents amb un conjunt d'alguns trets específics. Encara que és precisament per aquest aspecte que la literatura popular sovint és objecte de fortes crítiques, ja hem indicat que en realitat la seva idiosincràsia esvedé un dels grans avantatges, la qual cosa fa que el model general es pugui modificar per a les necessitats individuals d'agents concrets d'un sistema literari sense deixar de satisfer les necessitats i les expectatives dels lectors. En aquest sentit, no es poden ometre les eines teòriques creades per la crítica literària arquetípica, considerant que és gràcies a elles que som capaços d'interpretar un text centrant-nos en mites, símbols, imatges i arquetips recurrents. Pot semblar que aquesta descripció és bastant precisa, però realment no és una tasca fàcil definir-ne l'abast amb una precisió absoluta. En poques paraules, el seu objectiu més significatiu és, en primer lloc, dur a terme una anàlisi a partir d'elements emergents per tal de trobar punts comuns en els textos, i així crear una mena de mapa d'analogies generals per a tota la literatura. D'aquesta manera, es podran extreure conclusions sobre els pensaments i les preocupacions bàsiques i més universals de l'èsser humà. Amb tot això, farem un recorregut teòric per detectar els conceptes més importants de la crítica arquetípica que, sens dubte, utilitzarem per a la nostra anàlisi del gènere negre i policíac.

3.1. El context històric i el desenvolupament dels arquetips en psicologia

Abans de traçar el panorama històric, ens sembla oportú comentar el mateix concepte per poder aprofundir en aquest tema. Primerament, la noció representa certa semblança amb les altres etiquetes d'aquest tipus, vist que se'ls han preparat diverses definicions en èpoques diferents a causa del canvi d'òptica des de la qual s'observaven. Al cap i a la fi, no és pas estrany que una categoria estètica, per posar un exemple, adquireixi un significat lleugerament diferent en una època i deixi de ser-ho en la posterior. No obstant això, com destaca Spang (2015), en el cas de l'arquetip, les propostes definitòries tenen una cosa en comú: subratllen el fet que l'arquetip és una idea, imatge o fenomen originaris que serveixen de base paradigmàtica a les modificacions textuais i culturals més contemporànies.

3.1.1. Influències importants

3.1.1.1. Les idees de Plató

Tot i que l'arquetip s'associa més aviat amb la psicologia o la crítica literària, hem de començar la recerca dels seus orígens en la filosofia clàssica, i més concretament en la teoria platònica de les idees. En aquest marc, Plató va desenvolupar els conceptes d'*idéa* i *eîdos* que, tal com indica Di Camillo (2016, p. 17), es poden abastar en el context dels mecanismes d'identificació i comprensió de les coses a través del seu aspecte visible. A més, afegeix que “[p]or un proceso de extensión posterior, estos términos acabaron siendo usados también para indicar el aspecto o figura de una cosa no visible o también un aspecto o figura él mismo no visible, proceso por el que se llega a la noción de *esencia*” (Di Camillo, 2016, p. 17). Aquest aclariment terminològic ens permet concloure que identificant la realitat que ens envolta, som capaços d'entendre-la millor a través de l'aparició d'aquests aspectes i, encara més, podem apropar-nos fins i tot als elements invisibles o intangibles de conceptes potser més universals que ens permetran descriure la seva essència, és a dir, el contingut més bàsic o el component més important d'una determinada estructura (en principi incompreensible).

Mentrestant, al terme *eîdos* se li ha donat una altra etiqueta, aquesta vegada més tècnica, considerant que després d'identificar i de descriure certes coses, hem d'ordenar-les en el nostre repertori classificant-les segons diferents espècies i tipus. Caldria recalcar que els dos conceptes esdevenen un tipus de protocol innat que sembla incrustar-se en el nostre (sub)conscient en el moment del naixement i es desenvolupa al llarg del temps d'acord amb les normes acceptades de funcionament en una determinada comunitat. Tanmateix, aquí no acaben les idees platòniques, perquè als seus escrits hi podem trobar dues nocions més que, d'alguna manera, s'associen a la problemàtica de la gènesi arquetípica. Així, Plató va observar *ousía* i *génos* les definicions dels quals també subratllen la funció essencial de voler establir l'essència d'un ítem concret i la seva classe. El primer concepte fa referència “al «ser», a la «esencia» o a la «realidad» d'alguna cosa. Designa las Ideas, entendidas como verdadera «esencia» y «realidad» de las cosas sensibles en devenir, en todos los diálogos y sin variaciones notables” (Di Camillo, 2016, p. 17). Observant l'etimologia d'aquest darrer terme, podem constatar que s'acosta bastant fins i tot a la paraula gènesi, que, al cap i a la fi, significa origen o naixement, la qual cosa podria suggerir que és més propera al que entenem

com a gènere, és a dir, la forma bàsica d'alguna cosa que permet desenvolupar-se a altres subtipus i les seves diferents representacions.

Tenint tot això en compte, la clau per entendre-ho tot és desenvolupar lleis universals que regeixin les nostres vides i, per tant, tot el que produïm i tot amb què interactuem cada dia. Tot i que sovint aquestes qüestions són més aviat abstractes, hem de materialitzar-les en personatges concrets o mites sencers. En aquest punt, potser caldria parlar d'un dels mites platònics més importants, és a dir, la caverna com a representació metafòrica de les idees bàsiques d'aquest filòsof. Abans de resumir el contingut de l'analogia platònica, ens agradaria referir-nos a la reflexió entorn de la diferència entre l'arquetip i el mite d'Eliade (1974), ja que són conceptes semblants, però en realitat presenten diferències. Així, Eliade analitza l'arquetip utilitzant la visió platònica d'un paradigma exemplar que només pot ser revelat o actualitzat en un mite o ritual. Resulta que primer ha d'existir el model abstracte per poder inspirar la creació de textos culturals (parlats o escrits) que compleixin les funcions assignades als mites, per exemple, cognitives, ideològiques o sacres. En aquest sentit, un mite és una narració sobre l'origen d'algun concepte abstracte que es pot expressar a través d'un arquetip general. De fet, només aquesta materialització de l'arquetip ofereix una oportunitat real (realista) per explicar-ne l'estructura més gran i crear diverses tradicions al seu voltant.

Ara bé, després d'aquesta breu digressió, tornem al mite de la caverna de Plató. Es tracta d'un diàleg entre el seu germà, Glaucó, i el seu mentor, Sòcrates, en què el filòsof descriu una caverna oberta per un costat que es troba profundament a terra i és on viuen persones encadenades a una paret, perquè només puguin mirar en una direcció. Darrere d'aquestes persones hi ha diversos objectes que projecten ombres a aquesta paret, fent que els empresonats estiguin en contacte amb la il·lusió del món real. Observen les ombres dels ítems reals i escolten les converses de persones que viuen fora de la caverna gràcies a la qual cosa tenen un substitut de la realitat en què, d'alguna manera, operen. Tot i que la trama del mite no sembla complicada, hi ha molta simbologia que cal interpretar acuradament per entendre què vol dir realment Plató. Per descomptat, hi pot haver molts intents de llegir aquest text, però ens centrarem en les interpretacions més habituals. En aquest sentit, la caverna pot representar una presó per a la nostra psique, que només és capaç de comprendre l'existència de certes coses a través de les impressions que li comuniquen els sentits, com la vista o l'oïda. A més, sembla que si la nostra ànima pogués sortir d'aquesta foscor i veure

amb els seus ulls el món real, potser podríem arribar al veritable sentit de la nostra existència, és a dir, conèixer aquestes idees abstractes que segurament manquen en els objectes reals. Com veiem, aquest mite conté més opcions o plans d'interpretació i pot abastar reflexions des de l'ontologia fins a la religió, per la qual cosa ofereix perspectives força interessants a l'entorn de la reflexió sobre la vida i els seus diversos aspectes, espais i manifestacions.³²

3.1.1.2. Les categories d'Immanuel Kant

Com és ben sabut, els conceptes platònics desenvolupats al voltant de la problemàtica cognitiva de la realitat amb totes les imatges que hi figuren esdevé només un inici teòric que va servir d'uns sòlids fonaments a l'hora d'aprofundir-ne diferents aspectes que podrien sorgir en èpoques posteriors. Si tracem un panorama evolutiu de la noció arquetípica, la següent etapa que caldria esmentar és, sens dubte, l'aproximació kantiana al procés d'enteniment. En aquest marc, fem servir la paraula *categoria* (en la versió original es tractava de *Kategorien*) que permet detectar diverses formes no només de comprendre certes coses materials o no, sinó que també pot afectar a l'elaboració de les idees i opinions i, a més, a la presa de decisions.

Primerament, sembla oportú resumir els postulats més importants de la filosofia kantiana per tal d'assimilar millor la seva aportació al concepte d'arquetip contemporani. En síntesi, el programa filosòfic de Kant pretén incloure la suma de tots els esdeveniments amb els fins més fonamentals cap als quals avança la raó humana. En poques paraules, la ment humana tendeix a simplificar i crear esquemes, gràcies als quals podrà manejar productes més complexos i la literatura n'és un exemple força clar. Tenint tot això en compte, no ens hauria d'estranyar que el procés de creació de mecanismes cognitius aparegui també en les reflexions d'aquest filòsof. Hauríem de destacar que Kant és un dels primers pensadors de l'edat moderna que posiciona l'ésser humà que coneix i que possiblement vol analitzar o, fins i tot, modificar. És més, si anteriorment parlàvem de l'objecte com a element que dominava el coneixement, els rols s'han invertit, i a partir d'aquest moment el coneixement regeix els ítems que entren al nostre abast d'indagació. A pesar de ser el centre de tota

³² Aquest mite és un dels temes recurrents per a molts crítics i pensadors de quasi totes les èpoques històriques de la nostra història. De fet, n'hi ha tants i de molts àmbits diferents que és impossible fer-los referència en la present tesi. No obstant això, en farem una excepció i parlarem de l'aproximació al mite platònic de Manuel Vázquez Montalbán (2000) que gira entorn dels mitjans de comunicació de masses. En aquest sentit, l'escriptor barcelonès nota que els receptors d'aquest tipus de plataformes es converteixen en una víctima de la realitat contemporània globalitzada i centralitzada, que faria referència a persones empresonades a la caverna de Plató.

l'estructura, per tal de donar-li un paper més actiu a l'hora d'explorar la seva relació amb la realitat, Straulino (2021, p. 79) opina que [l]a inversió kantiana no se da, en realidad, en la relación entre objeto y conocimiento, sino más bien, en aquello mismo que se entiende por «objeto». Vegem, doncs, quines són exactament les categories segons Kant i com es podrien relacionar amb la crítica arquetípica desenvolupada posteriorment.

Tal com matisa Straulino (2021, p. 83),

Kant señala que las categorías son “los conceptos de un objeto en general”, “los únicos conceptos que se refieren a un objeto en general” y “los conceptos a través de los que pensamos un objeto en general”. Según esto, podemos afirmar que la relación entre el concepto de un objeto en general y las categorías reside en que, justamente, las categorías son los conceptos que definen al objeto en general. Por sí mismas (independientemente de los esquemas y de la sensibilidad) constituyen simples modos “de pensar un objeto de intuiciones posibles, y de darle su significado, según una función cualquiera del entendimiento [...], es decir, de definirlo”.³³ (Straulino. 2021, p. 83)

D'aquí es dedueix que existeix un conjunt fix de criteris segons els quals podem ordenar els elements visibles o invisibles del nostre espai, de manera que puguin funcionar en els nostres judicis lògics. Val la pena assenyalar que el procés de descriure la nostra realitat a partir de predicats generals ja havia estat implementat fins a cert punt per Aristòtil, en qui Kant es basa en aquesta qüestió. El filòsof clàssic crea una desena de categories que permeten organitzar determinats elements en un marc general sense revelar els seus trets característics, que en realitat mostra semblances amb l'arquetip, que també hauria de ser un patró exemplar, a partir del qual s'estratificaran més idees, representacions i imatges per tal d'afegir més informació sobre la idiosincràsia general d'una cosa, però basant-se en el model original. El sistema filosòfic de Kant consisteix en dues taules que recullen predicats existents que descriuen els mecanismes de judici i pensament sobre les coses i els seus atributs. Aquesta perspectiva de recerca permet una disposició sistemàtica dels components que són importants per a nosaltres i que conformen tota l'estructura en la qual ens movem. L'extracció de l'essència ens facilita l'operació amb imatges simplificades, que només adquireixen sentit per a un grup concret quan hi afegim exemples concrets, és a dir, es materialitzen. Interpretant-ho d'aquesta manera, ens podem acostar a les visions generals gravades en el nostre repertori col·lectiu, perquè el patró d'acció en el cas dels arquetips resulta força semblant.

³³ En aquesta cita, l'autor òbviament es refereix als textos originals de Kant.

3.1.1.3. Els prototips d'Arthur Schopenhauer

Una de les contribucions més importants al desenvolupament del terme de l'arquetip és, sens dubte, el plantejament teòric de Carl Gustav Jung i la seva aplicació psicològica o fins i tot psicoanalítica, però abans d'arribar a aquesta fita en l'evolució terminològica, hauríem de comentar una perspectiva pre-junguiana més. Segons Samuels (2015), tal inspiració per a la versió final del concepte és també la filosofia de Schopenhauer i els seus paradigmes en forma de prototips. En aquest sentit, per al nostre recorregut historicoteòric, és crucial saber que el jove Schopenhauer va començar els seus estudis a través de la lectura les obres de Plató i Kant. És més, va quedar fascinat per les teories del kantisme, sobretot les seves reflexions sobre el procés cognitiu. De fet, les va fer servir com a base de les seves idees filosòfiques, cosa que va contribuir a l'eliminació de conceptes abstractes redundants. Caldria subratllar que el contingut creat va contradir la visió de Kant en alguns moments, cosa que només va aportar més comentaris crítics al desenvolupament del debat sobre el procés cognitiu de la realitat.

En poques paraules, Schopenhauer creu que el coneixement es pot explicar com una representació, és a dir, una expressió de, per exemple, alguns punts de vista, idees o valors. En el fragment següent el filòsof explica exactament què vol dir amb aquesta definició.

It is primarily and essentially idea (emphasis ours and henceforth). What is idea? A very complicated physiological process in the brain of an animal, the result of which is the consciousness of a picture there. Clearly the relation between such a picture and something entirely different from the animal in whose brain it exists can only be a very indirect one. This is perhaps the simplest and most comprehensible way of disclosing the deep gulf between the ideal and the real. (Schopenhauer, 1909, citat per Angeles, Baptista i Tucci, 2021, p. 2)

El complicat procés cognitiu s'ha simplificat amb el concepte de “consciència de la imatge”, que al nostre entendre es refereix a l'associació d'algun pensament virtual amb un objecte o fenomen real, de manera que podem entendre millor les idees abstractes codificades en el nostre repertori de judici disponible per a una comunitat concreta. És aquí on veiem l'ús del terme *prototip* per parlar dels patrons de raonament que es perfeccionen a l'hora d'aprendre havent conegut i classificat certs elements de la nostra vida. Schopenhauer afegeix a aquest panorama teòric reflexions sobre la voluntat humana, que en la seva perspectiva és realment l'essència del món sencer. La descriu d'una manera metafísica afirmant que es tracta d'un terme irracional i irresistible al temps i espai que es materialitza com una força primitiva que incentiva a un individu a actuar. Deixant de banda algunes consideracions pessimistes d'aquest filòsof segons les quals la voluntat pot convertir-se en una font d'un sofriment

interminable, sembla oportú recalcar que Schopenhauer admet que aquest fenomen s'objectiva en una jerarquia de diferents éssers que operen en un sistema i així podem dividir-los en conjunts que posseeixen la voluntat subordinada per la natura i per l'espècie humana. En aquest marc, parlem de diversos nivells de voluntat que poden sorgir a conseqüència de conflictes entre diferents fenòmens situats en posicions jeràrquiques. Troxell (2015) ho explica per mitjà de les lleis de la química i la gravetat, que òbviament funcionen en els animals, encara que aquests graus inferiors no són capaços d'entendre completament els seus moviments. Existeix, doncs, un sistema encara més alt d'aquell en què operem? Si és així, voldria dir que també ens afecten algunes lleis i principis que no entenem del tot i potser ens els hem d'explicar a nosaltres mateixos vinculant conscientment algun indicador virtual amb una imatge concreta del nostre món, perquè el *signifié* es fusioni amb *el signifiant* i creï tot el signe.

3.1.2. El desenvolupament de Carl Gustav Jung

Segons molts investigadors, els fonaments teòrics descrits anteriorment s'han convertit en la font d'inspiració més rellevant quant a la cristallització de la versió final del concepte d'arquetip utilitzat en psicologia i altres camps relacionats. És ben sabut que el seu autor i promotor va ser Carl Gustav Jung, un psiquiatre, psicòleg i assagista suís considerat una de les figures clau per al desenvolupament de la psicoanàlisi.³⁴ Aquesta eina servia per investigar la psique a partir d'una anàlisi detallada de la informació que es podia trobar en els estudis antropològics i arqueològics de l'època en què duïen a terme diversos projectes de Jung i els seus col·legues. La seva tasca consistia en detectar les imatges arquetípiques més importants i estudiar la seva funció a l'hora d'afectar a la vida moderna i la configuració de la psique humana.

³⁴ El primer, i el més important, intent de presentar l'hermenèutica psicoanalítica es troba en l'anàlisi dels somnis titulada *Die Traumdeutung* (1899) de Sigmund Freud (1856-1939). Els dos acadèmics desenvolupaven diferents teories en les seves disciplines, però va arribar un moment en què es van trobar i van prendre una decisió pel que fa a la realització d'alguns projectes, la qual cosa va fer que entalessin una amistat força intensa. De fet, Freud va anunciar públicament que Jung, el seu col·laborador fidel, seria el seu successor, heretaria el llegat de la psicoanàlisi i sabria desenvolupar-lo en la direcció correcta d'acord amb la seva visió original. Per il·lustrar-ho, Freud va nomenar-lo editor de la seva revista científica i el 1910 va deixar-li la funció de president de l'Associació Psicoanalítica Internacional. Malauradament, a causa de diversos conflictes personals i teòrics, els estudiosos van trencar qualsevol relació i Jung va expressar la seva desvinculació total d'aquell corrent psicològic. Més endavant, el psiquiatre suís va fundar l'escola de psicologia analítica que intentava analitzar els mecanismes que regeixen la psique i el comportament en l'àmbit individual i social en relació amb el món visible i invisible segons observacions i experiències. Pel que fa a la col·laboració fallida entre Freud i Jung, sovint s'esmenten aquests factors: la concepció errònia de Jung com a psicoanalista, el conflicte sobre la definició i l'ús del terme de complex, i l'aproximació diferent a les teories parapsicològiques. Per saber-ne més, vegeu Anguera Domenjó (2007) Fiala i Piekarski (2012) o McGuire (1974), entre d'altres.

Què és, doncs, un arquetip en aquesta visió? En síntesi, es tracta d'uns patrons i figures universals codificats al nostre inconscient col·lectiu inspirats en les imatges ancestrals plasmades en certs escrits, mites culturals, representacions artístiques i, fins i tot, creences religioses que són capaços de recollir els elements essencials per a la nostra societat i totes les qüestions que en surten. Només quan interactuen en el pla del món real extern, aquests models poden deixar de ser abstractes i s'actualitzen, prenent la forma adequada per a un moment històric determinat. Això és el que podem extreure de les reflexions de Jung (1973), en què destaca el següent:

[T]he archetypes in question are not mere objects of the mind, but are also autonomous factors, i.e., living subjects, the differentiation of consciousness can be understood as the effect of the intervention of transcendently conditioned dynamisms. [...] (Jung, 1973, par. 758)

The archetypes are, so to speak, organs of the pre-rational psyche. They are eternally inherited forms and ideas which have at first no specific content. Their specific content only appears in the course of the individual's life, when personal experience is taken up in precisely these forms. (Jung, 1973, par. 845)

Aquesta aproximació allunya força l'arquetip del concepte del símbol que normalment sol ser un component culturalment condicionat, mentre que els arquetips esdevenen les mateixes imatges universals per a cada individu, només la seva materialització pot resultar quelcom diferent i, en efecte, ho deixa dit molt clarament Muñoz Vázquez (2006, p. 95): “No se trata de una experiencia característica de la raza sino de una propiedad universal del género humano, una disposición funcional a producir representaciones iguales o análogas”.

Tot i que molt sovint es comet un error a l'hora de parlar d'aquesta problemàtica, caldria recordar que hauríem de separar els arquetips de les imatges arquetípiques, vist que els primers són conceptes abstractes que prenen formes concretes només amb l'experiència personal i real i n'és una bona mostra la representació de la mare, que en l'inconscient col·lectiu és simplement una força vivificant, una estructura ideal, que ens ha de donar un patró de certes activitats vitals. L'associació d'aquesta imatge conceptual amb algun agent o objecte existent ens aporta l'oportunitat d'interpretar-los, cosa que pot arribar a crear un mite o un motiu emergent en les nostres produccions artístiques. Així, la imatge de la mare difereix en determinades èpoques històriques, per la qual cosa podem estudiar el procés de modificació i actualització d'aquest concepte primordial immaterial. Per il·lustrar-ho, observem que en etapes concretes la imatge de la mare podria cristal·litzar gràcies al patiment (*Mater Dolorosa*), una aproximació disposicional als seus fills (l'exemple d'Emma de *Madame Bovary* [1856]) o dilemes sobre la direcció del seu amor (conflicte entre

sentiments cap a l'estimat i el nen en *Anna Karènnina* [1877]). En aquest sentit, cal esmentar els textos més antics que van donar lloc al desenvolupament de la visualització arquetípica. Es tracta, per descomptat, de la Bíblia, en la qual trobem innombrables representacions de diversos models de comportament matern, que van estimular moltes altres interpretacions que aleshores eren impossibles, o potser més inaccessibles per la manca d'un condicionament específic, gràcies al qual podríem desbloquejar-les.³⁵

En aquest marc de les estructures primàries incrustades al nostre inconscient col·lectiu, Jung (1970) va definir dotze esquemes que representaven diferents significats, valors i també personalitats per tal d'explicar algunes de les motivacions més bàsiques de l'espècie humana. Aquests patrons inclouen: l'innocent, l'amic, l'heroi, el cuidador, l'explorador, el rebel, l'amant, el creador, el bufó, el savi, el mag i el governant. Cadascun d'aquests exemples és una descripció simplificada de personatges potencialment existents amb els quals podem tractar en les nostres vides. D'aquesta manera, podem classificar els éssers de l'entorn més proper i relacionar trets de caràcter amb cares concretes, tot creant un mapa conceptual d'aspectes que se'n deriven, és a dir, objectius de vida, preocupacions, pors, fortaleses i debilitats, entre d'altres. Una visió força interessant i sorprenent respecte als esquemes jungians és la seva connexió amb el context ocultista, és a dir, el tarot i els arcans majors. Segons Jodorowsky (2005), un artista multidimensional xilè d'origen jueu-ucraïnès, va analitzar 22 cartes i els seus possibles significats per arribar a una conclusió que aquestes imatges esdeven arquetips segons l'òptica de Jung.³⁶

3.1.3. Altres desenvolupaments generals

Com hem vist més amunt, a l'hora de reflexionar entorn de la problemàtica arquetípica, Jung plantejava l'ús del terme d'arquetip en un cas molt concret, és a dir, la representació de certes imatges primordials del nostre repertori inconscient, un fet que negaria la conceptualització de la persona com una *tabula rasa* en el seu naixement. De fet,

³⁵ L'arquetip de la mare és un dels temes més recurrent als estudis de Jung i li va dedicar un capítol sencer per aproximar-se als aspectes psicològics que poden derivar-se'n (Jung, 1970). Segons aquesta interpretació, la idiosincrasia de la maternitat s'observa en "la mágica autoridad de lo femenino; la sabiduría y la altura espiritual más allá del intelecto; lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o impulso que ayuda; lo secreto, escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable" (Jung, 1970, p. 79). És més, Jung va explicar-hi la problemàtica del complex matern vist en tant els fills i com en les filles.

³⁶ Aquesta no és l'única publicació que presenta una teoria tan controvertida i, si voleu saber-ne més, remetem a Nichols (1989).

pensar que aquestes idees elementals existeixen no és cap novetat, i la mateixa òptica va ser introduïda per Adolf Bastian a nivell dels estudis etnogràfics. En efecte, aquest antropòleg i etnògraf alemany va formular una conclusió força engrescadora sobre la integritat de la naturalesa humana que s'observava en un conjunt d'idees comunes, o millor dit, idees ètniques (mites, rituals, etc.), disponibles a totes les persones, independentment del seu context cultural. A més, ens sembla oportú ressaltar la dimensió interdisciplinària aplicada per Jung i els seus col·laboradors, que van aprofitar els resultats d'investigadors i crítics d'àmbits no relacionats amb la psicologia. Gràcies a aquestes circumstàncies, es pot comprovar que, des del primer moment, les interpretacions arquetípiques no posseïen cap límit artificial i podien impregnar-se mútuament amb l'objectiu general de la recerca perfilada d'aquesta manera: trobar els arquetips més antics possibles i interpretar la seva actualització en diferents àrees de la nostra vida, inclosa l'artística. Amb tot plegat, en aquesta part del nostre treball, presentarem dos desenvolupaments arquetípics pertanyents a enfocaments generals que completaran la nostra visió abans d'entrar en el camp de la crítica literària.

3.1.3.1. Les mitologies culturals de James George Frazer

D'entrada cal dir que *The Golden Bough* (1890) de James George Frazer va ser el primer text influent que s'ocupava en detall de les mitologies culturals i, simultàniament, va establir les bases per a les primeres etapes de l'estudi modern i més profund de la mitologia i la comparació de diferents religions. L'objectiu principal d'aquesta publicació és explicar i definir quins aspectes connecten la majoria de religions primitives per mostrar no només analogies locals, sinó també assenyalar semblances amb altres creences contemporànies, com ara el cristianisme. És més, el títol de l'obra mestra de Frazer fa referència al quadre de Wiliam Turner (1775-1851), un dels pintors considerats precursors de l'impressionisme amb un gran talent per reflectir la bellesa del joc de llums. La pintura de Turner presenta un paisatge assolellat d'una terra idíl·lica on diverses persones, probablement representants d'una comunitat, es reuneixen per celebrar junts un fet especial dintre d'aquesta cultura o realitzar un ritual misteriós. Frazer (2017) comença a comptar la seva història sobre la situació presentada, i per fer-ho emprèn un viatge interpretatiu per moltes cultures i mites diferents que potser l'ajudarien a explicar aquest ritual. Durant les seves reflexions, parla dels pobles incivilitzats i de les seves creences, perquè creu que és allà on trobarà l'autèntic inici d'alguns mecanismes que permeten organitzar-nos les nostres tradicions i diversos

pensaments d'entorn certs criteris universals. En aquest sentit, l'antropòleg escocès opina que és possible trobar els mites de la mort i el renaixement en gairebé totes les mitologies culturals, sent una de forma de verificar-ho l'ús de les estacions de l'any, que poden, sens dubte, representar etapes com ara la preparació del terreny per a la sembra, el creixement i la vegetació, la collita posterior i l'arribada del fred desagradable i el renaixement a la primavera.

Segons Frazer (2017), existeix un model de l'evolució cultural de tota la humanitat que consisteix en tres etapes diferents: la màgia, la religió i la ciència. Ara bé, la primera fase ha de donar-se en contextos de cultures primitives o "salvatges" que intentaven explicar-se el món a través dels fenòmens naturals, però sovint de manera errònia, la qual cosa podria haver canviat el model cognitiu anterior per un altre relacionat amb la dimensió màgica d'aquestes cultures. Els seus representants creien en diferents lleis derivades del seu concepte del món i de les diferents relacions que hi apareixien, per exemple, la imitació per evocar un fenomen concret o fer mal a una persona destruint coses que li pertanyen. La segona etapa d'aquesta evolució està relacionada amb el desplaçament de les creences màgiques per la religió, que al principi probablement tenia la majoria de respostes a les preguntes emergents sobre el món. L'última etapa, la més desenvolupada, és la civilització basada en la ciència. Es tracta del tipus de cultura europea moderna que funciona segons resultats de recerca verificables o principis lògics derivats de relacions de causa i efecte, entre d'altres.

3.1.3.2. El significat del mite de Claude Lévi-Strauss

L'evolució de les teories en l'àmbit de les humanitats consisteix en el fet que els investigadors s'inspiren en aproximacions anteriors i les actualitzen amb les darreres observacions per tal de crear així una perspectiva encara més àmplia sobre facetes desconegudes o (in)conscientment omeses. Òbviament, el mateix va passar en el cas dels enfocaments antropològics sobre diverses cultures i les seves creences, mites i altres lleis que organitzaven l'estructura de la seva vida. Els estudis de Frazer sobre la religió com a fenomen cultural han estat complementats i de vegades substituïts pels de Claude Lévi-Strauss, que va aplicar l'estructuralisme en antropologia cultural orientada a la comprensió de la naturalesa humana. Convé recalcar que la formació d'aquesta teoria va produir-se gràcies per l'amistat amb Roman Jakobson, que va tenir una influència força significativa en l'obra de l'antropòleg francès. A més, una de les missions de Lévi-Strauss va ser l'intent

de vinculació de l'antropologia a les ciències exactes, les quals disposen de diferents sistemes organitzatius per als subjectes de la seva recerca, la qual cosa fa que els estudis siguin més estructurats i repetibles. L'ús d'aquesta perspectiva estructuralista consistiria en una capa més profunda d'observació dels fenòmens per tal de revelar-ne el significat ocult.

Abans que res, les publicacions d'aquest antropòleg esdeven un catàleg força extens de diferents textos molt importants per al desenvolupament de les ciències socials i humanes del segle XX. Per aquest motiu, no ens referirem a la majoria dels seus escrits i ens centrarem només en un àmbit de la seva recerca, és a dir, els mites i la construcció d'altres idees més universals de la nostra existència. A la part introductòria de *Mito y significado* (Lévi-Strauss, 2012, p. 23-24), Lévi-Strauss diu que “los mitos despiertan en el hombre pensamientos que le son desconocidos” i explica que aquesta afirmació va ser molt comentada i jutjada per altres estudiosos pel fet que no aporta res al debat crític del tema i, de fet, no té cap sentit. Ara bé, no és cert que els mites com a representacions reals d'imatges arquetípiques inconscients ens són d'alguna manera desconeguts al principi, tot i que existeixen en el nostre repertori?

A més, en aquesta publicació l'antropòleg s'ocupa de la comparació entre el pensament “primitiu” i la ment “civilitzada” i proporciona al respecte unes conclusions emgrecadores. Primer de tot, proposa canviar la nomenclatura pejorativa del primer grup pel de pobles àgrafs, considerant que les seves capacitats mentals i cognitives no són gens inferiors, en molts aspectes encara són més properes a les nostres, però definitivament s'expressen en un context diferent, que des de la perspectiva actual pot ser una metàfora del primitivisme per a alguns.

Esos pueblos que consideramos totalmente dominados por la necesidad de no morir de hambre, de mantenerse en un nivel mínimo de subsistencia en condiciones materiales muy duras, son perfectamente capaces de poseer un pensamiento desinteresado; es decir, son movidos por una necesidad o un deseo de comprender el mundo que los circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven. Por otro lado, responden a este objetivo por medios intelectuales, exactamente como lo hace un filósofo o incluso, en cierta medida, como puede hacerlo o lo hará un científico. (Lévi-Strauss, 2012, p. 39)

Òbviament, aquests col·lectius no poden comptar amb les mateixes eines i sembla que la darrera comparació sorgeix del compliment d'un objectiu concret, és a dir, el coneixement total del món. Des d'un moment determinat de la història de la nostra existència, som capaços d'entendre científicament moltes lleis diferents, però no sempre va ser així, d'aquí la funció tan important del mite, que, segons Lévi-Strauss (2012, p. 41), donava a la gent

una il·lusió extremadament necessària pel fet que gràcies a ell podien entendre i entenien l'univers. Insisteix en que hauríem de pensar en el mite només com una mena d'emoció positiva produïda a l'hora d'entendre el món, perquè “fracasa en su objetivo de proporcionar al hombre un mayor poder material sobre el medio” (2012, p. 41). En aquest sentit, val la pena tornar a *Tristos tròpics* (1992), en què Lévi-Strauss subratllava que tenim un nombre finit de possibilitats pel que fa a l'elecció d'un sistema de patrons cultural, de manera que les comunitats no es formarien realment de nou, sinó que serien els resultats de modificar/actualitzar el cànon existent a l'abast de tothom, i així podem parlar de l'evolució constant de les mateixes idees ambientades en contextos diferents.

3.2. La crítica literària arquetípica

Encara que en diversos casos tractats en aquest panorama teòric ja han aparegut certs aspectes literaris, no és fins als anys trenta del segle XX quan podem parlar del veritable desenvolupament de la crítica arquetípica, tenint en compte les idees de Jung o d'altres investigadors esmentats anteriorment. Convé advertir que des d'aquesta perspectiva, la literatura es considera un acte sociocultural i serveix com a mitjà de comunicació entre generacions separades per molts centenars d'anys i també amb contextos i condicions diferents. En aquest sentit, les paraules de Frye (1957) semblen significatives, ja que van afirmar que és impossible entendre completament la literatura contemporània sense conèixer el seu passat, és a dir, trobar-ne els motius bàsics i juxtaposar-los amb l'entorn cultural d'un època determinada per comprendre no només la nostra existència, sinó també per crear un mapa conceptual de les analogies d'una producció literària concreta. Vegem, doncs, els moments més importants de l'evolució de les teories arquetípiques en la crítica literària del segle XX. Naturalment, som conscients que no entrem en tots els detalls, però presentem les qüestions més significatives per a la nostra anàlisi dels personatges modelats per Jaume Fuster i Manuel Vázquez Montalbán.³⁷

3.2.1. *Morfologia del conte* (1928) de Vladímir Prop

En aquesta breu descripció, Vladímir Prop i la seva anàlisi de l'estructura del conte popular no poden faltar, vist que constitueixen fonaments sòlids per a successives aproximacions a la visió arquetípica de la literatura. Com podem llegir en molts estudis, la

³⁷ Si voleu saber-ne més, recomanem els estudis de Fernández Ferrer (1999), Isaacson (1983) o Savater (1981), entre d'altres.

seva obra inicialment només era coneguda a Rússia, i només gràcies a Lévi-Strauss i als seus esforços per popularitzar i difondre l'anàlisi de Prop, les seves tesis van començar a difondre's arreu del món, cosa que va portar gran interès per part d'altres crítics i estudiosos de la literatura. L'objectiu principal de la interpretació de Prop era crear un inventari dels personatges típics que apareixen als contes populars que es poguessin comparar amb les mitologies locals, les quals sovint expliquen esquemàticament situacions pròpies d'aquestes comunitats o els que intenten presentar la formació del món conegut d'una manera relativament simplificada.

D'acord amb el títol de l'anàlisi, hi trobem un intent d'estructurar i organitzar no només el mateix conte com a gènere literari, sinó també els seus elements interns. De fet, Prop va triar un conte de fades màgic com a material d'investigació, i potser ho va fer per poder referir-se a la base inicial de les nostres cultures. Sembla que aquest model narratiu era capaç de facilitar l'explicació de diversos fenòmens mitjançant certs elements fantàstics o habilitats màgiques dels personatges i podria arribar a perfilar els prototips més bàsics sense cap influència religioses ni científiques. Tal vegada aquests components esdeven els motius temàtics més purs que es van transformar més tard en imatges més complexes, tot mantenint la dimensió universal de les idees fonamentals de la ment humana. Com que la tasca de l'investigador en aquest plantejament és buscar la capa més profunda de l'estructura arquetípica i analitzar-ne el significat des de diferents òptiques, podem constatar que aquesta hipòtesi seria del tot possible.

En poques paraules, Prop (1968, p. 206-207) va notar que en aquests textos els noms dels personatges canvien, però no canvien les seves maneres d'actuar ni les funcions que fan a aquestes narracions. Aquesta reflexió és el punt de partida de tota l'anàlisi, en la qual el crític rus es planteja una pregunta important: quants tipus de funcions coneix el conte de fades com a gènere literari? Tot i que apunta al fet que la repetició de funcions amb la variabilitat simultània dels seus agents ja havia estat observada pels historiadors de la religió, es tractava d'interpretacions relacionades amb mites i creences, i no d'intents literaris d'interpretar l'aplicació d'aquestes imatges protípiques. En aquest marc, Prop (1968, p. 207) aclareix què entén per funcions i diu que es tracta de l'acció d'un personatge determinada des del punt de vista de la seva importància per al transcurs de tota la narració. A més, afegeix que aquests són els components bàsics d'un conte de fades i el seu nombre és limitat: només es pot modificar la forma de presentació, la qual cosa, en la nostra opinió, apropa la funció

com a patró d'acció als arquetips. En efecte, Prop afirma l'existència de 31 funcions, que es poden enllaçar per formar una seqüència d'esdeveniments més llarga o més complexa, però continuem operant amb el mateix conjunt d'elements temàtics disponibles. Aquests punts recurrents al llarg de l'eix narratiu d'un conte poden ser, per exemple, *l'allunyament* (un personatge decideix allunyar-se de la seva família), *la victòria* (l'heroi guanya contra el seu oponent), *el casament* (l'heroi es casa i puja al tron) o *la prova* (l'heroi es posa a prova gràcies a la qual guanya algun ítem especial/màgic), entre d'altres.

3.2.2. Primera aplicació de la teoria de Jung a la literatura

Tot i que els arquetips no s'esmentaven explícitament en l'estudi anterior, podem concloure que, analitzant els personatges de contes i les seves respectives funcions, Prop, en cert sentit, s'hi referia. Menys de 10 anys després de la publicació de *Morfologia del conte*, va aparèixer una altra anàlisi rellevant per a aquesta cronologia, que, en realitat, feia servir la teoria arquetípica de Jung en un context literari concret, és a dir, la poesia. Es tracta d'*Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imaginations* (1934) de Maud Bodkin, en què el concepte de l'inconscient col·lectiu servia per detectar imatges, símbols i situacions poètiques recurrents per tal de conèixer el seu significat més profund des de la perspectiva psicològica. La hipòtesi de l'autora d'aquest estudi és que en la poesia podem reconèixer temes que tenen una forma o patró particular que ha sobreviscut als canvis seculars i que es correspon al patró o configuració de tendències en la ment de les persones que reaccionen emocionalment a un tema determinat (Bodkin, 1969, p. 214).

Abans que res, cal recalcar que, segons Bodkin (1969, p. 214) determinades formes externes s'assimilen amb un contacte superficial gràcies a l'existència de certes predisposicions en l'ànima i la ment de l'èsser humà. Aquest factor intern no s'ha definit de cap manera, però intuïm que es tracta d'una disposició individual d'una persona o de tota la societat, en la qual es pot transmetre una idea concreta perquè s'apliqui correctament, per exemple, en manifestacions artístiques. Tanmateix, si volem conèixer els patrons emocionals a escala global, és a dir, compartits amb col·lectius precedents, hauríem de detectar-los i estudiar-los en l'experiència literària deixada pels grans poetes, que sabien produir-nos reaccions emocionals gràcies a les quals érem capaços com a lectors i agents socials de descobrir i descodificar diverses imatges amagades al nostre repertori inconscient. L'estudi dut a terme per Bodkin presenta, entre d'altres, aquests patrons arquetípics: el complex d'Èdip, el renaixement, la visió de Cel i Infern, o la representació d'Orestes com a fill que

venja la mort del seu pare. L'anàlisi no se centra només en un text o un autor. Es tracta, més aviat, d'un estudi complet de les diferents èpoques històriques i dels seus poetes més canònics (el Dant [1265-1321], Shakespeare [1564-1616], Goethe o T.S. Eliot [1888-1965]), que confirma de nou l'objectiu principal de com realitzar aquest tipus d'investigació arquetípica, és a dir, trobar idees/imatges originals i rastrejar la seva actualització en diferents obres artístiques.

3.2.3 El *monomite* de Joseph Campbell

La següent fita en l'evolució de la crítica arquetípica literària és, sens dubte, l'obra de Joseph Campbell titulada *The Hero with a Thousand Faces* (1949), en què l'autor va dur a terme una anàlisi acurada del mític viatge de l'heroi en diferents narracions, mites i llegendes populars inclosos. Gràcies a aquest estudi, el mitògraf nord-americà va concloure que hi havia un patró general per a aquesta aventura, o més aviat les seves parts, components que es produeixen en diferents cultures quasi simultàniament. De fet, la interpretació de narracions de gènere semblant per tal de desenvolupar una estructura universal per a les accions dels personatges individuals és força anàloga als plantejaments de Prop, considerant que els dos autors busquen una estructura interna repetitiva que es manifesti en textos que transmeten contingut arquetípic i no en personatges concrets. Tanmateix, Campbell compon un projecte molt més polièdric i abundant en eines crítiques, com podem exemplificar amb influències explícites de Freud, Jung o Frazer, dels quals hem parlat una mica més amunt. En aquest marc teòric, el patró universal d'una narració basada en un viatge ple de diverses proves i tasques projectades per l'heroi rep el nom de *monomite*: "A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man" (Campbell, 2008, p. 23). Els elements que apareixen en aquest concepte són, entre d'altres, *la separació*, *la iniciació* o *el retorn*. Convé ressaltar que les tesis de Campbell van ser rebudes amb molt d'entusiasme per representants de diverses àrees artístiques, i la seva publicació es va convertir en una mena de manual per a escriptors o guionistes cinematogràfics, per als quals l'esdeveniment principal de l'eix narratiu seria el viatge d'un determinat heroi amb una finalitat concreta. Dos dels exemples més interessants i, per descomptat, documentats d'això són, sens dubte,

la saga *Star Wars* de George Lucas (1944) o les produccions de Disney Studios, com ara *The Lion King* o *Aladdin*.³⁸

3.2.4. Els arquetips literaris segons Northrop Frye

Una de les teories literàries més importants del segle XX és, efectivament, la definida per Northrop Frye, segons el qual calia entendre la literatura com una col·lecció de mites i arquetips recurrents, perquè, a parer seu, el mite sempre havia estat i era un element integral d'aquesta vessant artística de la nostra vida. La majoria de les seves tesis es poden trobar en l'obra magnum *Anatomy of Criticism* (1957). El crític quebequès (1969, p. 283) afirmava que, segons la categoria literària amb la qual descrivim una obra (literatura de ficció o temàtica), hi poden aparèixer diferents tipus de mite i, més aviat, el model més comú sembla ser una narració concreta present habitualment a la literatura de ficció. A l'hora d'estudiar-ho, Frye (1951) se centra en la comèdia i la tragèdia i presenta les seves tesis en forma d'una roda de les estacions de l'any, que correspon als gèneres que estudia i els cicles de desenvolupament del protagonista. Aquesta posició estaria en línia amb les anàlisis arquetípiques anteriors, que consideren que un gènere o un tema important poden esdevenir una estructura protípica, com ara el viatge de l'heroi comentat anteriorment, que ha de tenir parts fixes perquè sigui llegit correctament i actualitzat pels destinataris de l'obra. No obstant això, convé destacar que Frye va separar-se de les conceptualitzacions tant de Frazer com de Jung, ja que no va trobar respostes satisfactòries a algunes preguntes en aquestes aproximacions, i fins i tot va obviar-ne algunes, per exemple no li interessava realment d'on venien certs arquetips i va preferir estudiar les seves funcions en el context pràctic de la literatura.

Primerament, Frye (1951, p. 588) fa referència a Aristòtil i al seu concepte de *mythos*, és a dir, l'estructura narrativa d'una obra, en què diferents personatges existeixen i operen d'acord amb els objectius dissenyats que haurían de complir per evocar emocions específiques en els lectors o animar-los a emprendre una acció específica. Tanmateix, l'autor d'*Anatomy of Criticism* assenyala que molt sovint nosaltres, com a lectors, recordem el que es localitza en primer pla i treballem activament en el pla textual. En són bones mostres escenes individuals de certs personatges, i no tota la seqüència d'esdeveniments i el seu context. En principi, li sembla que posem més atenció en el tema d'una obra i, a l'hora

³⁸ Per saber-ne més remetem a Campbell (2003) o Vogler (2007).

d'explicar què hauríem d'entendre a través d'aquest terme, Frye (1951, p. 590-591) arriba a la conclusió que, al cap i a la fi, seria el *mythos* aristotèlic, considerat com una unitat simultània temàtica (també en la nostra ment), vist que la trama també esdevé la manifestació d'un tema concret.

The theme, so considered, differs appreciably from the moving plot: it is the same in substance, but we are now concerned with the details in relation to a unity, not in relation to suspense and linear progression. The unifying factors assume a new and increased importance, and the smaller details of imagery, which may escape conscious notice in direct experience, take on their proper significance. It is because of this difference that we find our memory of the progression of events dissolving as the events regroup themselves around another centre of attention. (Frye, 1951, p. 590-591)

Un dels punts clau quant a l'estructura narrativa és, sens dubte, el moment del reconeixement, que en la nomenclatura aristotèlica seria l'anagnòrisi, gràcies a la qual podem veure com es resoldrà la tensió lineal i quina forma conceptual i temàtica prendrà tota la narració. Es tracta d'una escena en què un dels personatges finalment descobreix qui és (o bé es tracta d'una variació sobre aquest model) i justament a través d'això som capaços d'unir alguns fils i trobar la veritat universal amagada a l'obra. A més, Frye (1951, p. 107) destaca que el mite central de tota la literatura en la seva vessant narrativa és el mite de la recerca (*quest*). Ens sembla que es tracta d'un model buit que només adquireix sentit d'acord amb l'orientació que li dona l'autor d'acord amb la situació de la seva obra en una època històrica concreta. Òbviament, la recerca pot prendre moltes formes diferents, i no és necessàriament la recerca d'un objecte físic o d'una persona real, perquè en molts casos, els personatges busquen la veritat per posar ordre a una societat on s'ha produït una fractura. En aquest sentit, sembla que el mite és la relació que es configura entre el protagonista i el seu entorn. Alhora, aquesta visió permet la creació d'un dels principis bàsics que engloba tots els fenòmens literaris i respecte aquest tema. Frye (1951, p. 103) en deia el següent: "the myth is the central informing power that gives archetypal significance to the ritual and archetypal narrative to the oracle. Hence the myth is the archetype, though it might be convenient to say myth only when referring to narrative, and archetype when speaking of significance".

Segona part: Aproximació històrica a la narrativa negra i policíaca

Què és la novel·la policíaca?

Heus aquí una pregunta més difícil que no sembla.

Jaume Fuster

La novela policiaca pertenece a esa clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido.

Manuel Vázquez Montalbán

4. Definició del gènere negre i policíac

4.1. La qüestió terminològica

Tot i que intuïtivament suposem quins elements haurien d'aparèixer en una narració perquè s'inclouï dins de la immensa categoria del gènere policíac, encara ens trobem en una situació problemàtica de confusió terminològica al respecte. Tal com subratllen Martín Escribà i Canal i Artigas (2021, p. 17), “[r]esulta evidente que cualquier manifestación artística precisa ampliar y renovar sus fronteras si no quiere caer en el agotamiento y la repetición de fórmulas” i sembla que per aquest motiu el gènere policíac i la seva nomenclatura presenta tantes possibilitats. Per consegüent, el món editorial i acadèmic abunda en etiquetes taxonòmiques, que intenten classificar sistemàticament els nous fenòmens literaris i establir les relacions de parentesc entre diferents autors i els seus textos amb la finalitat de reproduir la xarxa de les influències mútues i tota la genealogia genèrica. D’una banda, aquest desig pot proporcionar no només una organització lògica i coherent de la producció literària d’una tradició concreta, sinó també facilitar-ne la recepció per part dels lectors. A més, resulta molt interessant el que destaca Genette (1982, p. 13) quan descriu la noció d’arxitektualitat del text, que és “l’ensemble des catégories générales, ou transcendantes —types de discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc.— dont relève chaque texte singulier”, atès que, segons Genette (1982, p. 17), “le texte lui-même n’est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique” i afegeix que “la détermination du statut générique d’un texte n’est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte”.

D'altra banda, la mateixa iniciativa de categorització pot suposar una replicació redundant de diversos termes, que, de fet, es refereixen i descriuen les modalitats semblants o quasi iguals en els aspectes formals, temàtics o pragmàtics, o bé, com assenyala Colmeiro (1994b, p. 26), “todo intento de fijar categórica y definitivamente a una obra literaria trae consigo una simplificación de las verdaderas dimensiones de la misma”.

Aquesta part de la present tesi de cap manera pretén resoldre el problema plantejat anteriorment i és, més aviat, una presentació dels possibles factors determinants del desenvolupament terminològic, una mica caòtic, dins de la tradició del gènere policíac a nivell mundial. Sembla que així, és a dir, des del plantejament més teòric i conceptual, podrem observar ja certes transferències d'uns sistemes pioners a l'hora de crear un tipus de text concret en altres circuits literaris seguint les tendències més recents. Al mateix temps, el panorama terminològic serà de gran ajuda per no perdre'ns en aquest laberint taxonòmic en els següents apartats de la tesi. De fet, fins no gaire temps resultava introbable a l'Estat espanyol un estudi que penetrés amb profunditat aquesta temàtica complexa de la nomenclatura de la ficció policíaca. Els dos volums de *Trets per totes bandes* (2019, 2021) d'Àlex Martín Escribà i Jordi Canal i Artigas van suposar un primer intent molt seriós d'ordenar-la cronològicament i d'analitzar la majoria de les tendències literàries dins de la heterogènia tradició del gènere; no obstant això, sembla que és només un dels buits omplerts en els estudis contemporanis sobre el gènere i la seva taxonomia. Tot i que han passat 15 anys de la publicació de *Poética del Relato Policiaco* d'Iván Martín Cerezo, la seva afirmació al respecte, malauradament, segueix sent vigent i actual:³⁹

No encontramos en el panorama ni crítico ni teórico-literario una atención equivalente a pesar de algunos buenos trabajos y la gran mayoría de ellos centrados en su historia. La reflexión sobre el género, por tanto, es un aspecto olvidado, probablemente por la dificultad que entraña abordar un género tan disperso y tan cambiante. (Martín Cerezo, 2006, p. 15)

Una de les causes d'aquesta situació problemàtica és, indubtablement, el caràcter de desenvolupament genèric tan lligat als canvis que ha sofert tota la societat, també la part literària, durant els últims dos segles. Tal com destaca Cegielski (2013, p. 28), la literatura popular, a la qual també pertany *grosso modo* el gènere policíac, suposa una font fiable que reflecteix millor que altres manifestacions artístiques el naixement de la Modernitat i, per

³⁹ És veritat que després de la publicació de Martín Cerezo van sortir altres textos teòrics i crítics importants a l'hora de desenvolupar els estudis a l'entorn del gènere policíac; no obstant això, seguien examinant qüestions concretes, com la problemàtica social (Janerka, 2010), els espais urbans (Jiménez-Landi Crick, 2017), les sagues literàries (Sánchez Zapatero i Martín Escribà, 2017) o la construcció de la identitat nacional i cultural (King, 2019).

tant, va transformar-se en el focus de la problemàtica que se'n desprenia. Així, des del principi d'aquesta tradició literària universal es podia veure com en el segle XIX i durant els següents períodes de la Modernitat la narrativa policíaca s'anava convertint en una crònica no només dels nous fenòmens socials i dels avenços tecnològics, sinó també va subratllar el seu impacte en l'organització estructural d'aquesta classe de textos i els seus elements constitutius, que va influenciar en un augment de noves solucions dintre de l'eix narratiu, cosa que creava subgèneres diferents. Un dels exemples més destacats d'aquesta correlació és el sorgiment i la següent evolució de les autoritats policials en diferents països on, simultàniament, apareixien els primers textos. Això establia les bases per a la futura tradició del gènere policíac. La nova estructuració dels organismes de seguretat de l'estat va permetre que els autors poguessin incloure-hi nous tipus de personatges creïbles com ara detectius aficionats (Sherlock Holmes d'Arthur Conan Doyle [1859-1930]) o professionals (Hercules Poirot d'Agatha Christie [1890-1976]), advocats (Perry Mason d'Erle Stanley Gardner [1889-1970]) o funcionaris de policia (Maigret de Georges Simenon [1903-1989]). A més, caldria esmentar un altre exemple, és a dir, la importància de la industrialització, que descriurem amb més detalls a continuació per a cadascun dels països i els seus sistemes literaris significatius. En aquest apartat, ens agradaria només assenyalar l'impacte que va tenir l'automòbil en la ficció policíaca, que va permetre als personatges moure's amb més facilitat pels diferents espais urbans, cosa que segurament va influenciar a l'estil de narrar emprat en els textos escrits en el transcurs del segle XX, justament quan els vehicles van estar àmpliament disponibles no solament per les classes econòmiques més altes.⁴⁰

Les transformacions que acabem de plantejar van influir enormement en la creació dels nous subgèneres, però, de moment, seria oportú reflexionar sobre la qüestió, que, a primera vista, sembla més fàcil de comentar, és a dir, les formes narratives segons la seva extensió. Si bé, actualment, en la majoria dels casos, es parla de novel·la, com una forma final i millor d'aquesta modalitat, val a dir que les primeres publicacions pertanyents a aquest gènere literari eren contes o relats, que, a vegades, se publicaven per entregues en revistes

⁴⁰ En els contes protagonitzats per Sherlock Holmes podem observar els avenços tecnològics de l'època victoriana (1837-1901), que se caracteritzava per la prosperitat econòmica basada en la indústria massiva. Els vehicles que feien servir els personatges reflectien l'evolució real en aquest sector. En principi, es tractava de carruatges de cavalls per arribar als mateixos vehicles amb un motor de gas, el qual va aparèixer en l'últim conte titulat "His Last Bow. The War Service of Sherlock Holmes" (1917) (Bonasio, 2016). En canvi, els detectius *hard-boiled* de Dashiell Hammett (1894-1961) i de Raymond Chandler (1888-1959) no trigaven tant en arribar a les escenes de crims com en el cas de Holmes i circulaven en cotxes, cosa que va canviar clarament els relats posteriors i les seves característiques. Tal com destaca Sánchez Soler (2011, p. 25), dient que Hammett "hace literatura con un estilo nuevo, donde los pensamientos y planteamientos de los personajes se conocen a partir del movimiento, por lo que hacen, no por lo que dicen".

destinades al públic massiu. Colmeiro (1994b, p. 26) explica d'aquesta manera la preferència per les formes narratives més curtes en lloc de novel·les als inicis de la tradició narrativa políciaca:

[D]urante el siglo XVIII la novela, carente de patrones clásicos, pasó a ser considerada por la minoría culta como un género menor, de entretenimiento, indigno cuando no inmoral, relegado a la literatura popular y por definición de inferior calidad. Solamente con la revolución industrial del siglo XIX y el ascenso de la burguesía como clase dominante logra la novela establecerse como literatura elevada y culta (la de la nueva minoría dominante). (Colmeiro, 1994b, p. 26)

De tant en tant, apareixien teories alternatives pel que fa al sorgiment d'aquest gènere, que també comentarem amb més detalls a continuació, però els historiadors coincideixen en què la primera manifestació o, millor dit, el prototipus de la ficció políciaca són les narracions protagonitzades pel parisenc Auguste Dupin d'Edgar Allan Poe, és a dir, "The Murders in the Rue Morgue" (1841, *The Graham's Magazine*), "The Mystery of Marie Rogêt" (1842-1843, *The Ladies' Companion*) i "The Purloined Letter" (1844, *The Gift*). Tal com podem observar, els relats van publicar-se en revistes, cosa que establia l'itinerari per a altres autors influenciats per la seva obra; no obstant això, com assenyala Colmeiro (1994b, p. 32), ni la crítica ni el públic lector va acollir del tot positivament la nova proposta genèrica de Poe i "solamente cuarenta años más tarde, cuando Conan Doyle utilizó el modelo de Dupin para la creación de su Sherlock Holmes en *A Study in Scarlet* habría de convertirse la novela políciaca en verdadera «literatura popular»". Encara que els primers intents de Poe suposaven uns textos marginals, podem afirmar que, d'aquesta manera, la situació del mercat literari coetani i les expectatives dels lectors potencials van imposar un cert model de text idoni per presentar una nova convenció artística.⁴¹ Expressaven així el desig d'abastir d'una forma diferent les preocupacions de la societat moderna, que giraven a l'entorn de la mort i la impossibilitat d'explicar d'una manera racional horribles crims, que pertorbaven l'ordre establert. Tornant a la nomenclatura de la narrativa políciaca, el mateix Poe definia la seva obra com a "contes de raciocini" (*tales of ratiocination*) (Silverman, 1991) per referir-se clarament al nou tipus de personatge: un detectiu aficionat, dotat d'intuïció i capacitat de

⁴¹ L'evolució genèrica de Poe no només va transformar la manera d'atreure lectors (el temor emparat en els seus contes de misteri va convertir-se en suspens a l'hora de resoldre un enigma en els textos protagonitzats per Dupin), sinó també va suposar que existia un possible lector virtual, capaç d'actualitzar aquelles narracions i entrar-hi en diàleg. Es tractaria del lector model d'Eco, que ell mateix defineix: "[p]ara organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que "conocimiento de los códigos") capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente" (Eco, 1993, p. 80).

treure conclusions a través de les quals era capaç d'explicar d'una manera lògica els esdeveniments delictius que semblaven sobrenaturals o irracionals. És un dels exemples d'etiqueta taxonòmica que van veure la llum a proposta dels mateixos narradors, que clarament descrivien les seves característiques més importants, però, al mateix temps, gairebé mai no van poder entrar al si del corrent principal de la terminologia emprada entorn de les seves obres.⁴²

Tornant a l'extensió narrativa d'aquests textos, van ser aplicades algunes etiquetes, que havien aparegut en el món de les lletres, aplicades en la seva majoria per crítics literaris o investigadors experts en el tema dels sistemes dominants que, posteriorment, serien adoptades en els circuits menys forts. Així, en el discurs anglosaxó podem distingir entre *fiction*, que abordaria totes les classes de relats de ficció, i ja indicant els tipus concrets tenim *novel* i *story*⁴³, com ho demostren les següents publicacions: *The Development of the Detective Novel* d'A. E. Murch (1958) i *An Introduction to the Detective Story* de Leroy Lad Panek (1987). Un altre exemple és l'estudi de Julian Symons⁴⁴ titulat *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel* (1972), que destaca l'evolució del gènere policíac des de les formes narratives més curtes fins a les representacions més complexes, que ressaltaven el desenvolupament de la psique i motivació de personatges, cosa que no es podia dur a terme en els textos més breus. L'any 1982 es va publicar a l'Estat espanyol la traducció de Roser Verdaguer del llibre de Symons, titulat *Historia del relato policial*, que, amb aquest

⁴² Encara que Martín Cerezo (2006, p. 39) destaca que els escriptors més aviat rarament intenten o estan disposats a reflexionar teòricament sobre el gènere que cultiven i dona així només l'exemple de l'assaig de Raymond Chandler titulat *The Simple Art of Murder* (1950), aquesta afirmació sembla injusta, perquè alguns sistemes literaris abunden en els autors que, simultàniament a les tasques relacionades amb la creació artística, desenvolupaven la crítica literària amb les seves contribucions. A l'Amèrica Llatina destaca Jorge Luis Borges (1899-1986) i la seva crítica de la obra de Poe, com afirma Esplin (2016, p. 14), "Borges referred to Poe in solo-authored articles, essays and prologues over 130 times between his first written reference to Poe in 1923 and his last approaches to Poe in 1986, the year of Borges's death. He also mentioned Poe in several of his collaborative works of literary criticism and in scores of interviews and dialogues in both Spanish and English". En el cas dels sistemes juxtaposats a l'Estat espanyol caldria esmentar la crítica literària desenvolupada per Rafael Tasis (1906-1966), Manuel de Pedrolo (1918-1990), Manuel Vázquez Montalbán, Jaume Fuster, Andreu Martín (1949), Margarida Aritzeta (1953) o Mariano Sánchez Soler (1954), entre d'altres.

⁴³ "La expresión «detective story» fue utilizada por primera vez por la norteamericana Anna K. Green [1846-1935] como subtítulo de una de sus novelas y a partir de ello se extendió y generalizó por todo el mundo anglosajón, sobre todo desde 1887 con la aparición de Sherlock Holmes" (Valles Calatrava, 1991, p. 20).

⁴⁴ Julian Symons (1912-1994) fou un escriptor britànic de novel·les policíacques i autor de varis estudis importants dedicats al mateix gènere. Així, serà el següent exemple per qüestionar l'afirmació de Martín Cerezo, a la qual ens referíem en la nota anterior. La primera novel·la de Symons, titulada *The Immaterial Murder Case*, va publicar-se l'any 1945 i des d'aquest moment en va escriure unes trenta més, inclosos alguns contes. Al llarg de la seva carrera va mantenir contacte amb els autors més importants del segle XX, com George Orwell (1903-1950) o Agatha Christie, i entre 1976-1985 va ser nomenat president del Detection Club, l'associació d'escriptors britànics de gènere policíac més destacats. En la seva recerca destaquen estudis dedicats a Edgar Allan Poe (1978), Arthur Conan Doyle (1979), Agatha Christie (1981) o Dashiell Hammett (1985).

paratext, també feia una clara referència a l'inici de la tradició universal d'aquest gènere i la seva poètica d'un text de, més aviat, curta extensió, que, al mateix temps, ara incloïa la forma actualment més adequada, és a dir, la novel·la. Per tant, la proposta terminològica de Martín Cerezo (2006) de seguir parlant sobre relats policíacs sembla molt escaient, perquè no exclou cap producció literària d'aquest conjunt i ressalta la presència de totes les classes de textos en el mercat editorial i en el mapa mental del públic lector.⁴⁵ La majoria dels crítics opta pel terme *novel·la* (en les respectives llengües),⁴⁶ segurament pel fet d'analitzar la ficció policíaca en una etapa històrica determinada, en la qual la novel·la es va convertir en la forma final del gènere, i continua la tradició taxonòmica començada a principis del segle passat. En aquesta tesi tendim a fer servir el mot *narrativa*⁴⁷ per descriure la seva globalitat i diversitat, referint-nos a totes les representacions del gènere policíac, tenint en compte el seu caràcter inicial, que encara es cultiva amb cert èxit.⁴⁸ Per l'altra banda, no es pot

⁴⁵ Actualment, hi ha certa tendència a publicar antologies de relats policíacs. Són publicacions que reuneixen tant les obres magistrals dels clàssics com els textos recents d'autors joves sense visibilitat editorial. Exemples d'aquestes iniciatives són *Matar en Barcelona*, (Alpha Decay, 2009) *Crims.cat* (Alrevés, 2010), *Crims.cat 2.0* (Alrevés, 2011), *Barcelona Noir* (Akashic Noir, 2011), *Elles també maten* (Llibres del Delicte, 2014), *La marca del crimen* (Planeta, 2014), *El cuerpo del delito* (Siruela, 2015) o *Barcelona, viatge a la perifèria criminal* (Alrevés, 2017), entre d'altres. De fet, podríem explicar aquest afany per les iniciatives antològiques dutes a terme per Borges i Bioy Casares (1914-1999). Van publicar dues recopilacions dels millors contes policíacs (Emecé, 1943, 1951) i, quasi paral·lelament, van dirigir la col·lecció de novel·les policíacs traduïdes *Séptimo Círculo* (1945-1955). Vegeu Torres (1999), Brescia (2013) o Miranda (2015).

⁴⁶ Algunes mostres d'aquests estudis són *Policiers de roman et de laboratorie* (Locard, 1924), *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique* (Messac, 1929), *Historie et technique du roman policier* (Fosca, 1937), *Crimen y criminal en la novela policiaca* (Rosal, 1947), *Historie du roman policier* (Hoveyda, 1956), *Biografía de la novela policiaca* (Mira, 1956), *Le roman policier* (Boileau-Narcejac, 1964), *La novela criminal* (dirigit per Gubern, 1970), *Le roman policier* (Dupuy, 1974), *Mythologie du roman policier* (Lacassin, 1974), *Il romanzo giallo* (Benvenuti y Rizzoni, 1979), *La novela criminal* (1990, Valles Calatrava), *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica* (1994b, Colmeiro), *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto* (1997, Resina), *La novela criminal española entre 1939 y 1975* (Santiago Mulas, 1997), *De la novela policiaca a la novela negra: los mitos de la novela criminal* (Vázquez de Parga, 1981), *Catalana i criminal: la novela detectivesca del segle XX* (Piquer, 2006), *La novela policiaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea* (Janerka, 2010), entre d'altres.

⁴⁷ Rodríguez Pequeño (2008, p. 166) adverteix que el sintagma *narrativa policiaca* tampoc és una forma adequada, atès que “de ella podría desprenderse que sólo se da en los géneros históricos narrativos, lo que no es cierto, pues se puede dar, y se da efectivamente, en obras de teatro”. Tanmateix, aquí es podria entrar en el debat sobre el caràcter narratiu del contingut teatral, com a enunciació performativa distingible de l'enunciació lírica de la poesia. En tot cas, veient la tradició universal de l'evolució del gènere policíac, ens adonem que, de fet, les narracions proporcionen als escriptors varies possibilitats, que encaixen substancialment millor en els requisits més importants d'aquest gènere: ampli perfil psicològic dels personatges, diferents línies temporals, mirada de narrador, entre d'altres. A més, al principi de la tradició del teatre policíac es parlava d'adaptacions de textos clàssics, com en el cas d'obres d'Arthur Conan Doyle. Un altre exemple interessant és el conte d'Agatha Christie *Three Blind Mice* (1947) presentat com una obra de radioteatre (o radionovel·la) a BBC Light Programme. La mateixa autora va portar-lo a l'escenari l'any 1952, amb el títol canviat. Actualment, *The Mousetrap* (traduïda al català com *La ratera*) és considerada com una de les obres més importants i més llongeves de teatre policíac, perquè segueix sortint a l'escenari de Londres sense parar. Per saber-ne més, vegeu Morgan (2017) o la mateixa Christie (1977).

⁴⁸ Com afirma Valverde Velasco (2002, p. 133), “[d]esde su recepción en España, ya en el siglo XIX, el cuento policíaco nunca había experimentado un auge en su cultivo y aceptación como el acaecido a partir de los años setenta. Desde entonces, el cuento literario, como forma narrativa susceptible de desarrollar tramas de muy distinta índole, entre ellas la del hecho criminal, ha experimentado un período de reconocimiento paulatino

ignorar l'existència de diversos escrits policíacs que es troben en la frontera entre les obres de ficció i no-ficció, amb una certa importància en el procés de la consolidació i la popularització del gènere com a tal.⁴⁹ Es tracta de textos que formen part de l'anomenada *escriptura del jo*, com ara biografies de policies o criminals, memòries o testimonis de víctimes o narratives que documenten crims reals, etiquetades sota l'expressió *true crime*.⁵⁰ Sens dubte, és interessant veure que aquesta convenció genèrica travessa diferents manifestacions artístiques, atès que, actualment, els documentals de tipus *true crime* es troben també a la televisió, al cine, a les plataformes de VOD, als canals de YouTube en forma de materials audiovisuals o *podcasts*, entre d'altres,⁵¹ cosa que els apropa al camí de l'evolució de la ficció policíaca.

Un cop explicada la noció terminològica que gira a l'entorn d'aquesta classe de textos segons la seva extensió, podem aturar-nos una mica més en l'evolució genèrica causada, en la gran majoria, pels condicionants exteriors i que s'amaga sota el immens número d'adjectius emprats en la nomenclatura actual. Martín Escribà i Canal i Artigas (2019, p. 17-18) comencen el seu estudi precisament amb la descripció de l'origen de la paraula francesa

por parte de los autores, las editoriales, el público y la crítica, por lo que no es de extrañar que los escritores del llamado «género criminal» se atreviesen a explorar las posibilidades del relato breve con mayor fortuna que durante las décadas precedentes”. En l'àrea dels premis literaris també és possible observar aquest interès creixent pels contes policíacs i un dels exemples d'aquesta afirmació seria el festival Semana Negra celebrat a Gijón des de l'any 1988 i dirigit per Paco Ignacio Taibo II (1949) on s'atorga el Premi del Concurs Internacional de Relats Policiacs a una obra inèdita. Els autors premiats són Rodolfo Pérez Valero (1947) (1990, 1993, 1996, 2006, 2009), Lorenzo Lunar (1958) (1999, 2001, 2005), Rebeca Murga Vicens (1973) (2004, 2003 accèssit), entre d'altres.

⁴⁹ Caldria destacar que “Mystery of Marie Rogêt” (2006) de Poe s'inspira en el cas real de l'assassinat de Mary Cecilia Rogers (1820-1841), una dona jove que havia desaparegut l'any anterior (Silvermann, 1991, p. 205). Per tant, l'inici de la tradició mundial del gènere policíac va coincidir amb certa tendència a crear escrits policíacs ficticials basats en fets reals.

⁵⁰ Alguns crítics literaris assenyalen que *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1966) de Truman Capote (1924-1984) va iniciar aquesta tradició. La novel·la documenta l'assassinat de la família Clutter l'any 1959. En principi, seguia sense saber-se qui eren els assassins i tampoc s'havia pogut establir el mòbil del crim. Després d'una investigació profunda, la policia va trobar els culpables, que van ser condemnats a mort a la forca sis anys més tard. Caldria destacar que, de fet, *In Cold Blood* no és la primera obra que podria denominar-se com a *no-ficció periodística*. L'any 1959 va publicar-se *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh (1927-1977), escriptor i periodista argentí. El llibre de Walsh és el fruit d'una investigació en profunditat d'una sèrie d'assassinats de presoners duts a terme durant la dictadura cívico-militar, anomenada *Revolución Libertadora* (1955-1958). Tot i que els llibres comentats tracten temes diferents, sembla que és només un dels molts exemples de la indiferència o ignorància cap als sistemes menys desenvolupats, així com de la tendència d'abordar i d'estudiar més productes dels sistemes dominants atribuint-los funcions més importants, com la d'iniciar una tradició concreta. Tornant al tema de les novel·les o els documentals *true crime*, a l'Estat espanyol també s'hi pot observar cert interès i per demostrar-ho, basta enumerar alguns exemples: *Desde las tinieblas. Un descenso al caso Alcàsser* (Joan M. Oleaque, 2003), *Sin cadáver* (Fátima Llambrich, 2016) o *Cazaré al monstruo por ti* (Manuel Marlasca, 2019). Per conèixer millor la tradició del *true crime*, vegeu Schmid (2010), Franks (2016) o Garrido (2021).

⁵¹ Resulten interessants els següents estudis al respecte: Boling (2019), Sokołowska (2019), Peters (2020) o Romero Domínguez (2020).

polar, procedent de *roman policier*⁵², com si donessin a entendre que aquest mot esdevindria una de les seves denominacions més importants i s'adoptaria també en els sistemes literaris de l'Estat espanyol en forma de traducció: *policíaca* (amb o sense accent) i *policial*. Encara no ens endinsem en la geografia d'aquest gènere, només intentem traçar les fronteres inicials d'allò que es podria anomenar com a narrativa policíaca.

Per consegüent, parlem d'una manifestació literària en què un representant de (les forces de) l'ordre comença una investigació que pretén resoldre un fet delictiu i, en la majoria de casos, es tracta d'un assassinat. Tal com diuen Martín Escribà i Canal i Artigas (2019, p. 18-19), seria oportú parlar aquí d'un "macrogènere" o, en paraules de Genette (1982), un arxigènere, que intenta abastar tota la literatura complint aquests requisits bàsics: l'enfocament de narracions en el fet de resoldre un crim pertorbant l'ordre del món de les societats modernes i l'ús de cert tipus d'elements constitutius, a vegades modificats, per guiar l'horitzó d'expectatives dels lectors. Tots els subgèneres que van sorgir posteriorment o quasi simultàniament a partir de la modificació dels marcs conceptuals d'aquestes narracions també hi entrarien, i hi estableixen relacions d'interdependències dintre de la mateixa convenció literària. De fet, Colmeiro (1994b, p. 53) ja havia expressat quasi la mateixa idea, dient que entenia "la novela policíaca como género complejo, definido globalmente como una narrativa ficcional cuyo hilo estructural lo forma la investigación de un hecho criminal". Rastrejant els textos crítics dedicats al gènere policíac a l'Estat espanyol, podem observar que alguns autors (Gubern, 1970; Vázquez de Parga, 1986; Valles Calatrava, 1991, Santiago Mulas; 1997) van optar per emprar precisament l'adjectiu *criminal*,⁵³ que destacava la importància d'un crim com el nucli d'aquestes narracions.⁵⁴

⁵² "Así, en España, la denominación más común es la de «novela policíaca», traducción del término de uso general en Francia de «roman policier», que vino a sustituir al anterior de «roman judiciaire» usado a propósito de las novelas de Gaboriau [1832-1873]" (Valles Calatrava, 1991, p. 20).

⁵³ És el segon exemple de la transfèrència taxonòmica en forma de traducció i, en aquest cas, es tracta de la traducció de *crime fiction* de la tradició anglosaxona. Podem observar la mateixa tendència a Alemanya i els països nòrdics amb *kriminal* o a Polònia amb *kryminal*. Tot i que en el discurs francòfon s'optava per fer servir el mot *policíère*, també es s'observen intents de buscar un altre terme que abastés la globalitat de la literatura que gira entorn dels fets delictius, i una d'aquestes propostes és *roman criminel* de Dominique Kalifa (2005). Per aprofundir en la nomenclatura francesa actual, vegeu Berré (2017).

⁵⁴ Vázquez de Parga (1986, p. 7-8) ho argumentava d'aquesta manera: "La denominación «novela criminal», utilizada ya decididamente por diversos autores de forma más o menos esporádica, parece, por omnicomprendensiva, más adecuada que las ya clásicas «novela policíaca», «novela detectivesca» o «novela policial». [...] "Es evidente, por ello, que podría discutirse sólo el concepto de la novela policíaca o concretar su contenido sin mayor innovación, pero en evitación de cualquier potencial confusionismo parece preferible hablar de novela criminal como algo más amplio que la novela policíaca clásica y comprensible de los diversos subgéneros posibles". [...] "La novela criminal, *prima facie*, una novela de crímenes, un relato que se centra en alguna manifestación criminal". Valles Calatrava (2021, p. 298) deia el següent al respecte: "Frente a la denominación hispánica más común de novela policíaca/policial, procedente del francés *roman policier*, prefiero emplear la de la novela criminal (que englobaría las dos tendencias básicas de novela enigma y novela

Sembla que aquests intents també buscaven una manera lògica de la organització taxonòmica i les dues etiquetes podrien convertir-se en sinònims, perquè intenten abastar la totalitat d'aquest tipus de literatura; en canvi, com destaca Martín (2015, p. 22), la denominació *criminal* “sugiere algo malo, nefasto, que podría ser interpretado como una alusión a la calidad del contenido”. En aquesta tesi optem per el mot *policíac* pel fet que, al nostre parer, la investigació o la recerca de la veritat oculta és l'element més important de l'eix narratiu, recerca que, tradicionalment, és duta a terme per un representant de les autoritats policials i seguim d'aquesta manera la idea de Colmeiro (1994b, p. 54): “novela policiaca no designa solamente, como su nombre indicaría, la narración de las pesquisas policiales, sino toda narrativa inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen (en la que es frecuente, pero no necesario, la participación de un detective, ya sea oficial, privado o aficionado)”.

Com ja hem comentat, definir la narrativa policíaca o els seus subgèneres és una tasca extremadament difícil no només per als estudiosos, sinó també per als mateixos autors, com ho demostra Andreu Martín (2015, p. 18), un dels escriptors contemporanis del gènere més destacats a l'Estat espanyol:

La primera vez que, durante una entrevista radiofónica, me plantearon la pregunta más elemental (“¿Qué es la novela negra?”), me sorprendí titubeando perdido en una serie de rodeos erráticos. “Es una novela urbana... Con contenido de denuncia... pero no se puede concretar...” Se me cayó la cara de vergüenza. Me parecía imperdonable descubrirme incapaz de definir con claridad la materia prima de mi trabajo cotidiano. (Andreu Martín, 2015, p. 18)

El mateix Jaume Fuster (2018f, p. 157-158) en un article titulat *Novel·la negra*⁵⁵ (1983) reconeixia el problema terminològic que envoltava la narrativa policíaca i sostenia que

[l]a confusió, probablement, prové dels seus orígens diversos: l'Europa de la Revolució Industrial, sobretot França i Gran Bretanya, tot seguit la tradició de la novel·la gòtica anglesa i del *feuilleton* francès i els Estats Units de la primera postguerra mundial i del crack econòmic dels vint, seguint la tradició de la narrativa popular d'aventures de la Frontera (novel·les de l'Oest). (Jaume Fuster, 2018f, p. 157-158)

La qüestió que plantejava Fuster girava a l'entorn dels canvis que va sofrir el model de protagonista: des d'un detectiu, en principi, aficionat i, més tard, professional amb talent extraordinari a l'hora de treure conclusions i resoldre enigmes que semblen impossibles

negra, ambas con sus respectivas modalidades de relato de investigador y de delincuente), sobre todo por su mayor idoneidad tanto temática como architextual respecto a las narraciones que incluye, pero también por su ya cierta tradición terminológica no solo en la crítica inglesa o alemana, sino asimismo en la hispánica”.

⁵⁵ Es tracta d'un text o, millor dit, una guia de lectura escrita per a les biblioteques de la Fundació La Caixa. Com explica Martín Escribà (2018, p. 41), Fuster va participar-hi com a assessor amb Xavier Coma i “va aportar un escrit que anava acompanyat d'un vídeo explicatiu, un cicle de pel·lícules i una taula rodona sobre el tema”.

d'explicar (Poe, Conan Doyle, Christie) fins a un detectiu privat violent i decebut amb la corrupció que l'envoltava (Daly [1889-1958], Hammett, Chandler). Per tant, parlant de la nomenclatura del gènere policíac, veiem dues etiquetes noves per descriure els subgèneres abans esmentats: el *detectivesc*⁵⁶ i el *hard-boiled*⁵⁷. Segons Coma (1985, p. 93),

[el *hard-boiled*] se podria traduir per “dur i en ebullició”, amb referència a característiques de la vida dels anys 20, que es va fer servir per a la nova tendència de la novel·la criminal de l'època a causa del seu culte a la violència, el sarcasme i el ritme trepidant de l'acció, i que es va estendre a la corresponent escola originadora de la novel·la negra, als escriptors d'aquesta i també als protagonistes d'aquesta mena de ficció (fonamentalment detectiu privats) [...] En certa manera, la novel·la *hard-boiled* va consistir en l'aplicació del “western” a la gran ciutat nord-americana d'aquest segle, canviant l'espai horitzontal pel vertical, el cavall per l'automòbil, els “sheriffs” per la policia, els bandolers pels gàngsters, i renovellant els rituals i la mítica de la narrativa de l'oest. (Coma, 1985, p. 93)

Hauríem d'aturar-nos una mica en aquesta definició perquè explica molt bé que en el canvi que va sofrir la psique del protagonista de *hard-boiled* van tenir molt a veure els esdeveniments polítics i econòmics dels anys 20 i 30 del segle XX. Les conseqüències de la Gran Depressió, com ara la inflació, l'increment de l'atur, el descens demogràfic, les creixents desigualtats socials existents, la corrupció, la pobresa i un llar etcètera van deixar la seva empremta en tota la societat i les seves manifestacions artístiques,⁵⁸ també en el model clàssic de la novel·la policíaca britànica i francesa, que semblava massa artificial i indiferent a aquelles precàries condicions de vida. Així, va néixer la novel·la negra⁵⁹, amb

⁵⁶ Vázquez de Parga (1986, p. 7) va observar que “el nombre de novela detectivesca parte conceptualmente del error de traducción de la expresión inglesa *detective novel* —que equivale a novela de detección y no a novela de detectives en el matiz especial que a uno y otro conceptos se da en nuestro idioma”. En alguns estudis tals relats s'anomenaven *policíacs clàssics* i, en general, suposaven “un joc abstracte per al lector afeccionat a elucubracions de culpabilitats” (Coma, 1985, p. 75).

⁵⁷ Com explica Collins (1994, p. 153), “[t]he term *hard-boiled* has been around since World War I, during which (according to mystery novelist Donald E. Westlake [1933-2008]) it was an adjective applied to the tough drill sergeants who made men out of boys and soldiers out of civilians. When the war ended, those soldiers turned back into civilians, popularizing the term *hard-boiled* into something referring to any person, or action, that reflected a tough, unsentimental point of view”.

⁵⁸ Alguns exemples de creacions influenciades per la situació desoladora i depriment dels Estats Units són les fotografies de Dorothea Lange (1895-1965) com *Migrant Mother* (1936) o textos ambientats en plena crisi econòmica com *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck (1902-1968), *U.S.A. Trilogy* de John Dos Passos (1896-1970) (conté *The 42nd Parallel*, 1930; *1919*, 1932 i *The Big Money*, 1936) o *The Last Tycoon* (1941) de F. Scott Fitzgerald (1896-1940).

⁵⁹ Aquesta denominació constitueix un altre molt bon exemple de la transferència d'un cert terme i la seva consegüent aplicació en un altre sistema. Les narracions *hard-boiled* es publicaven en revistes *pulps*, la més popular de les quals era *Black Mask*. En conseqüència, el color negre va fusionar-se en l'estètica plena de foscors de la vida en el món corrupte i aquesta relació, sens dubte, es va fer encara més visible i forta amb les pel·lícules protagonitzades per Humphrey Bogart (1899-1957), un dels actors més rellevants del cinema *noir*. La tradició europea d'aquesta denominació va unida a la col·lecció Série Noire de l'editorial francesa Gallimard, fundada l'any 1945 per Marcel Duhamel (1900-1977). Les primeres novel·les publicades dins d'aquesta edició eren *La Môme Vert-de-gris (Poison Ivy)*, 1937) i *Cet homme est dangereux (This Man is Dangerous)*, 1936) de Peter Cheyney (1896-1951). Per tant, com explicava el mateix Duhamel (citada per Gorrara, 2003, p. 13) en la presentació de la col·lecció, “[l]’amateur d’énigmes à la Sherlock Holmes n’y

tota la gamma de les seves variants: *crime psychology*, *crook-story*, *penitentiary story* o *police procedural*, que Coma (1985) enumera i intenta definir. Per tant, sembla que la diferenciació entre novel·la negra i novel·la policíaca seria més aviat fàcil. El problema va començar quan tant els estudiosos com els autors i lectors van començar a posar un signe d'igualtat entre elles i van utilitzar-les com a sinònims, com podem veure en aquest intent de crear una definició del gènere: “la novela negra (llamada de tantas maneras: policíaca, criminal, *giallo*, polar, *detective story*, *crooc strory*, misterio, thriller, suspense...) es un género narrativo que se detiene en la violencia para retratar nuestra sociedad con la ternura de una apisonadora” (Sánchez Soler, 2011, p. 14).⁶⁰ Al nostre parer, tota novel·la negra pertany al gènere policíac. Tanmateix, no tota novel·la policíaca hauria d'entrar en el conjunt del gènere negre. La diferència substancial entre els dos gèneres, tot i que no és l'única opció a l'hora de traçar una frontera entre ambdós,⁶¹ seria la implicació (o no) dels personatges i el narrador en qüestions sociopolítiques coetànies, que resulten indispensables a l'hora d'explicar el cas plantejat. D'aquesta manera, tindriem un arxigènere de narració amb crim en el que s'integren els gèneres policíac i negre, que configuren els corrents més importants, dels qual se desprenen altres submodalitats, que no haurien d'entendre's com a formes excloents, sinó més aviat complementàries. Es crea així una base sòlida per a tota la nova tradició literària, fins i tot l'híbrida.

trouvera pas souvent son compte”. Des de l'any 1948 la col·lecció va adquirir la seva estètica final: tapa de cartró negra i groga, que va influenciar notablement les tendències en el món editorial i la nomenclatura en altres països. A l'Estat espanyol l'any 1959 va sortir la col·lecció La Novela Negra de Mépora, cosa que indica que va adoptar el concepte francès. Ara bé, no era la primera correlació d'aquest tipus en la història de la tradició mundial del gènere, perquè a Itàlia s'utilitza *giallo*, que es deu a la sèrie Il Giallo Mondadori, publicada des de l'any 1929. A més, caldria assenyalar que la creació d'un terme a partir de l'estètica d'un llibre ja es va manifestar en el segle XIX, en concret a Gran Bretanya, on s'emprava el terme *yellow backs* per referir-se a les publicacions barates, que amb aquest color viu haurien de compensar el seu mal estat tècnic i la seva mala qualitat editorial (Cegielski, 2013, p. 22).

⁶⁰ Les paraules en cursiva en aquest cas són de l'original.

⁶¹ Todorov (1974) va apuntar que en el gènere policíac existeix una dualitat a l'hora de construir línies d'històries: la del crim i la de la investigació. En altres paraules, la primera, normalment, comença abans de que els lectors obrin el llibre i és la que tant els lectors com el protagonista han de reconstruir a través de la indagació, que correspon a la segona línia. Segons Colmeiro (1994a, p. 115), aquesta divisió va ser percebuda pels formalistes russos, que la denominaven *fabula* i *sjuzet*. Posteriorment, els conceptes van adoptar-se com a *història* i *trama* o *discurs* en la narratologia. Segons Todorov, en la novel·la d'enigma (és com anomena la novel·la policíaca clàssica d'entreguerres de Christie o de S. S. Vine [1888-1939]) la primera història està absent, però existeix i la segona està present, però no és tan important. Tot i que no va enumerar les narracions protagonitzades per Sherlock Holmes, en la nostra opinió es tracta d'un molt bon exemple d'aquest fenomen. Els lectors quasi mai són testimonis de la investigació, només coneixen els testimonis dels seus clients i se'ls demana esperar fins el dia següent, quan el detectiu presenti la solució d'un cas concret. Tornant a la tipologia de Todorov, en el cas de la novel·la negra parlem de una fusió de dues històries i, per tant, la indagació adquireix aquest aspecte de denúncia social, cosa que la converteix en la part més importants de l'eix narratiu. Actualment, aquesta diferenciació no funcionaria de tot bé per traçar la frontera entre el gènere negre i policíac, atès que la importància de la història de la investigació sembla indubtable en la creació de suspens i la participació activa de lectors.

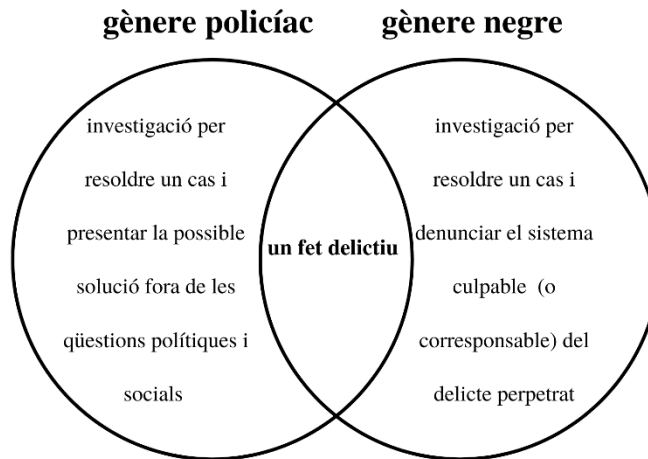


Figura 4. Diferència entre els gèneres negre i policíac

En canvi, Sánchez Zapatero (2020, p. 1231-1232) observa que “la novela negra contemporánea parece estar perdiendo su validez como concepto definitorio y clasificador” i li preocupa que el gènere pugui convertir-se “en un «supergènere», una especie de cajón de sastre en el que se aglutinen todas las narraciones que, de tanto, se pierdan tanto sus verdaderos elementos constitutivos como los criterios diferenciadores de la fecunda tipología que, dentro de sus parámetros, se ha ido desarrollando a lo largo del siglo XX”. La inoperància d’aquest terme es pot observar i explicar molt bé a través de les activitats en el camp editorial, que Bourdieu (1999, p. 6) defineix com a “espace social relativament autonome – c’est-à-dire capable de retraduire selon sa logique propre toutes les forces externes, économiques et politiques notamment -, dans lequel les stratégies éditoriales trouvent leur principe”. Per tant, l’agent més important dintre d’aquest conjunt resulta ser l’editor, que segons Bourdieu (1999, p. 3), “est celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d’assurer la *publitation*, c’est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l’existence *publique*”.⁶² A més, sol funcionar com a intermediari entre els autors i els lectors, sent la seva responsabilitat convertir una obra en una obra literària i, a continuació, fer-la encaixar dins d’una de les categories disponibles al mercat editorial que serveixi de signe identificador per als lectors potencials o –en el cas de la inexistència de la categoria adequada–, crear-ne una per identificar aquest tipus de producte i, d’alguna manera, introduir-lo en el circuit literari.⁶³

⁶² Les paraules en cursiva en aquest cas són de l’original.

⁶³ En una ocasió Vázquez Montalbán va afirmar el següent: “Jo m’he negat sistemàticament a que les meves novel·les fossin traduïdes a altres idiomes en col·leccions policíacques. No pas perquè ho consideri una

Segons l'últim informe de la consultora GKF sobre la indústria editorial a l'Estat espanyol, des de gener fins agost de 2020, les editorials dominants, Penguin Random House i Planeta, van representar el 67% del mercat de ficció adulta (Massot, 2020). Per tant, aquestes institucions influeixen en la comprensió i el funcionament dels gèneres literaris i també provoquen la confusió terminològica que, sovint, travessa l'àmbit de la indústria editorial i condiciona l'experiència lectora. Tant Penguin Random House com Planeta classifiquen els seus llibres segons diverses temàtiques entre les quals podem trobar publicacions que s'ajustarien als requisits principals del gènere negre i policíac. Tals grups es denominen "Novela negra, misterio y thriller" i "Novela negra", respectivament, i confirmen una pèrdua lenta o canvi de significat d'aquest terme. Cadascuna de categories presenta un vast ventall de subcategories que, d'alguna manera, ordenen els productes per facilitar al públic lector el procés de reconeixement i la consegüent elecció del contingut que li interessa.⁶⁴ No obstant això, aquesta iniciativa sovint provoca males decisions editorials que contaminen la taxonomia del gènere. Posem-ne dos exemples. En el cas de Penguin Random House, l'etiqueta Terror forma part del grup principal, però, de fet, no pot considerar-se que pertanyi al gènere negre i policíac, tot i que comparteixen alguns elements, molt sovint, atractius per als lectors com ara misteri, por, sang o llocs bruts i poc agradables.⁶⁵ Mentrestant, Planeta abunda en etiquetes redundants i, simultàniament, encaixa una obra en varis grups repetitius o/i excloents, com ara *El guardián invisible* (2013) de Dolores

degradació, però no vull afavorir la peresa mental del receptor a l'hora de classificar. De la lectura directa n'ha de sortir la valoració en funció del que l'autor proposa" (Febrés, 1985, p. 94).

⁶⁴ Penguin Random House divideix el seu grup en Novela negra, Novela policíaca, Novelas de suspense, Thriller histórico, Terror i Thriller psicológico; mentrestant Planeta ha creat les següents etiquetes Clásicos novela negra y misterio, Narrativa del crimen, Novelas de detectives, Novelas de policías, Suspense, General novela negra y misterio, Crimen y misterio, Mafia, Espionaje, Thriller, Thriller literario, Corrupción y Novelas de intriga.

⁶⁵ Coma (1985, p. 75) va notar que l'adjectiu *negre* assenyalava una relació del gènere negre amb "els horrors explícits de l'antic «relat negre», origen del gènere de terror". A més, la confusió terminològica no és aliena per a un gènere que gira entorn de la representació no mimètica de la ficció literària; vegeu al respecte l'estudi de Carrera Garrido (2018). Es considera que la obra fundadora del terror gòtic és *The Castle of Oranto* (1764) de Horace Walpole (1717-1797), que va establir tota una sèrie d'elements constitutius com l'ambientació inquietant en un castell o monestir medieval o la presència de fets inexplicables i sobrenaturals. Observant l'evolució d'aquesta convenció literària i la seva transgressió, que es dona en l'àmbit corporal, cronotòpic i social (Diamantino Valdés, 2019, p. 21-22), no és d'estranyar que alguns crítics i historiadors hi busquessin algun tipus de germen per a la futura tradició del gènere negre i policíac. Abordarem aquesta qüestió en els següents apartats de la tesi, però ens agradaria indicar que entre d'altres ho feia Hoveyda (1967, p. 19), dient que la novel·la negra de finals del segle XVIII tenia "la particularidad de que comienza con el miedo a lo invisible y termina con una explicación, prefigurando así la técnica de la novela policíaca que nacerá en Occidente durante el siguiente siglo". Rodríguez Pequeño (2008, p. 155-156) nota en aquesta afirmació un error greu, perquè li sembla que Hoveyda confon la novel·la negra (del gènere negre i policíac) amb la novel·la gòtica o de terror. En canvi, el mateix Rodríguez Pequeño s'equivoca, perquè els relats de terror en algun moment també es denominaven així (el *roman noir* francès d'autors com François Guillaume Ducray-Duminil [1761-1819] o Madame de Genils [1746-1830]) i és només mera coincidència. Per conèixer millor els principis de la tradició francesa i alemanya de narrativa gòtica, vegeu Hale (2002).

Redondo (1969), que pertany a quatre subtemàtiques diferents (Crimen y misterio, Narrativa del crimen, Novelas de detectives i Novelas de policías) o qualifica una obra com a novel·la negra quan, realment, no encaixa amb tots els aspectes d'aquesta estètica, com podem veure en el cas de la traducció al castellà de *The Girl on the Train* (2015) de Paula Hawkins (1972).⁶⁶ Sembla que les editorials es basen en alguns trets atractius dels seus productes, que els lectors poden relacionar fàcilment amb el gènere negre i policíac, tot i que, des d'una perspectiva acadèmica, resulta incorrecte. Aquesta tendència pot explicar-se per qüestions econòmiques, perquè l'interès creixent per la narrativa negra i policíaca fa que el públic lector adquireixi els productes promocionats com a tals encara que només s'acostin a una determinada convenció literària o comparteixin certs elements amb ella. D'aquesta manera, les editorials generen ingressos per a les futures publicacions i és el que podem observar en la llista de 10 *bestsellers* venuts pels grans grups editorials entre gener i agost de l'any 2020 (Massot, 2020), perquè la meitat d'aquests llibres va ser catalogada per les seves editorials com a novel·les negres.⁶⁷

Així, semblen molt importants determinades iniciatives educatives d'altres agents situats al sistema literari, com ara bibliotecaris o llibreters amb la verdadera vocació cap a la determinat tipus de literatura, perquè tal com afirmava Paco Camarasa⁶⁸ (2016, p. 10):

[n]o soy un intelectual, ni un creador. Soy un divulgador, un agitador, un prescriptor; un librero, que es el mejor divulgador, agitador y prescriptor que puede haber. El librero es un transmisor privilegiado. El enlace necesario entre los autores y editores y el lector. Dicen los editores que

⁶⁶ L'editorial la posa en el subgrup de Thriller, que és del tot correcta, atès que la mateixa autora va afirmar en una entrevista el següent: "I don't object to being put into that genre [psychological thrillers]". No obstant això, afegeix: "I'm interested not so much in crime or the act of violence itself but in the psychology of violence, and how we get there" (Clark, 2015).

⁶⁷ Les novel·les catalogades com novel·les negres són les següents: *Reina Roja* de Juan Gómez-Jurado (1977), *El enigma de la habitación 622* de Joel Dicker (1985), *La chica de nieve* de Javier Castillo (1987), *Loba negra* de Juan Gómez-Jurado i *La cara norte del corazón* de Dolores Redondo. En alguns casos, les editorials optaven per emprar dues etiquetes, però la resta de resultats és aquesta: novel·la/literatura contemporània (4), novel·la històrica (3), novel·la literària (1), novel·la romàntica (1) i aventures (1). En la llista també podem trobar la novel·la *Terra alta* de Javier Cercas (1962) que no va catalogar-se com a novel·la negra, però sembla que podria entrar-hi temàticament, atès que tracta sobre la investigació d'un jove mosso d'esquadra, Melchor Marín, al voltant d'un crim terrible: els propietaris d'una empresa important han aparegut morts i els seus cadàvers mostren signes de tortures. És possible que en aquest cas la novel·la no hagi necessitat l'etiqueta perquè el nom de l'autor consagrat assegura altes vendes i ingressos, i també encara existeix un estereotip segons el qual el gènere negre i policíac no pot trobar-se en les posicions centrals del sistema i els autors tradicionalment considerats com a canònics no poden escriure aquesta mena de relats.

⁶⁸ Francisco Camarasa Yáñez (1950-2018) va convertir-se en un dels experts de referència del gènere negre i policíac a l'Estat espanyol. Dintre les seves iniciatives caldria enumerar la llibreria Negra y Criminal (2002-2015), la fundació i la funció de comissari al festival BCNegra (2005-2017) o la publicació d'una mena de diccionari del gènere negre i policíac titulat *Sangre en los estantes* (2016). L'any 2017 va rebre la Medalla d'Or al Mèrit Cultural de Barcelona per tota la seva trajectòria professional. La seva figura i inestimable contribució al desenvolupament i promoció de la narrativa policíaca va ser homenatjada a la novel·la de Carlos Zanon (1966) *Problemas de identidad* (2019).

su profesión es la más hermosa que hay. Pero su excelente trabajo puede verse mediatizado por la distribución y otras intermediaciones. El librero recoge el trabajo de los editores y se lo entrega al destinatario final: el lector o lectora. (Paco Camarasa, 2016, p. 10)

Tot i que la seva llibreria Negra y Criminal, la primera especialitzada en el gènere negre i policíac a l'Estat espanyol, va tancar definitivament les seves portes l'any 2015, les tasques que va dur a terme incloïen també intents d'organitzar i d'explicar la taxonomia del gènere, que Camarasa denominava *negrocriminal*. Com veiem en la següent afirmació, era conscient de la funció que exercia en el procés de promoció del gènere i estava convençut que la seva idea d'explicar la complexitat de tota la literatura *negrocriminal* a través de parelles d'autors i etiquetes permetria visualitzar millor els trets d'una determinada estètica literària:

Los textos de Javier Coma y de Salvador Vázquez de Parga estaban agotados; y en la sección de libro usado, de cuando en cuando, entraba algún “arca perdida”: una biografía de Hammett, el *Diccionario de novela negra norteamericana*, de Coma (tanto en catalán como en castellano), un Hoveyda, ya muy poco válido... No había ensayos ni manuales que explicaran qué era aquello de “novela negra”, “novela policial”, “novela enigma”, o cuáles eran las diferencias entre ellas. Por eso, andábamos explicándolo a través de los ejemplos más simples: “novela enigma” es aquella que escribieron autoras como Agatha Christie, Dorothy Sayers [1893-1957], P. D. James [1920-2014] y los autores y autoras parecidos, “novela negra” es aquella escrita por autores como Hammett, Chandler, Ross Macdonald [1915-1983]. Aun así, las clasificaciones y las etiquetas encerraban una realidad más viva, y constreñían un género que cada vez contaba con más propuestas nuevas. Propuestas nuevas en cuanto a los protagonistas, las geografías y las temáticas; pero también sobre las historias a narrar y las formas narrativas, la realidad oculta a desvelar y las atmósferas en las que sumergirse. Más de lo mismo, pero también nada que ver con lo de siempre (Camarasa, 2016, p. 9-10).

Per tant, acabant aquestes reflexions taxonòmiques, tornem a Symons (1982, p. 7), qui és pregunta: “¿Es una novela detectivesca, de crímenes, psicológica, analítica, de suspense o policíaca? No, es un híbrido.” Sembla que hauríem de tenir en compte aquesta característica global del gènere i seguir descrivint escrupolosament nous fenòmens literaris sense negar-los, però mantenint el tronc del gènere negre i policíac com una base a la qual afegiríem les branques noves. I caldria recordar les paraules de Boileu i Narcejac, “el género policial no se subdivide en especies. Presenta sólo formas históricamente diferentes” (citats per Todorov, 1974).

4.2. Evolució de les característiques constitutives del gènere negre i policíac

La fascinació pels crims i per la mort pot ser morbosa per a alguns; no obstant això, està present a l'espai de la quotidianitat de les persones i les seves manifestacions culturals

i religioses bàsicament des de l'inici de les comunitats humanes.⁶⁹ Les històries reals d'assassins en sèrie com Jack l'Esbudellador, segurament el criminal sense identificar més conegut del món, o Diogo Alves, un criminal portuguès d'origen espanyol actiu en la primera meitat del segle XIX i responsable de la mort de 70 víctimes, despertaven la por i la curiositat de tota la societat, que volia saber què s'ocultava en la ment d'una persona capaç de matar-ne una altra.⁷⁰ Ja la història bíblica de Caïn i Abel plantejava esquemàticament la complexa problemàtica de l'assassinat i les seves conseqüències, per tant, no és d'estranyar que el tema del crim s'hagi convertit en un dels més populars actualment i que hagi creat tota una tradició literària que gira a l'entorn d'actes delictius cruels merescuts de ser condemnats.

Tal com hem comentat anteriorment, en la majoria dels casos, els lectors són capaços de definir les seves expectatives cap a una determinada obra, aquí una novel·la negra o policíaca, basant-se en els elements argumentals més representatius d'aquest gènere codificats en un repertori general condicionat per les experiències de les lectures prèvies. Resulten interessants al respecte el concepte de fusió d'horitzons de la hermenèutica de Hans-Georg Gadamer i les idees de Hans Robert Jauss desenvolupades a partir de la filosofia del primer i aplicades als estudis literaris en el marc de la Teoria de la Recepció. Com resumia Eagleton (1998, p. 48), per a Gadamer,

el hecho de comprender se realiza cuando nuestro "horizonte" de suposiciones y significados históricos se "fusiona" con el "horizonte" dentro del cual se ubica la obra. En este momento entramos al mundo extraño del artefacto y, al mismo tiempo, lo introducimos a nuestro propio terreno, con lo cual logramos una mejor comprensión de nosotros mismos. (Eagleton, 1998, p. 48)

⁶⁹ El tema de la mort està present en l'Edat mitjana en els motius de la *danse macabre* (gravats de Hans Holbein el Vell [c. 1465-1524] i el Jove [1497/1498-1543]), l'*ubi sunt* (*Le grand testament* de François Villon [1431/1432- c. 1463]), el *memento mori* (*Dialogus magistri Policarpi cum Morte*) o l'*ars moriendi* (*Chanson de Roland*). Per conèixer millor la mort i les seves representacions a l'Edat mitjana, vegeu el volum editat per Miranda García i López de Guereño Sanz (2020) o l'estudi de Velvet Hein (2021).

⁷⁰ Tornant a temps menys distants, caldria assenyalar que, de fet, aquestes preguntes van contribuir al desenvolupament de les ciències forenses contemporànies. A finals dels anys 70 John Douglas, agent del FBI, va començar a entrevistar els assessins més cruels d'aquesta època com David Berkowitz (conegut com El fill de Sam), Ed Kemper, Jerome Brudos o Charles Manson. L'últim cas és molt interessant, perquè, Manson no va matar cap persona i en el seu cas és parlava d'incitació als assassinats a la casa de Roman Polański (1933), cineasta polonès, on els membres de la secta anomenada *La familia* van matar brutalment 5 persones (Sharon Tate [1943-1969], inclosa, la muller embarassada del director de cine). Aquells testimonis van ajudar a crear eines efectives per conèixer l'essència del mal, perfilar millor els possibles assassins i, d'alguna manera, prevenir les seves accions. Les memòries de l'agent van publicar-se en forma de dos llibres titulats *Mindhunter* (1995, 1997). Més tard, la història va portar-se a la petita pantalla en format de sèrie de Netflix (2017-2019), que va confluïr amb l'interès creixent pel *true crime*. A més, Douglas reconeix la importància del gènere policíac en el desenvolupament de la criminologia com a tal, perquè va afirmar que el protagonista d'Edgar Allan Poe era el primer perfilador de la història (Douglas i Olshaker, 2017, p. 31).

En conseqüència, existeix una gamma de certs elements relacionats amb el gènere negre i policíac que fen que els lectors el reconeixin; malgrat això, aquests components evolucionen i els receptors segueixen reconeixent-los com a tals. Clarament, els canvis enriqueixen la tradició literària i no impedeixen la seva identificació genèrica, per exemple, si una novel·la tracta d'uns delictes cibernètics i el protagonista té aptituds especialitzades en informàtica i les utilitza per perseguir els criminals en l'espai virtual i resoldre diferents casos, tot el temps pot funcionar per al públic lector com una representació contemporània del gènere negre i policíac, perquè encaixa amb les seves expectatives de trobar-hi una investigació que explica un crim i busca potencials culpables.⁷¹ Així, l'objectiu d'aquest apartat és respondre a la següent pregunta: quins elements haurien d'aparèixer en una narració perquè sigui identificada com a mostra del gènere negre i policíac? A continuació, en veurem els components indispensables i reflexionarem sobre la seva evolució contemporània.

Partim d'una idea que s'ha repetit moltes vegades (per exemple en els estudis de Vázquez de Parga, 1986, Martín Cerezo, 2006; Rodríguez Pequeño, 2008): els elements bàsics i imprescindibles del gènere negre i policíac són el cas d'un delicte o crim i la següent investigació per resoldre'l. En conseqüència, tenim aquí representacions de dos grups: allò que se considera socialment dolent (crim com una ruptura en l'estructura social, criminal com una representació de la marginalitat social) i allò que es veu com tradicionalment bo (autoritats policials com a restauració de l'ordre). Aquests nuclis creen dos sistemes que aglutinen altres elements que se'n desprenen i depenen els uns dels altres. Martín Cerezo (2006, p. 40) proporciona aquest gràfic a fi de visualitzar-ho i el reproduïm a continuació en la versió traduïda al català.

⁷¹ La novel·la *Alterworld. Lo saben todo de ti* (2015) d'Antònia Huertas (1960) és considerada una de les primeres publicacions en castellà que abasten la problemàtica de la ciberdelinqüència. A més, el festival Pamplona Negra (2020) va dedicar-li una mesa rodona titulada "Ciberdelincuencia. El criminal invisible" en la que van participar la mateixa Antònia Huertas, Rosa Montero (1951) i Blas Ruiz Grau (1984). El tema de la vida virtual dels adolescents està present en la novel·la *#Atrapada en la red* (2021) d'Albeiro Echavarría (1963), un escriptor colombià. Finalment, no podem oblidar a la protagonista de la saga de Stieg Larsson (1954-2004), Lisbeth Salander, que resulta ser tota una experta en informàtica i s'especialitza a accedir il·legalment en sistemes informàtics aliens i manipular-los, és a dir, hackejar-los.

Motius	CRIM	Sospitosos	INVESTIGA- CIÓ
Lloc			
Mode	Criminal		Detectiu
Víctima			

Figura 5. Ingredients del relat policíac (Martín Cerezo, 2006, p. 40)

L'estudi dels elements propis que ha fet Martín Cerezo (2006, p. 39-76) és molt profund i per no repetir-lo, hem decidit enfocar en la reflexió sobre l'evolució d'aquests components o els aspectes que encara no s'han tingut en compte a l'hora d'estudiar l'esquelet de la narrativa negra i policíaca.

4.2.1. Els crims

Primer de tot, caldria acostar-se a l'etimologia de la paraula *crim*.⁷² Sabem que té un origen llatí i deriva del verb *cernere* que vol dir cendre o analitzar. Normalment, cendrem farina no només per donar-li més aire, sinó també per separar partícules innecessàries o perilloses de la resta. L'idea de la separació també s'observa en l'arrel *krei-*, que en la llengua grega és visible en *κρίνειν* (*krínein*, separar o decidir) o *κρίση* (*krísis*, crisi). D'aquesta manera, la paraula crim destacava la crisi provocada després d'una acció delictiva i la necessitat de separar el culpable de la resta de la societat (innocent). Sovint, tractem els conceptes crim i delicte com a formes sinonímiques; malgrat això, caldria recordar que delicte és més genèric, definit com una acció prohibida per la llei de l'ordenament jurídic i, generalment, castigada amb una pena corresponent. Per la seva banda, crim s'utilitza en el context concret d'un delicte més greu i punible amb condemes més estrictes. Per això, no és gens casual que, com hem comentat més amunt, alguns crítics i lectors prefereixin parlar

⁷² L'estudi que ens ha proporcionat aquesta informació és disponible en aquesta pàgina web: <http://etimologias.dechile.net/?crimen> Encara que és un diccionari etimològic castellà, també es pot aplicar al terme català, ja que ambdues llengües provenen del llatí.

de la narrativa criminal, atès que, en la majoria dels casos, els escriptors tendeixen a construir històries que descriuen uns crims brutals i agressius: homicidis, segrestos o violacions. Aquesta mena de delictes s'inscriu en l'estètica del gènere negre i policíac: aconsegueix el requisit de provocar determinades emocions i respon a la fascinació pel mal absolut, perquè, d'alguna manera, podem experimentar allò que, normalment, no experimentaríem mai. Tot i que un dels personatges de la novel·la *Cicatriz* (2015) de Juan Gómez-Jurado hagi dit: “[n]o eres el hombre hasta que has matado al hombre que era el hombre”, clarament, matar a algú no hauria de formar part de la nostra experiència vital. En resum, entre els lectors del gènere és molt probable que una novel·la que tracti d'un lladre compulsiu de cartes de les bústies dels seus veïns resultarà menys atractiu que una novel·la descrivint una sèrie de cadàvers apareguts en estranyes circumstàncies. A més, resulta rellevant al respecte la setèima regla de S. S. Van Dine (*Twenty Rules for Writing Detective Story*, 1928) que ressalta la importància de la presència del cadàver en una novel·la detectivesca:

[t]here simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better. No lesser crime than murder will suffice. Three hundred pages is far too much other for a crime other than murder. After all, the reader's trouble and expenditure of energy must be rewarded. (S. S. Van Dine, 1928)

Tornant a la tipologia de Todorov (1974), la primera història del gènere negre i policíac correspon al crim i està determinada abans que comenci la segona, és a dir, la investigació i, per tant, tota la narració. Tant el protagonista com el lector se troben davant d'un acte irreversible presentat, generalment en una de les primeres pàgines o capítols. Les regles de S. S. Van Dine actualment semblen artificials, però ja indicaven la mateixa idea sobre la ubicació del crim en l'estructura d'una novel·la i reflexionava així sobre el detectiu-protagonista (6a regla): “His function is to gather clues that will eventually lead to the person who did the dirty work in the first chapter”. La ubicació del crim al principi o fora de l'eix narratiu provoca la creació d'un misteri que, des del principi, atrau els lectors, que es pregunten: Qui ho va fer? Com ho va fer? Per què ho va fer? Anteriorment, les narracions es construïen al voltant de només un crim, però aquesta estructura ha anat evolucionant amb el temps, de tal manera que avui en dia els escriptors opten per incorporar-hi alguns actes delictius comesos per una persona o individus diferents. La tàctica pot relacionar-se amb el desig dels autors de fer els seus llibres encara més atractius, o pot respondre al fenomen de la creixent insensibilitat i la necessitat de rebre estímuls més forts. Tal com assenyala Silva (2006, p. 664), “[l]a violència estructural en el mundo actual nos obliga a

vivir en «una cultura de violència»⁷³, és a dir, una cultura en què alguns actes de violència es permeten i s'accepten a l'espai públic i els mitjans de comunicació i, a continuació, entren en el repertori col·lectiu d'un grup determinat. Aquestes manifestacions tenen en comú una característica: semblen l'única resposta davant els conflictes o una manera fàcil d'enfrontar-s'hi.

Otras manifestaciones de la cultura de la violencia permitida es el abuso de alcohol y drogas, agresiones entre grupos y que forman parte de la violencia estructural, son prácticas y agresiones impersonales rutinarias que “normalizan” la violencia a un nivel micro social como son los conflictos domésticos, sexuales, delitos menores, uso y abuso de sustancias alucinógenas o drogas ilegales, enquistada en los órdenes sociales represivos, es de naturaleza abstracta, ya que no puede ser atribuida a ningún organismo en particular, es vista naturalmente y practicada impunemente por todos los miembros de la comunidad. (Silva, 2006, p. 667)

Els exemples que conformen la proliferació de la cultura de violència són diversos i es troben en molts sectors de la vida humana, però en el cas de la cultura i els gèneres populars, podríem esmentar la filmografia de Quentin Tarantino⁷⁴ (1963) o videojocs com *Grand Theft Auto* o *FortNite*, que irradien i impregnen la societat amb violència absurda, superant-ne els límits establerts.

Sens dubte, la presumpta presència del crim és obligatòria, però no està prohibit augmentar el nombre dels casos que s'intenten resoldre. Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) (1983, p. 2) compara en aquest sentit la novel·la policíaca amb joc d'escacs:

[Howard] Haycraft [1905-1991], en su ensayo *Asesinar por puro placer*, declara que el crimen en una novela policial no es más que un pretexto para llegar al culpable y al final mediante la deducción. Esto es sagaz: la novela policial es un juego de ajedrez y el crimen es su apertura. Habrá otros crímenes sobre el tablero, sin duda, pero el jaque mate no es todo el propósito del juego. De hecho el único propósito del juego es jugar. (Cabrera Infante, 1983, p. 2)

⁷³ Sovint, el concepte de la cultura de violència es confon amb el de la violència cultural. Galtung (1990, p. 291) entén el segon com “aspects of culture, the symbolic sphere of our existence – exemplified by religion and ideology, language and art, empirical science and formal science (logics, mathematics) – that can be used to justify or legitimize direct or structural violence”. El sociòleg noruec va introduir la noció de triangle de la violència, que la divideix en tres tipus: violència directa, estructural i cultural, i així n'explica les relacions (Galtung, 1990, p. 294-296).

⁷⁴ La violència és un dels trets del cine de Tarantino; no obstant això, alguns crítics expliquen que les seves pel·lícules pràcticament mai reflexeixen una imatge real de la violència de la vida que coneixem. El mateix Tarantino va afirmar en una roda de premsa: “Violence is just one of many things you can do in movies. People ask me, «Where does all this violence come from in your movies?» I say, «Where does all this dancing come from in Stanley Donen [1924-2019] movies?» If you ask me how I feel about violence in real life, well, I have a lot of feelings about it. It's one of the worst aspects of America. In movies, violence is cool. I like it” (Zuckerman, 2013). Per aprofundir en el cine de Tarantino i la seva relació amb la violència, es poden consultar els següents estudis: Serrano (2014), o Gooch (2019), Salamone (2019).

Posem-hi dues mostres d'aquest enfocament. *Los pájaros de Bangkok* (1983) de Manuel Vázquez Montalbán descriu tres casos independents que ha d'explicar el detectiu Pepe Carvalho: l'assassinat d'una dona jove, un frau en una empresa familiar i la desaparició de la seva vella amiga a Tailàndia. Carvalho els investiga individualment, és a dir, quan acaba de tancar el cas de la família Daurella, comença a buscar-se una nova feina. A més, cercant la veritat sobre la desaparició de Teresa, el detectiu descobreix que, de fet, no es tracta de cap crim i, per tant, tampoc pot detenir el responsable.⁷⁵ En canvi, les novel·les de Susana Hernández⁷⁶ protagonitzades per Rebeca Santana i Miriam Vázquez,⁷⁷ tracten d'uns assassinats en sèrie el nombre dels quals augmenta successivament durant la investigació. En *Curvas peligrosas* (2010) comencen amb l'assassinat de la Gloria, una noia amb discapacitat, al qual segueixen dos homicidis més i encara que els crims s'atribueixen a una persona, es tracta de dos culpables diferents; la següent novel·la, titulada *Contra las cuerdas* (2012), descriu sis víctimes d'un violador i assassí en sèrie; i, en l'última, de moment, entrega de la sèrie, és a dir, *Cuentas pendientes* (2015), les protagonistes intenten desmantellar una xarxa de traficants de menors i, per fer-ho, necessiten tornar a casos antics i reobrir-los.⁷⁸ Pel que fa a *Los pájaros de Bangkok*, es tracta, més aviat, d'una tècnica subversiva que, a través de diferents tipus de crims, planteja el tema “[del] amor en el sentido amplio, con relaciones de dependencia, con ganador y perdedor, con relaciones regulares o irregulares, para seguir la adjetivación de Rumasa y no decir «legal o ilegal»” (Ragué, 2001). Mentrestant, augmentar el número de víctimes en la saga d'Hernández significa el desplaçament del centre de l'interès de l'autora, i probablement també dels lectors, per reflexionar sobre la condició dels interfectes i és que va deixar dit aquí: “Me interesa mucho

⁷⁵ Vázquez de Parga (1986, p. 11) confirma tal pràctica dient que “[p]uede también ocurrir que en una concreta novela criminal no aparezca realmente delito alguno, pero ello no habrá saberse hasta el final de la narración, que en otro caso quedaría desvirtuada. Y es que es suficiente con que exista una apariencia de crimen, con todos elementos accidentales que normalmente rodean a éste, para que el objetivo de la novela criminal se cumpla”.

⁷⁶ No hem pogut trobar la data del seu naixement.

⁷⁷ No és cap casualitat que estiguem comentant les novel·les de Vázquez Montalbán i de Hernández en aquest apartat. Una de les subinspectores té el mateix cognom que l'escriptor barceloní i aquest procediment podria explicar-se com una mena d'homenatge literari a la figura de Vázquez Montalbán i la seva aportació al desenvolupament del gènere negre i policíac a l'Estat espanyol. No és cap anomalia, atès que el gènere negre i policíac està ple de referències intertextuals que consisteixen a manllevar o modificar noms o cognoms d'altres autors o els seus personatges. Altres exemples d'aquesta tendència són Lluís Arquer de Jaume Fuster (Lew Archer de Ross Macdonald), Salvo Montalbano d'Andrea Camilleri (1925-2019) (Manuel Vázquez Montalbán), Fabio Montale de Jean-Claude Izzo (1945-2000) (Manuel Vázquez Montalbán), Mikael Blomkvist de Stieg Larsson (Kalle Blomkvist d'Astrid Lindgren [1907-2002]) o Popeye Doyle interpretat per Gene Hackman (1930) i Ed O'Neill (1946) (Arthur Conan Doyle), entre d'altres.

⁷⁸ Com es pot llegir en el blog dedicat al gènere negre i policíac *Mucho más que un libro*, Hernández va anunciar que la sèrie de les subinspectores Santana i Vázquez tornaria a les llibreries: “Se cerró un bloque, todo lo que quedaba pendiente se arregla, pero la serie seguirá” (Redacció, 2018).

más hablar de las víctimas y las novelas que enaltecen al delincuente me molestan” (Redacció, 2018).

Un dels principis més importants del dret penal modern és *nullum crimen sine lege*, que protegeix una persona contra l'ús arbitrari de la repressió penal per part de les autoritats estatals, atès que si un acte no estava prohibit en el moment en què es va cometre, no es podia considerar com a delictes. Ara bé, la llista de figures delictuoses s'actualitza i s'hi afegeixen nous crims que reflecteixen el desenvolupament del nostre món en ple procés de la globalització capitalista. Actualment, es parla molt de la imminent catàstrofe climàtica com a resultat de les activitats humanes devastadores, principalment de les emissions antropogèniques de gasos d'efecte hivernacle. Per això, no és d'estranyar que, avui en dia, els escriptors del gènere negre i policíac optin per reflexionar sobre aquesta problemàtica a través d'uns crims ecològics inclosos a les seves narracions.⁷⁹ Com destaquen Walton i Walton (2018, p. 2), “[c]rime fiction is a form of specialist knowledge in its own right, with its own distinct contributions to make to cultural understandings of human-nature relations and environmental crisis”, i precisament això es pot observar a la novel·la *Aigua bruta* (2010) de Pau Vidal (1967): el protagonista de l'obra, el Camil, investiga incidents ecològics (un riu contaminat, una empresa farmacèutica que contamina amb els seus residus medicinals, etc.).⁸⁰ A més, el gènere negre exerceix una funció de radiografia de les societats modernes i, per tant, sol documentar tot un inventari de fenòmens infames, com ara feminicidis, travesticidis o transfemicidi.⁸¹ Tot i que aquests crims tenen lloc en diverses

⁷⁹ *Ecocide* (un neologisme anglès creat de la paraula *ecology* i el sufix *-cide* [de mots com *homicide* o *suicide*]) descriu delictes greus contra els ecosistemes i el medi ambient. El concepte va utilitzar-se per primera vegada l'any 1972 durant la Conferència d'Estocolm convocada per l'Organització de les Nacions Unides sota el lema “la Terra és només una” (Oliveira, 2020). Les activitats que entren en la categoria d'ecocidi són, per exemple, vessaments de petroli o tala i crema incontrolada d'arbres de la selva tropical. Actualment, només alguns països consideren l'ecocidi com a delictes (Equador, Geòrgia o Ucraïna). Per saber-ne més, vegeu l'estudi *Eradicating Ecocide: Laws and Governance to Stop the Destruction of the Planet* (Higgins, 2010).

⁸⁰ Si voleu conèixer millor la novel·la i el seu autor, resulta interessant al respecte l'estudi de Bennasar (2011, p. 71-84).

⁸¹ Segons Russel i Radford (1998), “el femicidio representa el extremo de un continuum de terror anti-femenino que incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extra-familiar, golpizas físicas y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina, y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas innecesarias (histerectomías gratuitas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la contracepción y del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica, y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en muerte, ellas se transforman en femicidios” (citades per Toledo Vásquez, 2009, p. 25). El concepte anglès *femicide* va traduir-se al castellà com a *femicidio* o *feminicidio*, però, tal com explica Toledo Vásquez (2009, p. 26-29), la segona expressió sembla més àmplia i també inclou la misoginia present en aquests crims i la impunitat que afavoreix l'Estat. Ahora, el travesticidi i transfemicidi són “[...] la expresión más visible y final

regions del món, els índexs més alts de femicidis s'observen a l'Amèrica Llatina. Sergio Ramírez (1942), escriptor nicaragüenc guardonat amb el Premi Cervantes (2017), va afirmar que “la novela negra es un espejo de la sociedad latinoamericana” (Flores, 2018) i no podem estar-hi més d'acord. En aquest cas, els crims estan condicionats pel seu moment històric i ubicació geogràfica, cosa que sovint acaba creant una base sòlida per a tota una submodalitat nova (com en el cas de la narconovel·la).⁸² Encara que Edgar Allan Poe afirmés en el seu article *The Philosophy of Composition* (1846) que “the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”, el context de narrar els crims de femicidis és totalment diferent i, molt sovint, aquestes històries s'inspiren en casos reals i no són gaire poètics.⁸³

4.2.2. Els criminals i els seus còmplices

Qualsevol activitat, fins i tot la delictiva, necessita el seu causant i, per tant, necessitem estudiar la presència genèrica del criminal. De fet, no ha de ser només un subjecte que dissenya tota la maquinaria del crim. Com afirmava Martín (2015, p. 207), el primer delinqüent de cada obra literària és el seu autor: “El autor será primero delincuente, identificándose con ese personaje que se salta la ley, imaginando cómo prepara el crimen o cómo lo improvisa y cómo juega luego a borrar las huellas, a crear pistas falsas, a esconderse, a disimular...”. Per tant, la narrativa negra i policíaca té almenys dos criminals: un dels personatges i el mateix escriptor. És interessant que en la llengua polonesa podem usar el

de una cadena de violències estructurals que responen a un sistema cultural, social, polític i econòmic vertebrat per la divisió binària excluyente entre els gèneros” (Radi i Sardá-Chandiramani, 2016).

⁸² La tradició renovada del gènere policíac d'Amèrica Llatina sol denominar-se *neopolicial latinoamericano*, un terme posat per Paco Ignacio Taibo II l'any 1990 (García Talaván, 2014, p. 72). L'omnipresent criminalitat i violència de la regió cristal·litzada en forma del narcotràfic i les seves conseqüències sagnants van deixar la seva empremta en la narrativa contemporània, és a dir, en la narconovela. Segons Jastrzębska (2016, p. 63), és un subgènere “nacido en una realidad postpolítica, globalizada y de capitalismo *gore*, manejando a la profunda anomia combinada con discursos revolucionarios y utopistas, niega al mismo tiempo tres fundamentos en que basan (o declaran basar) las sociedades contemporáneas: el Estado, la ley como garante de seguridad, un sistema de valores compartido que sirva de fuente de la legislación vigente y la visión de un desarrollo equilibrado dentro del sistema legal establecido”.

⁸³ Les novel·les inspirades en els casos verídics són, per exemple, *2666* (2004) de Roberto Bolaño (1953-2003) o, més en concret, la seva quarta part, titulada *La parte de los crímenes*, que descriu casos de centenars de dones violades, mutilades i assassinades a la ciutat ficcional de Santa Teresa (identificable com Ciudad Juárez a Mèxic, on des de l'any 1993 moren dones joves en circumstàncies horribles) o *Alto Hospicio* (2008) de Rodrigo Ramos Bañados (1973) que narra diverses desaparicions d'adolescents al nord de Xile, que posteriorment, van ser trobades mortes. Actualment, s'observa una tendència creixent al mercat editorial de novel·les que tracten la complexa problemàtica dels assassinats de dones, cosa que podem associar amb diverses iniciatives sociopolítiques criticant la violència de gènere (el moviment *Ni una menos* de 2015, les protestes després de l'assassinat de Diana Sacayán (1975-2015), activista transexual argentina, entre d'altres): *La sombra del otro* (2016) d'Adriana Hidalgo, *Cornelia* (2016) de Florencia Etcheves (1971), *La chaco* (2016) de Juan Solá, *Mandíbula* (2018) de Mónica Ojeda (1988) i *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes (1978) en són només alguns exemples.

verb *popelnić* (traduït al català com cometre) en dos contextos diferents: *popelnić zbrodnię* (cometre un crim), però també *popelnić tekst* (crear/escriure un text). De fet, el segon ús sembla incorrecte, perquè aquest verb normalment s'associa amb fenòmens negatius (crim, pecat o error), però segueix usant-se cada cop més en el registre col·loquial.⁸⁴ Si seguim aquesta idea, tenim una dualitat dimensional dels rols assignats dins i fora del text. El delinqüent de la història comet un crim i l'investigador analitza proves a fi de recuperar la línia cronològica dels esdeveniments i trobar el o la culpable. En el context extraliterari, el delinqüent és el mateix autor: "comet el crim" de crear una narració policíaca i, simultàniament, projecta el delicte que hi apareixerà. El llibre-objecte suposa una evidència d'aquest fet delictiu que analitzarà el detectiu, és a dir, el públic lector. A través de l'acte de lectura, avaluarà la narració d'acord amb les seves expectatives combinades amb el bagatge de les experiències literàries i resoldrà el misteri: és una novel·la negra o policíaca bona o dolenta?⁸⁵ A més, aquesta funció de dur a terme una investigació per part dels lectors juntament amb el detectiu literari s'associa amb la dimensió lúdica i interactiva del gènere.⁸⁶

Què passa quan el criminal literari no està actuant en solitari? El personatge del còmplice pot aplicar-se en la narració negra i policíaca de formes diferents: és un participant directe o una persona que coopera amb l'autor d'aquest acte ja sigui abans de cometre'l (portar la víctima a un lloc determinat), ja sigui de forma més o menys simultània (ofegar els crims) o *a posteriori* (amagar el cadàver). La configuració de la figura del coautor pot donar-se en grups de criminalitat organitzada (màfies, guerrilles o càrtels de narcotràfic) o simplement en convergència de motius i objectius de dos individus diferents (uns amants maten les seves parelles per començar una nova vida). Aquesta representació pot plantejar diverses qüestions com a situació sociopolítica d'una comunitat concreta, el seu reflex versemblant i la crítica d'uns fenòmens infames que hi apareixen o pot fer-se servir com a retrat psicològic que explora diferents tipus de relacions de dependència i altres condicionants per prendre una decisió irreversible de cometre o ajudar en un delicte comú. El personatge còmplice no ha d'aparèixer d'una forma explícita perquè, de fet, sempre hi ha un

⁸⁴ Un dels usuaris del portal polonès Poradnia Językowa PWN va demanar ajuda al respecte, i les respostes dels experts expliquen l'ús del verb *popelnić* en aquest segon context, reflexionant també sobre el seu possible origen. Les entrades en polonès es poden llegir en aquest enllaç: <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Popelnic-wiersz;18281.html>

⁸⁵ Ens referirem a obres en què els lectors són capaços de trobar errors o coses que no lliguen i, per tant, es converteixen en detectius. Si el llibre aconsegueix les seves expectatives i no n'hi ha cap error lògic, es tractaria d'una bona novel·la; en el cas contrari, la novel·la estaria mal escrita.

⁸⁶ La primera regla de S. S. Van Dine sosté que "[t]he reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described". Rodríguez Pequeño (2008, p. 159-160) desenvolupa aquesta idea parlant dels lectors participatius.

col·laborador silenciós, és a dir, la societat i les institucions que hi operen. Aquesta afirmació pot semblar una mica contradictòria perquè a la descripció següent posem de manifest que la societat també hauria d'analitzar-se com un dels subjectes afectats pels crims; no obstant això, el sistema social crea certes condicions que permeten l'aparició de fenòmens contraris al bé comú i, a causa de la seva ineficiència, és incapaç de prevenir-los ni erradicar-los.⁸⁷

4.2.3. Les víctimes

Parlant de l'evolució dels components del gènere negre i policíac, hem de reflexionar també sobre la figura de la víctima, perquè si s'ha comès un acte delictiu, ha d'existir una persona o un col·lectiu perjudicat. L'assassinat es materialitza en forma d'un cadàver que esdevé una de les evidències més importants en el procés de demostrar la culpa d'algú, però: què passa quan les autoritats policials són incapaços de trobar-lo? L'absència del cadàver no garanteix la impunitat i parafrasejant una dita àmpliament coneguda: sense cadàver sí hi ha delictes.⁸⁸ La novel·la que tracta d'un procés o perquisició basada en proves indiciàries podria resultar d'igual interessant pels lectors per dues raons: d'una banda, és una variació temàtica atractiva dins de la narrativa negra i policíaca i, d'altra, crea altre tipus de suspens subjacent en un avantatge injust del criminal sobre el protagonista a qui donem el nostre suport i esperem que demostrï la culpa de l'assassí i així restableixi l'ordre, per tant, com afirmava Cabrera Infante (1983, p. 4), “[e]l bien debe triunfar siempre, pero no sin que el mal trate de ganar, alevoso”. Vázquez de Parga (1986, p. 18) desenvolupa el tema de la problemàtica ètica del gènere negre i policíac de la manera següent:

[E]l objeto temático de la novela criminal es la lucha contra el crimen y en esa lucha el crimen necesita un antagonista que es la ley y la justicia, esa ley y esa justicia que condenan el crimen como algo malo, erigiéndose en dogmáticas representantes del bien. Y bien necesita triunfar para

⁸⁷ Un dels conceptes interessants és, sens dubte, l'anomia, que s'inscriu perfectament en la nostra reflexió sobre la societat com a còmplice. L'estat d'anomia podria explicar-se com una sensació d'inseguretat a causa d'alguns canvis sobtats d'indole social, política o econòmica que, en conseqüència, provoquen la ruptura en diverses estructures de l'ordre social. Aquesta situació fa que el nombre de conductes criminals augmenti, perquè els individus que hi funcionen no saben quines regles s'han de seguir, atès que la nova situació d'anarquia no contempla sancions i proporciona una mena de permís i impunitat als malfactors. Kozlova (2013, p. 31) entén anomia com una malaltia de la societat moderna i indica que el primer que va diagnosticar-la va ser Émile Durkheim, filòsof i sociòleg francès. L'anomia s'ha aplicat en la narrativa policíaca i negra llatinoamericana en els estudis de Forero Quintero (2012, 2017), Santos López (2015) o Jastrzębska (2016).

⁸⁸ La primera condemna a l'Estat espanyol per homicidi sense haver trobat el cadàver (ni declaracions testificals ni identificació de l'arma) va dictar-se l'any 2013: un home va matar la parella de la seva exnòvia. (Europa Press, 2013). No va ser l'últim cas de fer justícia en una situació extraordinària com aquesta: l'any 2014 l'altre home va ser condemnat per 30 anys de presó per l'assassinat i desaparició de la seva muller i cunyat (Muñoz, 2021). La història constitueix la base pel llibre-documental *true crime* ja esmentat anteriorment *Sin cadáver* (2016) de Fàtima Llambrich, periodista de TV3.

que se restablezca el orden quebrantado por el crimen, por ser un orden estable y bueno. En este sentido se ha tachado a la novela policíaca de reaccionaria en cuanto que no aboga por un proceso social, sino por la estabilidad y conservación de las instituciones existentes, pero, si esa sociedad existente admite en sí la posibilidad del progreso como uno de sus fundamentales principios, su quebrantamiento violará igualmente esa posibilidad, convirtiéndose el crimen en reaccionario al no permitir el progreso social por medios ortodoxos. (Vázquez de Parga, 1986, p. 18)

Seguint aquesta reflexió sobre la falta del cadàver, caldria comentar la construcció de la trama al voltant d'una desaparició. La problemàtica que se'n desprèn sembla ajustar-se a la temàtica de la pèrdua d'una persona estimada per culpa d'un homicidi. La cultura i la tradició ens han ensenyat com afrontar la malaltia o la mort d'un individu, però no la seva absència inexplicable i sobtada. Per tant, a pesar del tema de dol i les seves etapes diferents,⁸⁹ la desaparició aplicable a l'eix narratiu sembla plantejar i ressaltar la temàtica de la impunitat del culpable, perquè, en la immensa majoria dels casos de desaparicions, parlem de desaparicions forçades com arrestos, detencions, segrestos o qualsevol altra forma de privació de llibertat d'un individu en què els responsables segueixen sense identificar. La investigació d'una desaparició que va produir-se fa anys reforça una sensació d'impotència i decepció amb tot el sistema, les autoritats policials i la societat. Tot i que el codi penal vigent a l'Estat espanyol hagi proporcionat regles segons les quals una persona desapareguda podrà declarar-se com a presumptament morta,⁹⁰ aquesta solució no substituirà de cap manera una explicació lògica dels esdeveniments que van conduir a la seva desaparició i, probablement, al consegüent homicidi. Actualment, es pot observar certa tendència de relatar literàriament les desaparicions de nens o adolescents en el gènere negre i policíac, que podria explicar-se a través de la càrrega emocional que suposa acostar-se a la tragèdia de la pèrdua (temporal o permanent) d'un fill o la repercussió mediàtica que reben casos reals com la desaparició de Madeleine McCann l'any 2007.⁹¹

⁸⁹ La psiquiatra nord-americana Elisabeth Kübler-Ross va estudiar reaccions de pacients que acabaven de rebre una notícia devastadora sobre una malaltia incurable o una possible mort en un curt període de temps. L'any 1969 va publicar-se el resultat d'aquesta investigació en forma del llibre *On Death & Dying* on descriu les cinc etapes del dol: negació, ira, negociació, depressió i acceptació (v. Kübler-Ross, 2014). Tot i que originalment estudiava les persones que patien malalties terminals, la seva teoria pot aplicar-se a qualsevol pèrdua (divorci, fallida d'una empresa, etc.). Amb l'entrada al segle XXI sorgiren estudis que questionaven aquesta teoria, però les aportacions d'aquesta estudiosa van contribuir, sens dubte, al desenvolupament d'un camp de la psicologia i psiquiatria, els anomenats *Near-death studies*.

⁹⁰ El període que ha de passar abans de que una persona desapareguda es pugui considerar com a morta dependrà de les condicions en què es va produir la desaparició o de la situació vital de la persona concreta, però, generalment, es tracta sobre 10 anys des de les últimes notícies de la persona absent o des de la seva desaparició.

⁹¹ La petita Madeleine McCann va desaparèixer quan estava de vacances a Portugal amb la família i els seus amics. De nit, els adults sopaven en un restaurant a prop i, de tant en tant, anaven a l'hotel per comprovar si els nens estaven bé. Malauradament, els pares van descobrir que la petita ja no hi era i van avisar a les autoritats policials. En principi, la hipòtesi era que Madeleine va perdre la vida com a conseqüència d'un

Ara bé, en la majoria de la ficció policíaca i negra es tracta de la cosificació de la mort, per tant, podem trobar-hi algun cadàver. En una de les obres de Milan Kundera (1929) (*Kniba smichu a zapomění* de 1978, traduït al català com *El llibre del riure i de l'oblit*) podem llegir que “la muerte tiene dos aspectos: por una parte significa el no ser. Por otra significa el horrendo ser del cadáver” (2013, p. 173). En el context literari, la qüestió de “no-ser” podria vincular-se amb la situació en què el protagonista troba un cadàver, però no sap identificar la persona concreta que va ser. En aquest sentit, l’assassí decideix mutilar el cos de la víctima a fi de complicar la tasca de recuperar la seva identitat i garantir-se la impunitat. Tanmateix, aquesta idea contrasta amb el fet de “ser”, un dels elements més importants de qualsevol narració i investigació i, per tant, “existir” en el mapa mental dels lectors. Clarament, si l’assassinat es produeix al principi de la narració, el públic lector no és capaç de crear una relació més profunda amb la víctima i la considera només un element necessari del gènere literari. Si l’autor decideix “matar” un personatge que ja ha aparegut i en tenim alguna informació personal, pot resultar que els lectors se sentiran més implicats en la història o s’identificaran amb la víctima immediatament i no, com en el primer cas, després de la resolució del cas criminal. A més, semblaria que el cadàver no posseeix cap poder ni veu i que depèn, en gran mesura, dels altres personatges, però, de fet, transmet força informació sobre l’assassí i es converteix en una de les evidències i testimonis més potents en contra del criminal. La víctima i el seu cos poden contribuir a la preselecció dels sospitosos: rastres deixats en l’escena del crim, tipus de lesions infligides, lloc i hora del delictes, etc. El cadàver esdevé una de les peces més valuoses a l’hora de configurar el *modus operandi*⁹² de l’assassí.

A més, la representació de la víctima i el seu cos pot explicar-se com una nova forma de plantejar la problemàtica sociopolítica d’un moment històric concret. Zygmunt Bauman descriu a *Wasted Lives. Modernity and Its Outcasts* (2004) el concepte d’escombraries humanes produïdes a causa de les conseqüències de l’època postmoderna. El sociòleg

accident desafortunat, acusant-ne els seus pares. No obstant això, durant la investigació van descartar aquesta teoria i es va suposar que es tractava d’un segrest planejat o un robatori. El cas va reobrir-se moltes vegades i actualment s’investiga la relació de la desaparició amb un criminal alemany condemnat per delictes sexuals. L’any 2019 es va estrenar una sèrie documental de Netflix que intentava recordar el cas i ajudar a resoldre’l.

⁹² *Modus operandi* és una noció dintre de les ciències forenses que descriu els trets característics que poden repetir-se en la conducta de l’autor d’un acte delictiu. Les autoritats policials realitzen aquest retrat sobre la base d’una observació i anàlisi profundes de les proves recollides durant la investigació que reflecteixen les característiques i capacitats individuals del criminal. (Álvarez Saavedra, 2009)

d'origen polonès hi advertia sobre la superpoblació i el desbordament del nostre planeta com a resultat del “progrés” econòmic i la producció massiva:

The production of “human waste”, or more correctly wasted humans (the “excessive” and “redundant”, that is the population of those who either could not or were not wished to be recognized or allowed to stay), is an inevitable outcome of modernization, and an inseparable accompaniment of modernity. It is an inescapable side-effect of *order-building* (each order casts some parts of the extant population as “out of place”, “unfit” or “undesirable”) and of *economic progress* (that cannot proceed without degrading and devaluing the previously effective modes of “making a living” and therefore cannot but deprive their practitioners of their livelihood). (Bauman, 2004, p. 5)

En la llista dels exemples de “wasted humans” s’enumeren grups socials humiliats o exclosos de la societat, emigrants, aturats o persones amb discapacitats i trastorns mentals. I, de fet, analitzant la figura de la víctima dintre de la narrativa negra i policíaca podem observar que, molt sovint, els representants d’aquests col·lectius es converteixen en els perjudicats només pel fet de pertànyer a un grup així i encarnar l’essència d’un ésser humà redundant i inútil per a la societat. Si l’assassí percep d’aquesta manera la seva víctima, el seu cos també es transformarà en brossa de la qual cal desfer-se.⁹³

Tornant a la figura de la víctima en general, sembla que quasi sempre podem parlar d’una dualitat dimensional: un objecte, una persona o un col·lectiu directament perjudicat i una societat en crisi ètica i moral en què s’ambienta la història. Normalment, la víctima es troba en oposició al criminal i aquesta configuració, segons Vázquez de Parga (1986, p. 29), ressalta la crueltat o la bogeria del delinqüent. A més, aquest crític observa que, normalment, parlem de la víctima com un ésser perjudicial per a la societat:

[L]a víctima era un ser perjudicial para la sociedad y en definitiva se hacía acreedora a su eliminación, que muchas veces no habían conseguido las autoridades sólo porque la inmoralidad sin delincuencia rebasa sus atribuciones, pero tampoco podían tolerar que el merecido castigo fuera ajeno a los mecanismos oficiales. La sociedad salía así doblemente beneficiada y el crimen en último extremo servía para algo positivo, conclusión esta radicalmente opuesta a los principios teóricos fundamentales del orden social. (Vázquez de Parga, 1986, p. 29)

El cas descrit per Vázquez de Parga, és a dir, que el criminal esdevingui la víctima, s’observa en tres situacions: els agents policials han d’utilitzar la força o les armes per detenir-lo; altres

⁹³ Tal com hem parlat de la novel·la *2666* de Bolaño en les pàgines anteriors a l’hora de tractar de la representació literària dels femicidis, en aquest cas també es tractaria d’obres que plantegen molt bé la problemàtica de la reducció de certes persones del marge de la societat (immigrants il·legals, prostitutes, etc.) a la categoria d’escombraries innecessàries. Segons Carrasco Luján (2021), els cadàvers de les víctimes retratades en la novel·la de Bolaño haurien d’entendre’s com a “desechos del neoliberalismo” i les seves vides “no son percibidas como importantes o «dignas de duelo» (para utilizar una expresión de Judith Butler)”.

delinqüents dels seu cercle decideixen matar-lo per venjar-se'n o desfer-se'n per aconseguir els seus objectius; o la víctima de les seves accions el mata en defensa pròpia o segons *la llei del talió*, aplicant-ne la regla més famosa que diu “ull per ull, dent per dent”. Diríem que només els dos primers exemples mostren el doble benefici del qual parlava Vázquez de Parga, perquè en l'última situació es planteja el tema d'una persona en una situació extraordinària en què decideix matar el seu torturador. Tornant a les nostres reflexions, aquí resulta interessant la configuració dels personatges responsables del crim. En el primer cas, si les autoritats policials actuen d'acord amb les seves competències i no n'abusen, no poden considerar-se com a criminals, sinó que només protegeixen la societat del perill. En el segon cas, els criminals segueixen sent els dolents de la història i la seva representació entra en les expectatives dels lectors del gènere negre i policíac. El tercer cas, el més intrigant, suposa un intercanvi total dels rols assignats tradicionalment, perquè el criminal es transforma en la víctima i la víctima alhora esdevé el criminal. Malgrat que siguem capaços d'explicar amb certs motius (però no justificar) aquest acte de violència,⁹⁴ l'infractor ha d'afrontar-ne certes conseqüències.

4.2.4. Les penes i els càstigs

I així, hem arribat a la qüestió de castigar al culpable, d'imposar-li una pena. Generalment, no és el punt més important d'aquestes històries. Sembla que l'interès dels lectors subjau en el fet d'investigar i resoldre un cas i el que passarà amb el criminal és una qüestió secundària. On es pot trobar la causa d'aquest fenomen literari? Si seguim amb l'idea de Genette (1982, p. 13) que existeix un arxitekt del qual depèn cada text singular pertanyent al mateix gènere literari, podem suposar que les primeres narracions de Poe van marcar la manera de narrar els crims solucionant casos sense penar els responsables. A “The Murders in the Rue Morgue” (2006) l'autor d'un doble assassinat resulta ser un orangutan que, finalment, va ser venut al jardí botànic i no es proporciona cap informació sobre la pena rebuda pel seu propietari. En el següent relat, és a dir, “Mystery of Marie Rogêt” (2006), Dupin i el seu amic analitzen informes de premsa sobre l'assassinat d'una noia jove, donant una versió creïble dels fets i suggerint qui podria ser el responsable del crim impune. “The Purloined Letter” (2006) tampoc explica com es va multar el ministre D., que havia robat la carta esmentada en el títol. Aquest procediment podria explicar-se a través de la

⁹⁴ El ventall de possibles motius per assassinar resulta força ample, però, realment sembla que, com afirmava Savater (1983, p. 10), “todo hombre tiene buenos motivos para matar a algún semejante”.

característica més rellevant de Dupin: és un detectiu ocasional, no professional, que només ajuda la policia a resoldre trencaclosques per afició. Per tant, li falten competències jurisdiccionals per conduir els presumptes criminals davant la justícia. Existeixen altres situacions que impedeixen condemnar els culpables segons la llei vigent: la història es narra des de la perspectiva del protagonista fora de la llei (un delinqüent) perseguint-ne d'altres o el protagonista investiga en un lloc on simplement no té jurisdicció necessària (a l'estranger). Al cap i a la fi, encara trobem moltes novel·les negres o policiaques en què el personatge principal és capaç de fer-ho, per bé que els autors prefereixen acabar la narració amb la resolució d'un cas concret.⁹⁵ Per tant, sembla que castigar no interessa ni als escriptors ni als lectors, potser perquè és només una mera formalitat: si s'han recollit prou evidències en contra del culpable, podem suposar que l'assassí serà condemnat. L'explicació d'un enigma criminal només atorga la il·lusió d'una estructura narrativa tancada. De fet, podria resultar que, per alguna raó, el sospitós ha fugit, el càstig aplicat no s'ajusta a les nostres expectatives o, encara pitjor, l'autor del crim no rep la consideració de culpable i és absolt.

4.2.5. Les investigacions, els detectius i els seus ajudants

Com hem subratllat anteriorment, qualsevol acte delictiu pertorba l'ordre establert en les estructures d'una societat concreta i la seva restauració en forma d'una investigació és, indubtablement, una conseqüència lògica que hauria d'aparèixer també en la ficció policíaca, que intenta representar la realitat del nostre món. Ara bé, quan Vázquez de Parga (1986, p. 11-14) reflexiona sobre la poètica de la novel·la policíaca (per a ell, la novel·la criminal), opina que es tracta del relat d'una persecució. Tot i que ambdues paraules etimològicament semblen similars, opinem que es nota la diferència substancial entre elles, perquè una persecució emfatitza la recerca d'un individu que segueix fugint després d'haver comès un crim, mentre una investigació no només es centra a trobar el culpable, sinó també intenta aclarir la seva conducta realitzant certes activitats d'una manera sistemàtica. Entenem la perspectiva de Vázquez de Parga (1983, p. 12) dient que justament per aquesta dimensió logicocientífica atorgada al gènere policíac arribem a un moment en què podríem negar-li

⁹⁵ Martín Cerezo (2006, p. 53) adverteix que existeix la possibilitat de començar la narració amb la presentació del culpable: "En un momento dado de su evolución, el género policiaco pareció darse la vuelta a sí mismo y situó la respuesta en el inicio de la trama, es el caso de la llamada inversión policiaca. El lector conoce, en este caso, al autor del crimen desde el principio, y la trama, la intriga, pasa de averiguar quién lo hizo a por qué lo hizo o bien a mantener el "suspense" sobre si será o no será descubierto por el detective, o incluso a si el criminal conseguirá llevar a cabo su acción. Tal variación cualitativa conlleva un ataque demoledor de la estructura clásica de la narración policiaca, pero a pesar de todo no la invalida, simplemente la altera o trastoca".

l'aspecte artístic i convertir-lo només en un joc lúdic.⁹⁶ Malgrat això, creiem que la seva conceptualització no és del tot correcta, perquè compara la novel·la policíaca amb la d'aventures, on també solen aparèixer crims, però el tret que la defineix genèricament és la fugida constant, la qual no sempre ha d'estar realment present als gèneres negre i policíac.⁹⁷

Generalment, el delictes literari es produeix al principi de la narració, plantejant-nos tota una sèrie de preguntes i incògnites al respecte que pot i, de fet, hauria d'explicar la investigació ocupant la majoria de l'extensió textual, cosa que demostraria la seva importància en relació amb altres elements argumentals. Tot i que no sempre va ser així, com ja hem plantejat en l'exemple de les consideracions de Todorov al voltant de les possibles línies històriques existents al gènere policíac i negre,⁹⁸ ara mateix la investigació, igual que altres elements que estem comentant, reflecteix diversos canvis que s'han produït en el camp de la ciència forense que, de fet, és una inspiració per als autors contemporanis

⁹⁶ Aquesta reflexió s'aproxima a les qüestions relatives a la classificació del gènere policíac en base de diferents termes estètics que tractarem al subcapítol següent, però ens sembla oportú assenyalar el que deixava dit Vázquez de Parga al respecte (1986, p. 12): "No pueden discutirse los fines evasivos y de entretenimiento de la literatura en general y de la novela policíaca en particular, pero reducir a un juego todo un género literario equivale a negarle su naturaleza artística y considerarlo un puro problema lógico, ligado al ingenio y a la razón, pero carente de toda ideología. La novela policíaca dejaría así de vincularse al arte literario para convertirse en una ciencia exacta. Quizás esta tesis ha sido la culpable de que algunos escritores de novela policíaca hayan descuidado irremediamente la forma de sus obras para fijarse solamente en el contenido, en el problema que plantean, en la dispersión de los datos necesarios para su solución, degradando así al género policíaco a unos niveles artísticos deplorables que han llevado a ciertos críticos a calificarlo de subliteratura e incluso negarle toda categoría artística; algunos de éstos han llegado a privar de la condición de novela policíaca a obras de autores de renombrado prestigio en otros campos literarios, sólo por el hecho de reunir esas cualidades artísticas propias de la literatura que les parecían inadecuadas a un simple juego".

⁹⁷ Per tal de confirmar la seva hipòtesi sobre la novel·la policíaca com una persecució, Vázquez de Parga (1986, p. 13) enumera diferents exemples que ens agradaria comentar aquí. En principi, esmenta Caleb Williams, el personatge creat per William Godwin (1756-1836) l'any 1794 que, segons Vázquez de Parga, suposava el primer perseguidor i perseguit de la història d'aquesta tradició. Ara bé, l'obra de Godwin sol considerar-se, més aviat, com un prototipus alternatiu del gènere policíac i, per tant, algunes solucions que s'hi adoptaven molt sovint tenien una dimensió completament diferent, aquí més filosòfica, perquè estaven emmarcades en un context històric també diferent. En el cas del segon exemple que donava Vázquez de Parga, és a dir, el d'Arsène Lupin, creat per Maurice Leblanc (1864-1941) l'any 1905, parlem d'una narració des de la perspectiva d'un "cavaller-lladre", que no era pas un motiu tradicional i que només va incloure's al repertori del gènere una mica més tard.

⁹⁸ Per recordar aquestes consideracions, esmentem els esquemes creats per Valles Calatrava (1991, p. 65) que també ho reflecteixen: "[P]uede decirse que en la historia o diégesis de novela enigmática de investigador la estructura básica horizontal en torno a la que se articulan los sucesos sería la de ORDEN INICIAL PREVIO – DELITO (generalmente asesinato; también robo, secuestro, estafa, desfalco, etc., cometido por diversas causas: pasión humana, dinero o locura) – BÚSQUEDA (indagación racional: ¿quién?, ¿cómo?, ¿por qué?) – LOCALIZACIÓN DEL CULPABLE (resolución del enigma) – RESTAURACIÓN DEL ORDEN INICIAL. El caso de la narración negra del mismo tipo no ofrecería prácticamente más variantes que la eliminación del proceso racional y la supresión del concepto de la existencia de un orden en el universo novelesco: DESORDEN INICIAL – CRIMEN(ES) – BÚSQUEDA (proceso dinámico) – LOCALIZACIÓN DEL DELINCUENTE(S) – ORDEN FINAL PARCIAL".

del gènere. I són precisament aquestes noves solucions en les quals ens agradaria centrar-nos en aquest fragment.

Com destacava Narcejac (1986), podem traçar tres línies diferents de l'evolució del gènere policíac en la seva primera etapa, és a dir, la novel·la policíaca clàssica (detectivesca o enigma), i ens sembla que el factor que va fer servir en aquesta divisió subjau precisament en la relació dels autors d'aquestes narracions amb les maneres diferents de dur a terme la investigació. En principi, ens trobem davant de les narracions protagonitzades per Dupin (Poe) i Poirot⁹⁹ (Christie), on la raó és la principal font de veritat. Per tant, parlem aquí d'uns detectius cultes amb una capacitat extremadament desenvolupada per deduir, observar i pensar lògicament. Els seus creadors els dotaven així de totes les eines necessàries en aquesta etapa per poder resoldre trencaclosques criminals mitjançant una combinació de mètode intuïtiu i deductiu, cosa que convertia la novel·la policíaca en una mena d'escacs. En les pàgines anteriors ja hem vist la mateixa metàfora de Cabrera Infante (1983, p. 2), però caldria tornar a ella i afegir la reflexió de Rodríguez Pequeño al respecte (2008, p. 163) que diu “[l]a partida, en la que nunca interviene el azar, termina con el triunfo de la lógica y la inteligencia deductiva pero también con la derrota de contrincante”. En aquest sentit, també tornem al paper actiu i participatiu dels lectors que, havent conegut un cas criminal plantejat en una narració, el poden resoldre juntament amb els investigadors literaris. En teoria, tenen la mateixa informació sobre el cas i els sospitosos, alhora que fan servir les mateixes eines: anàlisi lògica de dades.¹⁰⁰ Per descomptat, aquests detectius també utilitzen objectes que els faciliten l'anàlisi d'evidències, però no són mètodes avançats, sinó, més aviat, opcions

⁹⁹ Vázquez de Parga (1986, p. 123) descrivia d'aquesta manera (no exempta de sarcasme) els seus mètodes d'investigació: “Los métodos detectivescos de Poirot no tienen nada de original: recopila indicios, interroga testigos y sospechosos y finalmente, para resolver el rompecabezas, hace funcionar sus células grises. Cómo funcionan es un detalle que Agatha Christie, como el asunto de su desaparición, nunca ha revelado, tal vez para evitar monótonas disquisiciones. Saca conclusiones y basta. Ya para terminar, reúne a todos los afectados por el crimen, a todos los personajes de la novela y con sinigual pedantería les larga un soporífero discurso para hacer la luz reveladora en sus cerebros ciegos, con resultados tan espectaculares a veces como el del discutido *Asesinato de Rogelio Ackroyd* (*The Murder of Roger Ackroyd*). Naturalmente el asesino suele estar entre los convocados y ya no puede ocultar su vergüenza ante las firmes acusaciones de Poirot. Termina confesando para que éste se quede tranquilo y los lectores no tengan ninguna duda sobre la competencia del detective, y además porque los asesinos anglosajones en las novelas siempre acaban confesando y diciendo la verdad”.

¹⁰⁰ Aquí ens referim a la primera regla de S. S. Van Dine (“The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery”), cosa que encaixa plenament amb la tècnica del *fair play* que necessitaven seguir els escriptors de l'Edat d'Or de la novel·la detectivesca, que abarcava les produccions literàries entre 1920 i 1939. El terme va ser encunyat per Howard Haycraft en el seu estudi titulat *Murder for pleasure* (1944). En resum, és l'època en què es publicaven les millors obres d'autors principalment britànics com Dorothy L. Sayers, A. A. Milne (1882-1956) o, clarament, Agatha Christie. Un fenomen similar es va notar als Estats Units, però la modalitat que va prevaler en aquell moment era el *hard-boiled*. Per saber-ne més, vegeu Rodríguez Pequeño (2008, p. 160-161) o Melikhov, Nesmelova i Bronich (2020).

necessàries com l'ús d'un microscopi o una lupa per mirar alguna cosa amb més detalls. Aquests exemples fan que les narracions siguin creïbles per al públic lector, atès que coincideixen amb un context històric específic i amb l'evolució de les ciències forenses. Tot i que els seus inicis van buscar-se en els inicis de l'escriptura humana¹⁰¹, no obstant això, segons Orós Muruzábal (2011, p. 202),

la Medicina Forense como ciencia se inició a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, al darse una serie de circunstancias sociales que hicieron que se solicitara la ayuda de médicos para administrar justicia, y que se desarrolló posteriormente gracias al avance de la mecánica, la óptica, la medicina, la biología, la química, la física y, últimamente, de la genética.¹⁰² (Orós Muruzábal, 2011, p. 202)

Tornant a la reflexió de Narcejac (1986) i la seva classificació de la novel·la detectivesca, la segona línia evolutiva es diu moralista i es veu en els personatges com Maigret (Simenon), el Pare Brown (Chesterton [1874-1936]) i Miss Marple (Christie) que, a més de les seves capacitats deductives, confien en la dimensió psicològica de les persones implicades en els crims.

Llavors, en què consisteix exactament la singularitat d'aquests detectius? Martín Escribà i Canal i Artigas (2019, p. 66) descriuen així com era Jules Maigret:

[...] es comisario de la Policía Judicial y futuro jefe de la Brigada Criminal en el Quai Orfèvres. De gran complexión física, pesimista, malhumorado, observador, paciente, honrado, intuitivo y sensible. Viste gabardina y sombrero, se anuda mal la corbata y tiene el hábito de fumar en pipa, sin duda su imagen más icónica. Se caracteriza por su humanidad, no es excéntrico ni razona como la mayoría de detectives. Se trata de un hombre corriente y rutinario, un antihéroe que a menudo visita el lugar del crimen y se esfuerza por meterse en la piel de los delincuentes o malhechores. En definitiva, tan solo intentar “comprender y no juzgar”.¹⁰³ (Martín Escribà i Canal i Artigas, 2019, p. 66)

¹⁰¹ Com llegim en l'estudi d'Orós Muruzábal (2011, p. 201-202), podríem buscar els seus exemples en *La Bíblia*, el *Popol Vuh* o Aristòtil com a investigador de la mort del rei Filip II de Macedònia, entre d'altres. Curiosament, la majoria d'aquests també es consideren els iniciadors dels orígens alternatius del gènere policíac.

¹⁰² Discutirem el desenvolupament de les autoritats policials i els seus mètodes d'investigar en el segon capítol d'aquesta tesi, però ara ens agradaria destacar que la configuració del personatge d'Auguste Dupin va inspirar-se en gran part en Eugène-François Vidocq (1775-1857), considerat el pare de la investigació policial moderna. Lacassin (1993, p. 11) escrivia el següent en la seva cronologia del gènere policíac: “1828: A Paris, publication des *Mémoires de Vidocq*, ex-chef de la Police de Sûreté. Ces mémoires, très romancés, font intervenir pour la première fois un enquêteur professionnel. Edgar Allan Poe aura connaissance de leur traduction anglaise avant de créer le Chevalier Dupin”. A més, no és l'únic personatge literari basat en aquest investigador francès, perquè Victor Hugo (1802-1885) també va crear així els seus protagonistes d'*Els miserables* (1862). D'aquesta manera, les nostres observacions es confirmen, és a dir, el gènere policíac es nodreix del desenvolupament simultani de les ciències forenses, alhora que les novel·les policiaques també ajuden als investigadors reals en la resolució dels seus casos criminals.

¹⁰³ Els estudiosos catalans experts en el tema del gènere negre i policíac feien aquí referència a l'article de Sagarra titulat “Una tarde con Simenon” publicat a *La Vanguardia* l'any 2014.

Aquest personatge va ser una opció definitivament més adequada per poder transmetre certes consideracions psicològiques sobre temes no només relacionats amb el crim. Sembla que es deu a l'existencialisme, una tendència filosòfica desenvolupada i difosa entre d'altres per Jean-Paul Sartre la qual coneixia molt bé Simenon, que precisament plantejava una reflexió sobre la vida i l'existència humana en el món de les eleccions morals i els rols vitals. D'aquesta manera, la investigació detectivesca s'ha enriquit amb l'ús de la psicologia. En canvi, Vázquez de Parga (1986, p. 107-114) veu en l'aparició del Pare Brown un subgènere nou, és a dir, la novel·la policíaca metafísica, catòlica i psicològica. Sembla, per tant, que la configuració d'aquest personatge va forçar fins i tot algunes solucions noves a nivell de creació de la poètica del (sub)gènere: la figura d'un sacerdot-detectiu va ajudar a desviar-se de les indicacions genèriques dels altres autors sense perdre credibilitat a ulls dels receptors potencial d'aquestes obres. Tal com assenyalava Vázquez de Parga (1986, p. 108-109), el Pare Brown “sólo en apariencia es detective y sus relatos no son policíacos” i, d'aquesta manera, trenca amb el detectivisme establert pels seus antecessors literaris. Per tant, en què consisteix la subversió dels mètodes detectivescos usats per aquest personatge?

El Padre Brown no practica la justicia, practica la caridad, el amor al prójimo, porque sus miras son trascendentes, van más allá de este mundo y como buen sacerdote católico lo que en definitiva pretende es la salvación del alma del criminal sin importarle en absoluto su castigo terrenal. Por eso se ha dicho que si Sherlock Holmes era detective de reyes, el Padre Brown es detective de Dios. Para conseguir este fin el Padre Brown ha de recorrer un camino y ha de utilizar unos medios. El camino es el del detectivismo. A través de su afición de detective descubre a los criminales, detecta a las almas descarriadas a las que intentará comprender para poder encauzarlas, más o menos abiertamente, por el buen camino. El Padre Brown busca pues, a través del detectivismo, a los enfermos espirituales a quienes aplicará su cura de almas, lo que ocurre es que lo que para el Padre Brown es un enfermo espiritual, para la sociedad es un delincuente que merece un castigo. Es sólo discrepancia de conceptos. (Vázquez de Parga, 1986, p. 110)

Aquestes observacions són importants perquè subratllen la funció que exerceix el Pare Brown com l'inici dels subgèneres nous (novel·la policíaca psicològica o metafísica) i també reflecteixen el paper que van començar a exercir la psicologia i la psiquiatria forenses en la investigació i resolució de diversos casos criminals.¹⁰⁴ Chesterton només utilitzava el seu germen, perquè l'avenç significatiu en el desenvolupament de les ciències forenses se situa entre els segles XIX i XX, en els que la psiquiatria es va convertir en una de les disciplines

¹⁰⁴ La Psicología i la Psiquiatria Forenses constitueixen només una de les branques de la Medicina Legal i Forense que Orós Muruzábal (2011, p. 201) defineix com “una especialidad médica dedicada a resolver los problemas médicos que se presentan en la práctica del Derecho, tanto en el desarrollo de las Leyes (tarea legislativa), como en su aplicación práctica (tarea jurídica)”. Altres disciplines que hi esmentava són l'Anatomia patològica, la Patologia forense, la Toxicologia i la Criminalística.

legítimes, que, amb una àmplia base teòrica, intentava revelar els mecanismes biològics dels trastorns mentals (González de Rivera, 1998). Ara bé, en el cas de Miss Marple podem observar un ús lleugerament diferent de la psicologia del personatge, és a dir, Christie estudia acuradament les tres característiques de la personalitat femenina,¹⁰⁵ sovint bastant-se en estereotípics –que potser resulten nocius des de la perspectiva actual–, i els atribueix a la seva detectiva. Així, en paraules de Vázquez de Parga (1986, p. 125), es tractava d'un personatge amb

un punto de vista y un espíritu mucho más humanos que los de su hermano mayor Hércules Poirot. Agatha Christie ha penetrado en la psicología femenina de su personaje y lo hace aparecer más real, todo lo real que puede ser una vieja solterona provinciana aficionada al detectivismo y con ocasiones repetidas de llevar a la práctica su afición. Y Miss Marple, para cultivarla, para resolver problemas aparentemente insolubles pero también localizarlos, utiliza las armas más adecuadas a su condición, a su personalidad y a sus circunstancias: el chismorreó y la murmuración. A través de ellos, hablando con las amigas de su grupo por teléfono o en las inefables visitas de cortesías que mantienen como una de sus anticuadas costumbres, Miss Marple se entera de muchas cosas, de cosas que no le conciernen ni le importan pero a las que su innata curiosidad y su pertinaz aburrimiento la empujan. (Vázquez de Parga, 1986, p. 125)

Uns motius completament diferents estan al darrere de les investigacions enriquides pel coneixement especialitzat i la seva dimensió empírica de dos personatges més que Narcejac (1986) situa al tercer grup evolutiu: es tracta de Sherlock Holmes (Conan Doyle) i Perry Manson (Gardner [1889-1970]). Tot i que Gardner publicava les seves narracions amb Chandler i Hammett a la revista *The Black Mask*, de manera que les escrivia en un context històric completament diferent, tal com subratllava Coma (1985, p. 20), “la seva presència a *The Black Mask* va poder simbolitzar una certa dignitat naturalista de la ficció de misteri clàssica, a la qual es va dedicar de manera inequívoca temps a venir a través d’una direcció d’escassa connexió amb allò que entenem com a novel·la negra”. Així, passant a la comparació d’aquests dos autors, semblaria que, a primera vista, no tenen gaire en comú, però opinem que la seva formació professional, fora de la literatura, va influir significativament en la seva actitud davant el gènere policíac, les investigacions i els seus mètodes. Hem d’apropar-nos a les biografies de Conan Doyle i Gardner per descobrir que tots dos van rebre formació en matèries molt relacionades amb les ciències forenses: el primer va estudiar medicina i va arribar a tenir la seva pròpia consulta, el segon va exercir la seva professió d’advocat. A més, van utilitzar la seva gran experiència en els seus respectius camps d’interès per crear els personatges principals de les seves obres: Watson,

¹⁰⁵ A més, hi ha un estudi interessant sobre la culpa i culpabilitat dels personatges femenins en els relats de Christie a càrrec de Vanacker (2011).

el fidel company de Sherlock,¹⁰⁶ al cap i a la fi, també és metge i Manson es va crear a partir de la vintena d'anys de pràctica com a advocat del seu autor. En el cas de l'escriptor nord-americà, podem tornar a parlar d'una característica essencial del gènere com a tal, és a dir, la versemblança basada en elements propis del nostre món. Com que Gardner tenia un coneixement empíric de la llei, podia utilitzar-lo fàcilment en les seves obres, i d'aquesta manera va crear un nou protagonista protípic, un advocat. Com destacava Symons (1982, p. 302),

Gardner nunca pretendió ser otra cosa que un escritor comercial, si bien puso la máxima atención en lo tocante a procurar que todos los detalles de sus complicadas tramas no tuviesen el más mínimo fallo. Siempre que escribió sobre balística o sobre cuestiones médicas supo lo que decía, pero de todos modos su especialidad fue la ley. Había pasado más de veinte años practicando leyes en California y los conocimientos resultantes de este trabajo suyo fueron aprovechados en las historias de Perry Manson, que se mueven en torno a cuestiones legales, medicina o ciencia forense, y que funcionan con la precisión de un mecanismo de relojería. (Symons, 1982, p. 302)

Aquest fort interès per observar com es duu a terme una investigació va donar lloc a l'aparició d'un subgènere literari nou, és a dir, el *police procedural*, que Coma (1985, p. 152) definia com un "subgènere que fa referència al protagonisme de personatges enquadrats en les forces policiaques, amb especial atenció als seus procediments".¹⁰⁷ Com podem llegir a continuació d'aquesta descripció,

[I]a primera època de la novel·la negra, a causa del naixement del gènere en franca contraposició amb els sectors corromputs de la policia que aleshores eren abundosos, no acostumà a fer servir aquesta figuració en primer terme, si no era per adscriure-la al bàndol del crim, i encara va recórrer menys, per tant, a protagonismes fixos en aquest camp, que als Estats Units van semblar gairebé reservats a la narrativa policíaca de caire tradicional i amb preferència per la temàtica de l'enigma. L'aproximació de la novel·la-problema al gènere negre durant els anys quaranta, tanmateix, va afavorir que aquest darrer sector comencés a acollir el protagonisme permanent de

¹⁰⁶ No és l'únic exemple d'un company de detectiu literari, perquè també a les narracions de Poe veiem la relació amistosa entre el narrador i Dupin. Com deia Rodríguez Pequeño (2008, p. 162), "[I]a función de ese compañero es múltiple: además de resaltar el raciocinio y la agudeza del protagonista, sirve para que el investigador principal hable en voz alta, de manera que le escuchemos nosotros también; ayuda al protagonista en sus pesquisas, le proporciona información y aparece como el reflejo del autor, ignorante y sorprendido. Puede ser incluso el asesino, como en *El asesinato de Roger Ackroy* de A. Christie".

¹⁰⁷ Sánchez Zapatero (2015, p. 362) el descriu d'una manera similar, però hi afegeix unes informacions noves: "Como su propio nombre indica, este tipo de obras expone los procedimientos que se han de seguir para llevar a cabo una investigación por cauces oficiales y reflejan, en consecuencia, la cotidianidad de la actividad policial. Por ello, se recurre a una estética casi documental en la que se combina la descripción del trabajo burocrático que han de llevar a cabo los agentes –redacción de informes, relación con las autoridades judiciales encargadas de instruir los casos, etc.– con la de sus pesquisas –búsqueda de pistas, interrogatorios, seguimiento a sospechosos, colaboración con forenses y expertos en diversas materias, etc.". Ara bé, la seva representació més popular seria la sèrie televisiva de ficció *C.S.I. (Crime Scene Investigation)* que narrava les investigacions d'un grup de científics forenses en diferents localitzacions (Las Vegas, Miami o Nova York). Per saber més coses sobre la sèrie i el seu fenomen, podeu veure els estudis de García Borrás (2005) o Gutiérrez Velazco (2011).

la policia i a inserir-lo en la narrativa que seguia les passes de l'escola *hard-boiled* i de la *crime psychology*. (Coma, 1985, p. 152)

Erle Stanley Gardner començava a publicar les narracions protagonitzades per Perry Mason en la dècada dels 30 del segle XX i, com ja sabem, preferia seguir amb el model de la novel·la policíaca clàssica i, al mateix temps, situava el centre de gravetat d'aquestes obres en la conducció d'una investigació des de l'interior del sistema, és a dir, mitjançant les activitats d'un advocat. Tot i que Coma no esmenta aquest autor en la descripció de *police procedural* i indica Ed McBain (1926-2005), Chester Himes (1909-1984) o Hillary Waugh (1920-2008), entre d'altres, com els seus representants més destacats, opinem que a l'obra de Gardner podem observar certes característiques que, segurament, van influenciar el subgènere següent.

Tornant a la classificació de Narjécac (1986) i el mètode empíric d'investigacions de Sherlock Holmes, pot ser que la introducció d'un protagonista-metge, inspirat pel mateix autor d'aquestes narracions, estigui relacionat amb el fet que Conan Doyle creia que ompliria així algunes deficiències en la configuració del personatge principal i també podria significar que vincula la medicina amb les ciències forenses. Ens centrarem en el fenomen literari de Holmes al següent apartat d'aquesta tesi, però creiem oportú descriure'n el caràcter també aquí, perquè està estretament vinculat als seus mètodes d'investigació. Com ressalten Martín Escribà i Canal i Artigas (2019, p. 38),

[e]l escritor escocés otorga a su héroe unas peculiaridades que lo convierten en mito: personalidad compleja—petulante, egocéntrico, vanidoso, adicto a la cocaína y misógino—, fastuosidades—abrigo largo, gorra de paño de lana, lupa y pipa—y, claro, sus dotes, entre las que destacan el arte del violín, unos buenos conocimientos de química, la maestría en el disfraz, el boxeo y la esgrima, además de una extensa cultura. (Martín Escribà i Canal i Artigas, 2019, p. 38)

Els seus interessos es van convertir en una mena de manies estranyes i, al mateix temps, mitificades, cosa que va donar lloc a tota una tradició literària: els escriptors del gènere equipaven els seus detectius amb característiques similars.¹⁰⁸ Tanmateix, en aquest cas, les aficions de Holmes eren eines necessàries per resoldre diferents crims i, en aquest sentit,

¹⁰⁸ D'això, en parlaven Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 33) posant com a exemples de Philip Marlowe, “tan aficionado a los *gimlets* como al ajedrez”, Pepe Carvalho, amb el seu amor pel menjar i cremar els llibres, o Méndez de Francisco González Ledesma (1927-2015), que volia diferenciar-se dels altres policies portant llibres vells a la seva gavardina. Així, opinaven que “[t]odas estas manías han de ser interpretadas como ejemplo de la intención de los autores de, por una parte, ser fieles a la tradición literaria a la que pertenecen sus obras y, por otra, recalcar un aspecto de la vida del personaje que, como si de un icono se tratase, es capaz de resumir y representar sus principales señas de identidad”.

sembla molt interessant l'observació de Vázquez de Parga (1986, p. 51-52), que deia el següent:

la más potente droga que utiliza Sherlock Holmes para mantener su bienestar es el misterio. El enigma, o mejor, la búsqueda de soluciones, es consustancial a la personalidad de Sherlock Holmes. Sólo cuando investiga, cuando piensa, cuando tiene un caso entre manos, se halla en su plenitud. Es detective por afición y por vocación, y su trabajo es su vida. La cocaína es sólo un paliativo, un sustitutivo que utiliza únicamente cuando no tiene ningún enigma que resolver.¹⁰⁹ (Vázquez de Parga, 1986, p. 51-52)

González de la Aleja Barberán (2014, p. 176), parlant dels moments fundacionals pel gènere negre i policíac, distingeix tres punts que podem ubicar molt precisament en la cronologia i són els anys 1841 (“The Murders in the Rue Morgue” de Poe), 1887 (*The Study in Scarlet* de Conan Doyle) i 1939 (*The Big Sleep* de Chandler). Hem comentat les dues primeres fites principals i diferents fets menors d'entremig, i ara hem de centrar-nos en la investigació i el mateix detectiu en la tradició *hard-boiled* i el gènere negre. I així, Philip Marlowe, protagonista de *The Big Sleep*, resulta ser el màxim representant d'un detectiu dur, cínic i agressiu que canviaria l'enfocament no només dels mètodes d'investigació, sinó també el mateix gènere, que semblava haver esgotat les seves possibilitats centrant-se en la resolució lògica de trencaclosques. Per tant, en què consistia aquesta modificació? Segons González de la Aleja Barberán (2014, p. 194),

[f]rente a esas “máquinas pensadoras”, este nuevo personaje prefería actuar a pensar, golpear a deducir, y disparar a preguntar. Coraje, fuerza física, un lenguaje agudo e irónico, y rapidez con la pistola son las armas típicas de un detective que se sitúa a sí mismo en el centro de un triángulo formado por el criminal, la policía y la víctima. (González de la Aleja Barberán, 2014, p. 194)

Com abans, és a dir, en el model de la novel·la policíaca clàssica, coneixíem personatges que, d'alguna manera, pertanyien al sistema (per exemple, cooperaven amb la policia), ara no pot ser ningú associat amb ell, preferiblement hauria de ser un detectiu privat, una figura que s'oposaria als aparells de poder corruptes d'una comunitat concreta. A més, els relats semblen, més aviat, narracions d'aventures detectivesques, com apuntava també Valles Calatrava (1991, p. 75) dient que

[e]n la novela negra, al no existir misterio lógico puesto que no constituye una expresión del racionalismo, el proceso que lleva el detective hasta el investigador es un proceso de búsqueda dinámica, de actuación en su itinerario por el universo novelesco, en una fórmula más cercana a la narrativa de aventuras. (Valles Calatrava, 1991, p. 75)

¹⁰⁹ Podeu trobar més informació sobre com investigava Holmes en els estudis de Symons (1982, p. 91-108), Vázquez de Parga (1983, p. 49-61) o González de la Aleja Barberán (2014, p. 184-194).

Acabem d'esbossar els moments més importants de la història del desenvolupament del gènere policíac i negre a partir dels dos elements essencials, és a dir, la investigació i el detectiu. Ara bé, hem observat com les modificacions a nivell temàtic, formal i pragmàtic estaven marcades pel context històric en què s'havien creat certes narracions, i es convertien així en una mena d'esquema a seguir. Actualment, també assistim a canvis significatius que marquen tota una nova etapa per la ficció policíaca, la qual segueix centrant-se en problemes i preocupacions que es desprenen del món postmodern. Així parla d'aquestes variacions González de la Aleja Barberán (2014, p. 196),

[s]i los autores norteamericanos lograron dotar de una nueva energía a la novela criminal en el siglo pasado, es a partir de finales de ese siglo y los principios del XXI cuando se ha producido una nueva ruptura, aunque probablemente no tan dramática, protagonizada principalmente por autores europeos de novela policíaca. (González de la Aleja Barberán, 2014, p. 196)

Continuant les reflexions al respecte de González de la Aleja Barberán (2014, p. 196-199), la innovació genèrica es percep precisament en els dos ingredients que estem analitzant en aquest fragment.

Si parlem de la figura del detectiu, notem que no són individualistes heroics decebuts amb el món que els envoltava que passejaven pels carrers de les grans ciutats en plena crisi, sinó que ara mateix són funcionaris públics treballant en oficines de les autoritats policials. Normalment, es tracta d'un grup de personatges que necessita col·laborar per resoldre un cas concret; per tant, cadascun d'ells té les seves tasques i responsabilitats i ocupa també diferents posicions en l'estructura jeràrquica del sistema. Així, la llista de *dramatis personæ* creix constantment (inspectors de policia, patòlegs, advocats, entre d'altres), però simplement es poden considerar com tota una massa de figures que té com a finalitat el compliment de la llei. Caldria assenyalar que és molt més fàcil notar aquí canvis sistèmics dintre de les autoritats policials i en aquest sentit poden aparèixer personatges que pertanyen a una formació policial diferent i, per això, tenen responsabilitats lleugerament diferents o només poden operar en llocs determinats.¹¹⁰

Curiosament, ha arribat també el moment en què les protagonistes femenines poden ser tractades com a investigadores legítimes. Tot i que, com hem vist més amunt, Miss

¹¹⁰ No hauria sorprendre'ns, doncs, que en les novel·les policíacques o negres a partir dels anys 80 hagin aparegut els Mossos d'Esquadra. Agustí Vehí (1958-2013), un dels escriptors més destacats del gènere a Catalunya, era també sotsinspector a la Guàrdia Urbana de Figueres, on va ingressar l'any 1982, i aquest esdeveniment va marcar la seva narrativa, en què inspirava en la seva experiència als cossos de seguretat, explicant que els agents de la Policia Nacional eren "hereus directes del franquisme, ni [eren] repressió amb cames..." (Villalonga, 2013, p. 23).

Marple ja havia aparegut, en realitat, no era una detectiu professional i la imatge genèrica de la dona es limitava a *femme fatal* o una víctima innocent sense ser un agent actiu de la història. En conseqüència, vam haver d'esperar a certs canvis legislatius per permetre que les dones s'incorporessin a les autoritats policials, realitzant les mateixes funcions que els investigadors masculins.¹¹¹ Malauradament, aquests canvis també van comportar fenòmens negatius, com mostres de misogínia i prejudicis per part dels companys policies o també dels lectors, que qüestionaven el protagonisme femení en els cossos de seguretat i, per tant, la ficció policíaca, per manca de competències adequades o per una actitud massa emocional. Ara bé, les inspectores literàries guanyen acceptació amb força rapidesa i es converteixen en protagonistes serials en quasi tots els sistemes, confirmant així la dimensió evolutiva del gènere policíac com a eina adaptable als canvis socials, polítics, econòmics en curs dins d'una col·lectivitat concreta.¹¹²

Pel que fa a la mateixa investigació, González de la Aleja Barberán (2014, p. 196-197), destaca el següent

[L]a investigación se vuelve también más rutinaria. Ya no hay una búsqueda personal o un ansia de venganza. La violencia física es sustituida por la paciencia y el tesón. La investigación se dilata en el tiempo, semanas, meses o años y la casualidad y la suerte forman parte de ella. Es en este contexto en el que los recursos científicos del investigador se convierten en un personaje fundamental pero secundario. La ciencia forense es meramente otro elemento en la rutinaria y lenta maquinaria de la investigación. (González de la Aleja Barberán, 2014, p. 196-197)

I, de fet, és cert que sense els avenços de les ciències forenses modernes els detectius, també els literaris, no podrien fer la seva feina i en depenen força: recopilen material per a la investigació científica i després esperen hores o dies per obtenir els resultats. Es tracta de proves d'empremtes dactilars, de material genètic (ADN) o autòpsies, entre d'altres, però

¹¹¹ Si ens apropem a la situació de les dones en els cossos de seguretat a l'Estat espanyol veiem que la primera promoció de dones a la Guàrdia Urbana a Barcelona fou l'any 1979 i, en el cas de Mossos d'Esquadra, parlem de l'any 1986, quan es van graduar les primeres 43 dones. Parlant ja sobre la ficció policíaca, caldria dir que la primera detectiva espanyola va ser Bárbara Arena, creada per Lourdes Ortiz (1943) en la novel·la *Picadura mortal* (1979). Aquesta obra podria constituir una resposta immediata a l'afirmació de la igualtat entre sexes proclamada per la Constitució del 1978 (tot i que una bona part de la societat ha continuat sent masclista durant molts anys). En les lletres catalanes destaquen les obres de Maria-Antònia Oliver (1946-2022) protagonitzades per Lònia Guiu, publicades entre les dècades dels 80 i 90. Reflexionarem més sobre això en els següents capítols d'aquesta tesi, però deixem aquí les paraules de Vehí sobre la importància de les dones dins les autoritats policials (i també, en la ficció policíaca): "El valor de la dona resulta immens i el seu paper en una unitat d'investigació no té preu. Sou molt més subtils. Aneu molt més al detall, teniu una capacitat d'associació que nosaltres no tenim, un gran potencial per desenvolupar. Et diré més. El gran retorn de la Guàrdia Civil a la normalitat, després del franquisme, es deu a la presència de les dones. Jo penso que és extraordinari que hi hagi dones a la policia" (Villalonga, 2013, p. 30).

¹¹² Una altra solució interessant que podria considerar-se en termes evolutius de la ficció policíaca és l'aparició del gènere policíac infantil o juvenil, en què la figura del detectiu sol tenir l'edat del públic lector potencial. Podeu trobar una aproximació a la qüestió en l'estudi de Calió (2017).

també la visualització dels registres de monitorització o de la facturació telefònica. Tanmateix, aquesta espera no és pas desitjable en una novel·la policíaca, tot i que es crea un cert suspens. Sembla que a causa de la dimensió més aviat esquemàtica i rutinària de la investigació els autors del gènere van haver de crear noves solucions argumentals, maldant per fer aquestes narracions més atractives. Un d'aquests exemples és l'exploració de les relacions entre diferents personatges, és a dir, tant en la seva vida professional com en la vida personal. D'aquesta manera els coneixem molt més i ens impliquem en les històries dels protagonistes concrets, seguint les seves aventures en altres entregues serials. A més, ara mateix també és hora de penetrar en (altres) gèneres de la literatura popular i crear una mena d'híbrids, perquè, si no interessen pels mètodes d'investigació que s'hi desenvolupen, si més no ho faran pels elements provinents d'altres gèneres, com ara la novel·la històrica, el fantàstic o la ciència ficció.

4.3. La narrativa negra i policíaca com a subliteratura i la seva posició en el sistema literari

Suposant que el veritable inici de la tradició del gènere policíac es troba en l'aportació d'Edgar Allan Poe l'any 1841, resulta que la cronologia del seu desenvolupament té quasi dos segles, tot i que en el subcapítol següent veurem que hi ha altres teories al respecte. Per una banda, és un gènere relativament jove que, al mateix temps, compta amb tota una llista d'autors (també canònics) que presenten un vast ventall de solucions originals a nivells formals, temàtics o pragmàtics dins de la mateixa estètica. I, per altra, havia i encara ha d'enfrontar-se amb l'estigma del gènere inferior a altres gèneres amb un valor artístic presumptament més alt. Per aquest motiu, la ficció policíaca durant diverses dècades ha hagut de lluitar contra l'ostracisme acadèmic que impossibilitava la seva inclusió en debats o programes d'estudis, tractant-la com una modalitat indigna del reconeixement legítim que s'oposava a la Literatura. Colmeiro (1994b, p. 15-18) esmenta al respecte tota una sèrie de denominacions pejoratives que ha rebut el gènere policíac com, per exemple "la literatura de ferrocarril", "la literatura de quiosc", "subliteratura" o "la literatura popular", a les quals podríem afegir unes quantes més: "paraliteratura", "infraliteratura", "literatura de masses"... Una conceptualització tan controvertida no pot quedar-se sense reflexió en el debat actual sobre la posició del gènere policíac i negre en els sistemes literaris i la seva relació amb tots els agents que hi operen, els altres gèneres inclosos. Curiosament, la narrativa policíaca va néixer per la necessitat d'explicar tot allò que pertorbava l'ordre del món, cosa que ressaltava tots els problemes polítics, econòmics i socials d'un col·lectiu determinat. Llavors, com és

possible que un gènere tan genuïnament preocupat pel seu destinatari, posant-lo al centre de l'atenció, com si fos una espècie de mirall reflectant una imatge no necessàriament positiva de la realitat (post)moderna, segueixi desprestigiada per part d'alguns crítics, lectors i autors? Ara bé, si parlem de les possibles maneres de classificar la producció artística de l'ésser humà reflexionant-nos sobre la (post)modernitat, no podem ignorar les categories dicotòmiques que fem en funció d'aspectes ideològics, sociològics, estètics o econòmics de les obres que incloem en el grup de la literatura culte (elitista, altament artística i dominant) o popular (massiva, imitativa i inferior). Com explicava Colmeiro (1994b, p. 22),

[s]egún esta doble concepción de la producción literaria, la dimensión social de una obra (su adscripción elitista o popular) implica invariablemente un prejuicio valorativo determinado *a priori* (positivo o negativo respectivamente). Sin embargo, la realidad del hecho literario es mucho más compleja que la división entre literatura de kiosko y la literatura de librería y no admite fácilmente estas simplificaciones. (Colmeiro, 1994b, p. 22)

De fet, és cert que actualment és bastant difícil traçar línies precises entre allò que hauríem de considerar com a la literatura popular, ja que la mateixa categoria ja ha adquirit nous significats i també ha donat lloc a altres tipologies d'aquest tipus. Per això, intentarem definir què és la literatura popular i descriurem breument nous fenòmens que se'n desprenen i ens plantejarem la reflexió sobre on col·locar la ficció policíaca en tota aquesta discussió.

Segons Fulińska (2003, p. 57), els inicis de la literatura popular moderna els trobem al tombant dels segles XVIII i XIX i es deu principalment a l'aparició d'escriptors "professionals" i a la industrialització que condiciona i facilita la possibilitat de crear fulletons publicats a la premsa generalment accessible. Com ressaltava Barbier (2005, p. 259) canviava així "l'economia del llibre", que era completament diferent de la "llibreria de l'Antic Règim", dient que

[d]e entrada, cambió la economía en un sentido directo, que integraba el sistema técnico, los cálculos de inversión y rentabilidad y los sistemas de distribución y venta. Pero también cambió la economía en un sentido etimológico, es decir, la construcción del libro como un objeto altamente complejo junto con los hábitos de utilización del mismo y las formas de adquisición que giraban en torno al mismo.¹¹³ (Barbier, 2005, p. 259)

A més, Cegielski (2013, p. 11) connecta "l'esfera de la paraula impresa" amb el naixement del mercat de cultura que, oferint productes de la literatura popular cada vegada més barats,

¹¹³ Si voleu saber més sobre la situació del llibre al mercat durant d'aquella època de la "llibreria de l'Antic Règim" i abans de la revolució industrial del segle XIX i XX, vegeu l'estudi de Barbier (2005, p. 259-315).

estimulava l'interès creixent dels lectors per aquest tipus de narrativa.¹¹⁴ Per consegüent, després de diversos processos legislatius i iniciatives democràtiques semblava que el problema de l'analfabetisme va disminuir i va sortir un grup, o en paraules de Cegielski (2013, p. 16), “un exèrcit de lectors que, tot i que no tenen ni una formació superior ni clàssica, tenen moltes ganes de llegir”.¹¹⁵ Sembla que precisament per aquest motiu els textos destinats per a ells, havien de posseir certes característiques, que, més endavant, es classificarien com els seus defectes i es compararien amb la literatura elitista de patrons artístics més elevats. A més a més, s'acusava la literatura popular d'una imitació inepta de diferents solucions dels “grans metarelats”¹¹⁶ i, per tant, segons Łeńska-Bąk (2015, p. 133), va ser criticada per la simplificació, l'estereotipació i la comercialització de la literatura com a tal. En canvi, per alguns crítics, aquests trets no suposen la inferioritat de la literatura popular, sinó que creen possibilitats interpretatives completament noves tal com ho deixava dit Cegielski (2013, p. 28):

Les característiques de la literatura popular com l'alt nivell d'estereotipació i la seva funció summament compensatòria, entre d'altres, permeten dibuixar un retrat social, mitjançant un mètode de recerca adequat, no només de l'emissor (l'autor, el editor o el distribuïdor), sinó també del destinatari, és a dir, del lector. Aquest retrat emfatitzarà un tret particular del receptor: la seva consciència de si mateix i la seva mentalitat.¹¹⁷ (Cegielski, 2013, p. 28)

Per tant, qui és el receptor de la literatura popular? En principi, es tractava d'un públic lector poc exigent que volia llegir històries, d'una banda, senzilles i, per altra, atractives per poder conèixer una visió del món basada en temes universals, com ara l'eterna lluita entre el bé i el mal, amb la qual, per descomptat, estaven d'acord o, fins i tot, s'identificaven com a

¹¹⁴ Per demostrar la seva tesi, Cegielski (2013, p. 12-13) cita molts exemples de dades relacionades amb el mercat editorial en potència i se centra especialment en el cas d'Anglaterra on “els anys 1846-1886 van publicar-se revistes literàries populars amb una tirada de 300.000 exemplars, i els primers tabloides, fins i tot un milió!”.

¹¹⁵ La cita original: “Pojawia się – szybko rosnąca – armia czytelników, którzy choć nie posiadają wyższego ani tym bardziej klasycznego wykształcenia, spragnieni są lektury.”

¹¹⁶ El concepte de “métarécit” proposat per Jean-François Lyotard, un filòsof francès destacat associat a la crítica postestructuralista, feia referència a narracions creades per les elits intel·lectuals amb ambicions universalistes, que imposaven les seves idees i opinions als destinataris d'aquelles obres, donant-les així les característiques d'un gran projecte a realitzar en determinades societats. Lyotard (1979) considerava que l'època d'aquests “grans relats” ja havia passat i ara mateix ens trobem en els temps dels “petits relats”, que permeten transmetre qualsevol opinió sense la seva avaluació en termes morals. Fulińska (2003, p. 59) creu que un dels motius de la separació de la literatura altament artística de la literatura popular està motivat pel fet que la novel·la de finals del segle XIX i principis del segle XX trenca amb el model èpic clàssic d'una narració en tercera persona entrellaçada amb diàlegs i, per tant, gràcies al desenvolupament de la psicologia, descobreix noves àrees d'interès.

¹¹⁷ La cita original: “Wysoki poziom stereotypizacji literatury popularnej, jej wybitnie kompensacyjna funkcja - te i inne jej cechy sprawiają, że przy użyciu odpowiedniej metody badawczej omżemy na jej podstawie kreślić społeczny portret nie tylko nadawcy (autora, wydawcy, kolportera), ale i odbiorcy - a więc czytelnika. Portret ten eksponował będzie jedną zwłaszcza cechę odbiorcy - jego samoświadomość i mentalność”.

representants d'estrats socials inferiors. Sembla que aquesta connexió de la literatura popular amb arquetipus temàtics amagats al nostre repertori col·lectiu va contribuir a la seva popularitat força ràpida entre els lectors. Cegielski (2013, p. 16-17) esmentava tota una sèrie d'altres exemples extraliteraris que podrien haver esdevingut fonts d'aquest fenomen a Anglaterra, que també apareixeran simultàniament en altres països, com la jornada laboral més curta, la difusió de l'hàbit de llegir mentre es viatjava al tren o l'ús de llums d'oli, entre d'altres.¹¹⁸ Si analitzem aquesta figura des de la perspectiva actual, podem enumerar tres tipus de lectors diferents seguint les reflexions de Fulińska (2003, p. 62): 1. un intel·lectual que busca entreteniment en forma de fugida de la Literatura, 2. un amant del gènere capaç d'avaluar elements d'innovació i opinar críticament sobre ells, 3. un receptor més aviat passiu del gènere que ignora els criteris artístics a causa del seu baix nivell de pensament crític i de consciència literària i receptiva. Així, sembla que aquest darrer tipus de lector de la literatura popular va crear-ne una imatge negativa i el connecta amb el públic lector potencial original. La diferència subjau en el fet que al començament de la cronologia del desenvolupament de la literatura popular, el lector busca informació sobre el món que l'envoltava, però d'una forma atractiva i accessible i, per tant, la literatura popular havia de posseir un valor altament didàctic.¹¹⁹ En canvi, actualment, es critica la seva recepció passiva que va convertir-la en un producte fabricat per generar ingressos econòmics, posant en marxa tota la maquinària financera i editorial, cosa que la privava d'una relació individual amb els seus destinataris. Aquí acabem d'arribar a una de les objeccions crítiques en contra de la conveniència de la literatura popular en els sistemes literaris que la lliga amb etiquetes despectives de la "literatura comercial" o "massiva". De fet, és cert que aquestes tipologies comparteixen moltes característiques comunes que conformen la seva idiosincràsia, malgrat això, no podem igualar-les.¹²⁰

Les reflexions sobre la literatura popular i la seva estètica artística, com per exemple el contingut sensacionalista o cobertes amb il·lustracions cridaners, entre d'altres, van

¹¹⁸ Tot i que els personatges femenins no eren tan significatius pel desenvolupament de la narrativa policíaca (és a dir, en principi d'aquesta tradició), Cegielski (2013, p. 16-17) resalta que el gènere policíac no pot existir sense dones. En què es basava aquesta idea de l'historiador polonès? Va assenyalar que la millora de la situació social de dones augmentava també la seva activitat com a una lectora i receptora conscient de la literatura popular. Això es deu al fet que, generalment, les dones eren més propensos a subscriure's a revistes específiques per llegir títols concrets i organitzaven temps lliure per a tota la família, perquè escollien narracions o les llegien en veu alta.

¹¹⁹ Podem veure la mateixa idea també aquí: "Además de entretenimiento, la novela popular es todo un referente para la gran mayoría de lectores y conforma unos valores que se graban en el inconsciente colectivo en forma de pautas de comportamiento" (Burillo Gadea, 2010).

¹²⁰ Per saber-ne més, vegeu Papalini (2011) o Romero Tabares (2015).

relacionar-la bastant ràpidament amb altres etiquetes pejoratives i una d'elles és kitsch¹²¹, una categoria que torna a determinar la inferioritat de certes manifestacions culturals respecte d'altres considerades pels grups determinats com a més importants. Quan Ramon Camps (2011, p. 1) analitza estètica i polítiques del poder a través de la classificació categòrica basada en jerarquies de valors, diu el següent:

estas jerarquías son absolutamente injustificables, cargadas de intencionalidades de perpetuación de una situación ventajosa de poder, quizás la más demoleadora o pernicioso de todas ellas es la que se refiere a algo que se califica como “buen gusto” y “mal gusto”, cuando en realidad debería referirse en términos como “gusto de los grupos dominantes o con pretensiones dominadores” y “gusto de los grupos dominados culturalmente”. (Ramon Camps, 2011, p. 1)

En primer lloc, som capaços de definir què és el mal i el bon gust? Tot i que intuïtivament podem i sabem descriure objectes estètics amb una d'aquestes categories, sembla més aviat difícil arribar a crear-ne una definició legítima que sigui vàlida en tots els moments històrics.¹²² En segon lloc, aquesta divisió és realment política en el sentit que suposem

¹²¹ En termes generals, la categoria kitsch denominava certa tendència artística que descrivia ostentació pretensiosa de l'estètica barroca. Més tard, es va relacionar amb l'aspecte imitatiu dels valors de les “grans obres” condicionat per l'evolució industrial i els seus avanços tecnològics que facilitaven distribució de determinats productes a escala massiva i per diferents canals als receptors procedents de classes socials més baixes i amb pocs recursos econòmics. Segons Calinescu (1991, p. 23, citat per Ramon Camps), “llamar a algo kitsch es, en la mayoría de los casos, una forma de rechazo directo como carente de gusto, repugnante o incluso nauseabundo”. Ara bé, diferents cèlebres estudiosos reflexionaven al voltant d'aquesta etiqueta classificatòria com Theodor Adorno, Walter Benjamin o Hermann Broch, entre d'altres, però ens agradaria evocar a Umberto Eco i les seves consideracions recollides en l'assaig *Apocalíptico e integrati* (1965). Segons Eco, kitsch és “aquello que se nos aparece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste” (Eco, 1984, p. 118). I quan intenta crear-ne una definició en termes estructurals, diu que entén “el Kitsch como el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto -merced a la indebida inserción- como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas” (Eco, 1984, p. 129). El concepte derivat del kitsch és camp encunyat per Susan Sontag, una assagista i pensadora estatunidenca. L'any 1964 va publicar un dels seus assajos més populars titulat *Notes on Camp*, en què reflexionava precisament sobre estètiques que es desviaven d'una manera acceptable de percebre l'art com objectes estètics. I així va introduir la categoria de camp que podria definir-se com la preferència a aquella cosa artificial i exagerada a l'art, posant els exemples com *El llac dels cignes* o *King Kong*. Sontag buscava els seus inicis en l'aparició de la novel·la gòtica: “The dividing lines seems to fall in the 18th century; there the origins of Camp taste to be found (Gothic novels, Chinoiserie, caricature, artificial ruins, and so forth). But the relations to nature was quite different then. In the 18th century, people of taste either patronized nature (Strawberry Hill) or attempted to remake it into something artificial (Versailles). They also indefatigably patronized the past. Today's Camp taste efface nature, or else contradicts it outright. And the relations of Camp taste to the past is extremely sentimental” (1964). Per tant, si va combinar aquesta categoria amb el gènere literari popular, també podria combinar-se amb altres manifestacions d'aquest tipus, com la ficció policíaca. I si Sontag creu que “Camp is art that proposes itself seriously, but cannot be taken altogether seriously because it is *too much*”, suposariem que el gènere policíac podria classificar-se en alguns casos extrems com a tal, perquè emana amb comportaments delictius exagerats i també es converteix en un dels gèneres-productes més consumits del mercat editorial.

¹²² De fet, la classificació d'una obra concreta segons aquestes tipologies rarament arriba a ser definitiu i ho ressaltava Colmeiro (1994b, p. 26): “La creació artística, al qual que todo hecho cultural, no se manifiesta estéticamente como un bloque inamovible; la obra literaria es esencialmente dinámica, animada por la pluralidad de ángulos interpretativos y valorativos continuamente en transformación”.

l'existència d'una norma estètica considerada superior a l'altra i creada per certa minoria dominant per controlar la seva hegemonia cultural. L'objectiu de la cultura popular seria la imitació d'un patró artístic elevat que el receptor massiu no podia entendre a la versió original, cosa que mantenia interessos i valors de la burgesia, és a dir, la cultura hegemònica. No podem parlar-ne més sense esmentar a Antonio Gramsci, un dels filòsofs marxistes del segle XX més destacats.¹²³ Justament ell va crear i desenvolupar la teoria de l'hegemonia cultural, que podem trobar a *Quaderni dal carcere* (1948-1951) que, segons Mordenti (1996, p. 40) “si presentano, almeno ad un prima superficiale lettura, come una grande, originale ed incompiuta, ricerca intorno al problema e alla storia degli intellettuali”. Gramsci hi buscava respostes que expliquessin les raons del fracàs del proletariat a molts nivells, inclòs el cultural, i sembla que va poder trobar-les en la hipòtesi de la lluita contínua d'aquests dos grups per les seves posicions en el sistema de la societat. D'aquesta manera, el domini burgès no es pot limitar a solucions agressives (com les activitats polítiques o militars),¹²⁴ perquè no assoliran els seus objectius i s'haurien de considerar altres opcions, és a dir, les menys invasives, que, a llarg termini, poden aportar certs beneficis i el poder esperat. No hauríem de sorprendre'ns, doncs, que aquest filòsof italià creia que les preferències artístiques del proletariat o, millor dit, el gust popular, no podien formular-se d'una forma espontània i es tractava d'una mena de fabricació dels continguts controlada per la minoria dominant, que, utilitzant diferents eines com l'escola, els mitjans de comunicació massius o la cultura popular, era capaç de construir a una falsa consciència basada en el nacionalisme i el consumisme. Per tant,

¹²³ Antonio Gramsci, a part de dur a terme diverses tasques com a escriptor i filòsof, va ser també un dels fundadors del Partit Comunista Italià (1921). La seva vida va estar marcada des del seu inici per algunes experiències tràgiques com l'empresonament del seu pare o la seva malaltia que va causar una deformació irreversible de la columna vertebral. Sembla que per aquest motiu Gramsci va preferir dedicar el seu temps a llegir llibres i estudiar-los. L'any 1911 va començar a estudiar a la Universitat de Torí on va conèixer moltes persones que, més endavant, es convertirien en unes de les figures més importants en la política italiana (Palmiro Togliatti, Angelo Tasca o Umberto Elia Terracini, entre d'altres). Dos anys més tard, va inscriure's al Partit Socialista Italià i redactava diferents revistes destinades per les classes socials més baixes. En el primer lustre dels anys 20, formava part del Partit Comunista Italià i desenvolupava el pensament comunista mentre estava en l'URSS. No obstant això, en relació amb el poder i la repressió creixents del règim feixista, Gramsci va ser detingut i portat a la presó. Va ser condemnat a vint anys d'empresonament per les seves activitats conspiratives en contra de la pàtria. Tanmateix, no va parar la seva recerca històrica ni filosòfica: enviava cartes a la seva muller o cunyada i escrivia diaris que van publicar-se tots com *Lettere del carcere* (1947) i *Quaderni del carcere* (1948-1951). A causa dels seus problemes de salut feble, l'empresonament va empitjorar el seu estat: Gramsci va morir l'any 1937, però les seves obres van tenir (i encara tenen) molta importància en les reflexions sobre la cultura i la seva relació amb política. Més informació sobre la seva vida la podeu trobar en Pearmain (2020).

¹²⁴ Un dels seus exemples seria el feixisme i ho destacava d'aquesta manera Mordenti (1996, p. 51): “Il fascismo rappresenta infatti anche un elemento di massima debolezza della borghesia, perché, in quanto regime basato sulla forza invece che sul consenso (in termini gramsciani sul dominio invece che sull'egemonia), segna la crisi definitiva dell'egemonia capitalisticoborghese sulla società italiana”.

ciò significa che nella lotta per l'egemonia esistono due aspetti, strettamente legati fra di loro: da un lato lo sforzo di valorizzazione e centralizzazione degli elementi di autonomia culturale già presenti nella massa dei semplici (ma in moco ancora disarticolato, primitivo, chieh in nua fase ancora economico-corporativa), dall'altro lato la necessità di misurarsi, appunto egemonicamente, con i punti più alti del blocco intellettuale capitalistico, cioè en la cultura dei grandi intellettuali borghesi che ne garantiscono la tenuta. (Mordenti, 1996, p. 52)

Com la cultura popular neix en conflicte,¹²⁵ segons Gramsci, en un conflicte de classes, aquesta característica encara és visible perquè els seus receptors, conscientment o no, s'oposen als valors acceptats i dominants. No és gens casual, doncs, que Jaume Fuster va incloure en la seva primera novel·la negra, és a dir, *De mica en mica s'omple la pica* (1972), una referència textual al pensament de Gramsci reflexionant sobre l'èxit del gènere policíac que, com perfectament sabem, no només forma part dels gèneres populars, sinó també la seva poètica facilita el procés de qüestionament literari de les posicions socials traçades sobre la base de jerarquia econòmica:

El problema de per què té tant d'èxit la literatura policíaca és un aspecte particular del problema general: per què té èxit la literatura no artística? Per raons pràctiques i culturals (polítiques i morals), indubtablement: aquesta resposta genèrica és la més precisa, en els seus límits aproximatiu. Però, no és cert que la literatura artística també es difon per raons pràctiques o polítiques i morals, i només mediatament per raons de gust artístic, de recerca i de gaudi de la bellesa? En realitat un llibre és llegit per impulsos pràctics (cal veure per què alguns impulsos es generalitzen més que els altres) i rellegit per raons artístiques. (Gramsci, 1966, citat per Fuster, 2016, p. 83)

I així hem arribat a la qüestió més important pel que fa a la nostra reflexió, és a dir, on podem situar el gènere policíac i negre en tota aquesta discussió. Com destaca Fulińska (2003, p. 59), hauríem de parlar sobre una àrea neutral traçada entre els dos pols conflictius (literatura altament artística i popular), en què trobaríem gèrmens dels gèneres populars com la ficció policíaca o la ciència-ficció. Aquest tipus de literatura, segons la crítica polonesa (2003, p. 59), “no segueix ni el camí de l'experimentació ni la massificació, sinó que es manté fidel al classicisme èpic”.¹²⁶ A més, Colmeiro (1994b, p. 32-33), analitzant les narracions de Poe i la seva circulació, va arribar a la mateixa conclusió i va constatar que, en principi, la ficció policíaca va classificar-se “como «literatura», a la vez que [la] situan en ese campo netural donde se cruzan la «literatura culta» y la «literatura popular»”. En conseqüència, va ser l'aparició de Sherlock Holmes el que, en principi, va contribuir a la

¹²⁵ En una ocasió, Manuel de Pedrolo va deixar dit el següent parlant sobre culutra: “Una cultura només és viva en la mesura que és conflictiva”.

¹²⁶ La cita original: “Pomiędzy tymi dwoma biegunami istnieje jednak jeszcze obszar neutralny: literatura, która nie idzie ani drogą eksperymentu, ani umasowienia, ale pozostajewierna epickiemu klasycyzmowi, a także tematom, którymi zaczęła interesować się jeszcze w XIX wieku: zagadce kryminalnej, odkryciom naukowym i ich konsekwencjom”.

presentació d'un nou esquema narratiu (novel·la detectivesca o novel·la enigma) i, posteriorment, a l'interès del públic per precisament aquest gènere literari. En aquest cas, caldria destacar també la importància de la dimensió serial de les històries creades per Conan Doyle que, segons Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 22-23), encaixaven en el marc arxitectural o intertextual justament per les relacions que s'hi establien en forma d'infinites referències entre diferents episodis, en què apareixien els mateixos personatges, espais o esquemes argumentals. De fet, podríem constatar que des de la primera narració protagonitzada pel detectiu britànic, és a dir, *A Study in Scarlet*¹²⁷ (1887) començava una mena de “febre holmesiana”, que es va difondre per tota l'Europa, cosa que el convertia en un dels mites literaris més rellevants de la literatura universal.¹²⁸

Llavors, si la ficció policíaca mantenia aquella posició neutral, és a dir, era acceptada tant pels intel·lectuals com pels lectors provinents de les classes més baixes, perquè hi ha ara tanta controvèrsia al voltant d'ella? Sembla que Manuel Vázquez Montalbán (1994, p. 9) tenia una resposta a la nostra pregunta:

No hubo problema mientras la novela policiaca se contuvo en los límites de la literatura de fórmula y entretenimiento, acompañada de todas las pretextualidades minimizadoras al uso: ediciones baratas, portadas chillonas y resúmenes de contraportada redactados por cualquier gángster del lenguaje, emparentado o no con el editor. Precisamente, el problema se plantea cuando las novelas policiacas empiezan a estar bien escritas y a ofrecer la pluridimensionalidad de una obra abierta, como la de cualquier novela sin adjetivar. Es en ese momento, diverso en el tiempo de cada cultura y cada sociedad literaria, en que la novela policiaca demuestra

¹²⁷ Sánchez Soler (2011, p. 24-25) va notar que Conan Doyle usava alguns dels paràgrafs d'aquesta narració per criticar al mateix Poe i el seu detectiu, com si l'escriptor britànic volgués tallar la seva relació amb el prototipus de la ficció policíaca i, simultàniament, subratllés la seva superioritat: “«It is simple enough as you explain it,» I said, smiling. «You remind me of Edgar Allen Poe's Dupin. I had no idea that such individuals did exist outside of stories.» Sherlock Holmes rose and lit his pipe. «No doubt you think that you are complimenting me in comparing me to Dupin,» he observed. «Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of breaking in on his friends' thoughts with an apropos remark after a quarter of an hour's silence is really very showy and superficial. He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine»”.

¹²⁸ Segons Symons (1982, p. 49-50), “la fama, la popularitat i la autèntica mitificació de Sherlock Holmes no deriva sólo de su actuación novelesca, de la satisfactoria resolución de sus problemas, de sus dotes humanas o sobrehumanas, de su preclaro raciocinio y de sus métodos innovadores. Indudablemente hay algo más. Y es que Sherlock Holmes, a pesar de su pedantería, de sus múltiples defectos, e sus sagradas manías, es el primer detective de ficción que irradia calor humano. Quizás estos mismos defectos, que no afectan a su infalibilidad, lo hacen más humano”. Ara bé, en què consistia aquesta “febre” que hem esmentat més amunt? Un dels seus exemples és la reacció dels lectors descontents amb el fet que Conan Doyle volgués acabar la sèrie. Per tant, l'any 1893 va “matar” el seu personatge al conte titulat “The Final Problem”. El públic lector no va poder creure-s'ho i organitzava manifestacions perquè Holmes reaparegués. I així va succeir: el detectiu va tornar a investigar en “The Adventure of the Empty House” (1903), en què la seva mort es va explicar de manera que es tractava d'una mena de falsificació. Segons Pindel (2019, p. 37-38), és el primer exemple del *fandom*, és a dir, un grup de persones aficionades a alguna altra persona famosa (real o fictícia). Podem notar aquest fenomen de l'extraordinària popularitat de Holmes també a l'Estat espanyol i si volem saber-ne més, podeu aproximar-se als estudis de Colmeiro (1994b, p. 96-103) i Sánchez Zapatero (2017).

“pretensiones” literarias, cuando suscita la alarma entre los guardianes de la pureza de lo literario. (Vázquez Montalbán, 1994, p. 9)

I, de fet, és cert que el problema va sorgir quan la crítica literària començava a apreciar els autors de novel·les policíiques, cosa que legitimava la seva obra i la etiquetava com a bona literatura que, fins i tot, podria entrar al cànon universal. Abans, era, més aviat, més difícil imaginar-se que els escriptors seguint fórmules populars (terme de Cawelti per parlar dels gèneres populars) fossin capaços d'arribar a les posicions centrals d'un sistema literari concret, perquè, paradoxalment, no es podrien considerar creadors legítims ni apreciar com a representants de la literatura altament artística, atès que reproduïen aquelles fórmules molt conegudes. Un exemple d'aquest fenomen serien, sens dubte, Raymond Chandler i Dashiell Hammett, escriptors reconeguts com a fundadors del *hard-boiled* i, per tant, tot el gènere negre posterior. Tot i que podríem analitzar aquest cas també en termes d'imitació,¹²⁹ ambdós autors van introduir-hi modificacions substancials a nivells temàtics i pragmàtics, augmentant així el capital cultural d'aquesta convenció literària:

En la década de los años veinte, Dashiell Hammett, en palabras de Raymond Chandler, “saca el crimen del jarrón veneciano y baja la novela de misterio a la calle”, introduce el realismo, la delincuencia organizada, la ciudad como centro de la acción, [mientras tanto,] Raymond Chandler se planteó describir emociones, hacer melodramas donde la descripción de personajes, de lugares, de momentos, se convierte en la clave de sus novelas. (Sánchez Soler, 2011, p. 25)

Un altre exemple del que comentava anteriorment Vázquez Montalbán (1994, p. 9) són els autors de la ficció policíica reconeguts en diversos sistemes literaris que van decidir incloure-la en el seu repertori en les darreres etapes de la seva carrera professional i no en principi, com veiem més amunt. En conseqüència, es tracta d'autors en posicions establertes en el cànon d'una determinada col·lectivitat, que exercien el paper d'un agent que fos capaç d'introduir, precisament per aquesta condició canonitzada i privilegiada, un nou gènere al circuit literari, en què naturalment no podia sorgir i, per tant, tampoc evolucionar. La presentació d'una nova modalitat narrativa suposava la seva combinació o modificació amb la idiosincràsia del repertori d'un sistema concret, cosa que molt sovint conduïa a l'aparició d'una versió actualitzada o, més aviat, domesticada de la ficció policíica. Referint-nos als casos concrets, caldria esmentar l'obra de Jorge Luis Borges i la seva subversió del model

¹²⁹ Com podem llegir en les pàgines de l'estudi de Sánchez Soler (2011, p. 30), Chandler escrivia el següent en el seu assaig més important titulat *The Simple Art of Murder* (1944, extret de 1980, p. 211): “Yo no inventé el relato criminal y nunca he ocultado mi opinión de que Hammett tiene, si no todo el mérito, al menos casi todo. Todo el mundo imita cuando empieza. Es lo que [Robert Louis] Stevenson [1850-1894] llamó ser «un simio diligente»”.

policíac¹³⁰ o el mateix Vázquez Montalbán que, en paraules de Camarasa (2016, p. 407), era “el intelectual más lúcido y crítico, [que] escribía también novela negra”. A més, pot donar-se el cas en què els autors relativament joves i encara no reconeguts al mercat editorial també han decidit utilitzar el model del gènere negre i policíac per acomplir diversos projectes, inclosos els ideològics. Parlem aquí de Jaume Fuster i Jean-Patrick Manchette (1942-1995), que no només emfatitzen el paper rellevant que exercien a la seva vida i obra els novel·listes del *hard-boiled* nord-americà, sinó també comencen la seva incursió a la ficció policíaca bàsicament al mateix temps, és a dir, en principi dels 70. I l'últim escenari possible pot resultar, com va ser en el cas d'Umberto Eco, la introducció al cànon de la literatura universal d'una obra que encaixa en el marc de la ficció policíaca, però en forma d'una novel·la híbrida, que començaria tota una tradició completament nova anomenada “intriga històrica” (Sánchez Zapatero i Martín Escribà, 2017, p. 111).¹³¹ Així doncs, semblaria que tots aquests casos, i altres que no podem comentar aquí per les qüestions d'espai, van contribuir a les transferències del gènere negre i policíac a diverses posicions, fins i tot a les properes al centre, cosa que causava confusió i alternava la seva recepció tradicional. Resulta interessant al respecte la reflexió de Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 93), atès que fent referència al concepte de Pierre Bourdieu de transferència del capital simbòlic, opinen que la ficció policíaca, en alguns casos concrets, ha obtingut “l'halo de literatura de qualitat” i, per tant, certs autors del gènere arriben a adquirir autoritat i respectabilitat.

4.4. Teories alternatives del sorgiment de la narrativa negra i policíaca

Tal com hem subratllat en les pàgines anteriors, al llarg del desenvolupament dels estudis contemporanis del gènere policíac han sorgit diferents teories alternatives per explicar el seu inici i indicar les possibles fonts d'inspiració. Symons (1982, p. 29) va dividir la recerca historicoliterària en dos grups:

[L]os historiadores de la novela detectivesca se encuentran divididos entre los que dicen que no pudo haber novelas de detectives mientras no existieron unas fuerzas organizadas en el sector de policías y detectives, y aquellos que encuentran ejemplos de deducción racional en fuentes tan variadas como la Biblia y Voltaire y apuntan que éstos encierran auténticos problemas de detección. Para el primer grupo, el relato detectivesco empieza en Edgar Allan Poe, mientras

¹³⁰ En les pàgines anteriors, ja indicàvem la importància de les tasques editorials de Borges, però si voleu saber més sobre la seva novel·la policíaca metafísica, caldria veure els estudis d'Arenas Cruz (1992), Castellino (1999), Parodi (1999).

¹³¹ Més sobre la hibridació genèrica a l'Estat espanyol podeu trobar en Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 110-115).

para el segundo sus raíces se encuentran en los inicios de la historia registrada. (Symons, 1982, p. 29)

Encara que els experts en el tema de la narrativa policíaca i els seus estudis hagin entrat en el primer grup, hi havia uns quants intents de trobar en cada tradició literària altre autor o autora que avançava cronològicament les narracions de Poe i podia considerar-se com el prototipus del gènere. Un dels exemples que es repetia és, sens dubte, *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (1794) de William Godwin.¹³² El mateix autor va escriure un prefaci a la reedició de la novel·la l'any 1832.¹³³

I formed a conception of a book of fictitious adventure, that should in some way be distinguished by a very powerful interest. Pursuing this idea, I invented first the third volume of my tale, then the second, and last of all the first. I bent myself to the conception of a series of adventures of flight and pursuit; the fugitive in perpetual apprehension of being overwhelmed with the worst calamities.

Aquest comentari i la trama de la narració plena de sospites, persecucions i discussions filosòfiques sobre crims i culpabilitat confirmarien la consideració de *Caleb Williams* com la primera novel·la de suspens o de misteri que podria fundar la tradició del gènere policíac,¹³⁴ no obstant això, hi havia un element que encara no s'havia cristal·litzat, és a dir,

¹³² William Godwin fou un polític, escriptor i filòsof britànic. L'any 1793 va publicar *The Inquiry concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness*, un llibre que molt sovint és considerat com una base precursora del pensament anarquista. Com destaca Sánchez García (1999, p. 364), aquesta obra “pretendia ser un alegato frente a las críticas de Edmund Burke a la Revolución Francesa vertidas en *Reflections on the French Revolution*” i afegeix que “Godwin, más que apoyar la revolución, se proponía la continuación de la lucha por los derechos del hombre en un escenario de paz y de desarrollo progresivo de la humanidad por la vía de la razón”. A més d'això, va publicar cinc novel·les, obres teòriques, llibres infantils, biografies filosòfiques i assajos, entre d'altres, i va arribar a la fama literària gràcies a *Caleb Williams*, una de les grans novel·les del segle XVIII (Clemmit, 2017). Godwin va convertir-se en una de les figures de referència per haver pertanyut a una de les famílies més cèlebres del segle XVIII i XIX: va casar-se amb Mary Wollstonecraft (1759-1797) que, a part de ser escriptora professional i independent en l'època quan les dones rarament van poder aconseguir-ho, va ser fundadora del feminisme modern. Wollstonecraft va morir uns dies després del naixement de la seva filla, també Mary. Mary Shelley (1797-1851) no només va casar-se amb un dels deixebles del seu pare, Percy Bysshe Shelley (1792-1822), sinó també va escriure *Frankenstein* (1818), una novel·la gòtica considerada com la primera narració del gènere de ciència-ficció.

¹³³ Tot el prefaci i la novel·la reeditada es troben en aquesta pàgina web: https://web.archive.org/web/20060831171730/http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/godwin/caleb/caleb1.html

¹³⁴ Tal com veurem a continuació, l'any 1841 és un any simbòlic pel gènere policíac perquè justament aquest any van publicar-se 3 novel·les, que poden tenir un paper més molt significatiu que qualsevol altre text anterior en la fundació dels patrons de la narrativa policíaca. Ara bé, l'any 1794 suposa també una etapa interessant i summament necessària en aquesta cronologia. Com sabem, Godwin va escriure el seu *opus magnum*, és a dir, *Caleb Williams*, però no és l'única narració que pogués exercir una funció fundacional de la ficció policíaca encara que s'inscrivía en una corrent literària diferent. Ens referim aquí a l'obra de Ann Radcliffe (1764-1823) titulada *The Mysteries of Udolfo*. Hoveyda (1967, p. 19) destacava que la novel·la de terror, el gènere al qual pertania aquesta obra, va introduir moltes solucions argumentals rellevants al repertori literari, que posteriorment, prestaven els autors de la ficció policíaca, com per exemple “el problema del recinte tancat”. Cegielski (2013, p. 25) posava també l'accent en una altra dimensió revolucionària d'aquest text: en primer pla, hi ha una figura femenina clarament esbossada, Emily St. Aubert, que intenta resoldre diversos

la figura del detectiu sense escenaris gòtics i més proper a la nostra comprensió d'un agent policial, per tant, es tendeix a buscar l'inici d'aquesta cronologia gairebé 50 anys després.

Segons Cegielski (2013, p. 5), l'any 1841 és simbòlic perquè els detectius literaris van néixer simultàniament tant als Estats Units com a Gran Bretanya. Les dades sobre el sistema nord-americà no haurien de sorprendre a ningú, però fa relativament poc que es va començar a parlar també sobre Catherine Crowe en el context de la fundació del gènere policíac.¹³⁵ Els seus protagonistes van ser totalment diferents (provenien d'altres classes socials i resolien casos criminals per motius també diferents), però tenien en comú una característica: eren detectius ocasionals no professionals que explicaven els casos criminals. En canvi, Lacassin (1993, p. 11) va notar que tres mesos abans de la publicació de "The Murders in the Rue Morgue" Honoré de Balzac (1799-1850) va publicar per entregues *Une ténébreuse affaire*, l'altre exemple de la narració policíaca prototípica. Aquesta coincidència és, sens dubte, interessant, perquè mostra que la mateixa convenció literària va crear-se independentment en tres sistemes diferents,¹³⁶ no obstant això, buscar altres textos anteriors que indiquin un paral·lelisme mínim amb allò que actualment entenem com a ficció policíaca és summament difícil o quasi impossible i ho afirmava també Vázquez de Parga (1986, p. 14):

[e]s difícil encontrar una obra anterior al siglo XIX que haga del crimen de ficción su contenido primordial. No faltan, desde luego, anécdotas criminales e incluso anécdotas detectivescas en

enigmes endevinalls sobre el seu tancament al castell d'Udolfo (per exemple quina relació tenia el seu pare amb la marquesa de Villeroi, etc.).

¹³⁵ Catherine Ann Crowe (1790-1872) fou una novel·lista anglesa de l'època victoriana. Cegielski, parlant sobre l'inici de la tradició del gènere policíac, se referia a *The Adventures of Susan Hopley* (1841), que va ser una de les obres més importants d'aquesta escriptora. Curiosament, el primer estudi monogràfic sobre la seva obra va publicar-se l'any 2021. *Catherine Crowe: Gender, Genre, and Radical Politics* reconeix les tasques de Crowe com imprescindibles en el procés d'iniciar aquest gènere literari. Tal com podem llegir en la descripció del llibre, Crowe és "best known today for her collection of «real» ghost tales *The Night Side of Nature: Or Ghosts and Ghost Seers*, Crowe also wrote five popular novels, as well as numerous short stories and essays. Innovative and sometimes original in their use of genre, her works covered the Newgate genre, helped to initiate detective fiction, included elements of the social problem novels of the 1840s, and pointed the way to the Sensation novels of the 1860s" (Heholt, 2021).

¹³⁶ Valles Calatrava (1991, p. 45-48) indicava les possibles determinacions socials o/i literàries que afavorien l'aparició dels fundaments del gènere atribuïts a les narracions de Poe, basant-se en les investigacions d'altres teòrics i historiadors com Roger Caillois, Benvenuti i Rizzoni o Dupuy, però sembla que es podria aplicar els mateixos requisits als altres circuits literaris. Entre les modificacions del caràcter social enumerava exemples com les noves condicions de vida en principis del segle XIX com a conseqüència de la industrialització capitalista o les influències del positivisme i el pensament científic dominant sobre la resta dels corrents filosòfics d'aquella època. Pel que fa a les determinacions literàries, Valles Calatrava mencionava un vast ventall d'exemples que determinaven d'alguna manera la legitimitat de construir un esquema novel·lesc al voltant del crim. Ara bé, abordarem amb més detalls a les pàgines posteriors algunes d'aquestes mostres literàries com la tradició de les *causes célèbres* iniciada amb la publicació *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées* (1738) de François Gayot de Pitaval (1673-1743).

obras anteriores, desde la *Biblia* hasta *Las mil y una noches*, desde la *Odisea* hasta el *Quijote*. (Vázquez de Parga, 1986, p. 14)

Rodríguez Pequeño (2008, p. 155) ha expressat la mateixa idea dient que “se trata de simple anécdotas y que todo parecido de esas obras con las policías es mera coincidencia”. Per tant, veurem a continuació alguns exemples més rellevants seguint l'ordre cronològic fins al segle XVIII, però los tractarem com una mena de curiositat que, al mateix temps, es va convertir en una base de futures referències intertextuals, arquetips de personatges i futures modificacions conceptuals del gènere.

4.4.1. Els primers criminals en els testimonis de l'Antiguitat i de l'època medieval

Des de l'inici de la història registrada, l'ésser humà cercava la veritat no només sobre les qüestions que no entenia, sinó també l'intrigaven; els crims i les seves conseqüències segurament entraven en el camp d'aquests interessos. Les reflexions que va presentar Fereydoon Hoveyda en *Histoire du Roman Policier* (1965) mostren totes les possibles fonts on trobaríem narracions amb un esquema que, más o menys, correspon a la imatge que tenim del gènere policíac. Així l'escriptor iranià descrivia “llunyanys orígens de la novel·la policíaca”:

Digamos para empezar que los orígenes de la novela policiaca se pierden en la noche de los tiempos. En las viejas leyendas de los beduinos árabes es frecuente ver cómo éstos encuentran los camellos extraviados siguiendo las huellas de sus pasos. El folklore céltico, el de los indios de América, así como el de otros pueblos, menciona también historias parecidas. Pero los primeros relatos de este tipo se hallan en las escrituras hebreas, en Herodoto y en *La Eneida*. [...] No se extrañen, pues, si afirmo que Arquímedes fue uno de los primeros grandes detectives de la historia. [...] Paul Jouvin encontró cartas de Plinio el Joven en las que el señor romano relata historias criminales. [...] En *Las Mil y Una Noches* pululan toda clase de anécdotas dignas de Sherlock Holmes. (Hoveyda, 1967, p. 15-16)

El reconeixement d'Arquímedes com un dels primers detectius és realment anecdòtic,¹³⁷ però en el cas de llegendes i contes populars, sovint de forma oral, es tracta d'unes històries amb caràcter didàctic que es transmetien de generació en generació i constituïen una mena de codi de morals universals a seguir per no desviar-se pel camí del mal, per això, el tema del crim es repeteix amb força freqüència. Ara bé, podem notar la mateixa característica

¹³⁷ “Hierón, rey de Siracusa, había entregado oro a un artesano para que le hiciera una corona, pero fue informado de que el artesano había robado parte del oro, sustituyéndolo por plata. Pero ¿cómo evidenciar la estafa? Arquímedes se encargó de ello, para lo cual mandó fabricar dos coronas, una de plata, otra de oro, ambas del mismo peso que la que había entregado el desaprensivo artesano. Sumergió entonces la corona de plata en un vaso lleno de agua, haciéndolo desbordar. La corona del artesano derramó menos líquido, pero la de oro derramó menos aún. ¡Allí estaba la prueba!”. (Hoveyda, 1967, p. 15-16)

també en les primeres narracions policíacques del segle XIX, perquè utilitzaven aquesta manifestació artística per plantejar la problemàtica moral a través de la lluita entre el bé i el mal en forma de la lluita literària entre un criminal i un representant de les autoritats policials. A més, l'ús de certs canals de distribució d'aquests relats com publicacions per entregues en diaris i revistes afavorien la seva recepció didàctica, atès que els autors introduïen alguns continguts moralistes amb un esquema sensacionalista atractiu pel públic lector. Sembla impossible descriure aquí tots els exemples esmentats per Hoveyda, per això, reduïrem el seu nombre al mínim per qüestions no només d'espai, sinó també pel marc temàtic principal d'aquesta tesi que es desvia, òbviament, de dur a terme una anàlisi en profunditat de tots els relats semblants amb alguns trets que podríem considerar com a ingredients essencials del gènere policíac. Precisament per aquest motiu, ens centrarem a presentar els punts més importants que podien haver ajudat a configurar certs patrons narratius o arquetips de personatges que apareixen en textos posteriors i van introduir-se en el repertori genèric concret, en aquest cas, negre i policíac.

En els escrits bíblics podem trobar varis episodis que tracten d'aquesta problemàtica i potser el més rellevant i conegut és la història dels “primers criminals”, és a dir, d'Adam i Eva i dels seus fills, explicada en el llibre de la Gènesi.¹³⁸ De fet, no diríem que la infracció comesa per la parella que va donar l'origen de tota la humanitat actualment fos greu (potser es classificaria com a robatori), no obstant això, el relat va convertir-se en una paràbola no només de la caiguda de l'home (al cap i a la fi, era una prova de la seva fidelitat i obediència cap al Déu), sinó també subratllava la necessitat de castigar fins i tot el delictes menor i explicava les seves conseqüències. A més a més, sembla que Adam i Eva eren predestinats a cometre el delictes de menjar fruites prohibides, el fatalisme que podríem deduir del nom de l'arbre del qual van agafar les pomes. L'arbre del coneixement del bé i del mal indicava que devia haver-hi un esdeveniment imprescindible que definís el codi moral regnant en aquest univers per donar a entendre que s'hauria de seguir-lo perquè, en cas contrari, hi hauria seqüeles greus. Per altra banda, la figura d'una dona submissa facilitava el compliment del pla diví i va transformar-se en un mecanisme que impulsa l'home a la seva destrucció que, més endavant, es cristal·litzaria com un personatge arquetípic: *femme fatale*, molt sovint

¹³⁸ L'altre exemple dels passatges detectivescos en la Bíblia és el Llibre de Daniel (Díaz, 1973, p. 14-17). En principi, cal assenyalar que en el llibre del profeta Ezequiel es parla d'aquest personatge com un exemple d'un home just, al costat de Noè i Job, per tant, podríem identificar-lo amb un jutge savi que resolvia conflictes i històries misterioses: explicava el significat de somnis i fenòmens estranys com la sobtada aparició d'un escrit a la paret durant una celebració organitzada pel rei Belshazzar, que anunciava la seva imminent mort o salvava Susanna, acusada injustament del càstig.

emprat en les novel·les negres, més concretament, en les narracions *hard-boiled* dels anys 20 i 30 del segle XX.¹³⁹ L'èmfasi de la culpa d'Eva podria explicar-se a través de la misogínia imperant dels Pares de l'Església, que necessitaven un agent responsable pel delictes, esborrant la participació activa en aquell acte d'Adam, l'home creat a la imatge de Déu. Així, parlem sobre una doble culpabilitat, perquè, seguint aquesta reflexió, Eva incita a cometre un acte prohibit. El resultat d'aquesta interpretació podria ser, sens dubte, la explicació del comportament delictiu d'Adam que arribaria al possible indult, cosa que el situaria en oposició al seu fill assassí, és a dir, Caín.¹⁴⁰

Tal com destacava Czaja (2016, p. 277-278), la història bíblica dels descendents d'Adam i Eva presenta un crim paradigmàtic i el mateix Caín com a figura del pecador exemplar, per tant, parlem aquí d'un altre personatge arquetipus. A més, la fascinació cultural del mal va fer que hi hagi hagut varis intents d'interpretar la conducta de Caín en termes filosòfics o antropològics, entre d'altres, cosa que li donava més atenció a la figura de l'agressor i no a la víctima.¹⁴¹ Ara bé, l'estructura d'aquesta narració és, més aviat, simple i, a primera vista, no sembla que els lectors tinguin problemes amb la comprensió del seu missatge principal, perquè opera amb imatges basades en les representacions del dualisme moral i una seqüència lògica. En canvi, segons Czaja (2016, p. 278), només amb una lectura acurada i precisa resulta que realment no hi ha cap element en aquesta història que sigui

¹³⁹ Ara bé, la figura de *femme fatale* prové d'antigues creences, és a dir, de la visió prehistòrica artística de la feminitat. Baudler començava el seu llibre *Gott und Frau. Die Geschichte von Gewalt, Sexualität und Religion* (1991 [1995], p. 21) amb la referència a la publicació titulada *Mutterrecht* (1861) de Johann Jakob Bachofer, un antropològ suís destacat. Bachofer presentava una visió totalment diferent de la funció de la dona en les societats antigues de la que s'havia difós anteriorment. Així li donava més protagonisme i la posava en el centre de l'estructura política, social i religiosa. El poder femení que domina l'home, és a dir, calma els seus instints innats i agressius i els dirigeix cap a les tasques diferents com la defensa de la comunitat i de la família, és molt ben visible en pintures rupestres a algunes coves. Un dels exemples d'això és Tiout (Algèria) en què la dona es troba darrere del caçador (l'home) amb els braços alçats i la seva vagina està connectada amb algun filferro al seu penis (Baudler, 1995, p. 68). Tornant a la Bíblia, Eva no és l'única representant de *femme fatale*, perquè podem trobar-hi altres exemples com Tamar (la nora de Judà, qui fent de prostituta, va enganyar-lo quan Judà va negar-se a seguir el dret de levirat), Dalila (l'amant de Samsó que va ajudar els filisteus perquè fracassés) o Lilit (la primera esposa d'Adam, que va oposar-se a mantenir relacions sexuals en la posició d'estar sota del seu marit, cosa que la obligava a ser submissa).

¹⁴⁰ Un dels capítols del llibre de Maldonado Aguirre (1994, p. 13-26) es diu *La sombra de Caín* i constitueix un conjunt de diferents reflexions interessants sobre la presència de les qüestions delictives en la literatura universal, també la infantil, com si la figura de Caín realment fos un patró d'un criminal model.

¹⁴¹ El mateix Czaja (2016) es referia a quatre interpretacions contemporànies d'aquest tipus buscant-hi certes inconsistències lògiques o punts forts. L'autor comentava les anàlisis de Jacek Filek (*Ponura twarz Kaina*, 2001), Alan Aycock (*The Mark of Cain*, 1983), José Saramago (1922-2010, *Caín*, 2009) i Michał Klinger (*Tajemnica Kaina*, 1981). La primera, que denomina com a interpretació filosòfica, pretén buscar les estructures primordials del mal, la d'Aycock presenta consideracions estructuralistes al voltant del estigma de Caín, mentre que la de Saramago s'inscriu en la interpretació atea d'aquest passatge bíblic. Czaja (2016, p. 287) va decidir dedicar la majoria d'espai per comentar la publicació de Klinger perquè, tal com deia, no coneixia un altre text que intentés afrontar aquesta història d'una manera tan completa i profunda.

senzill i que s'expressi d'una manera directe. Per tant, podríem deduir que no és important què diu explícitament el text sinó què s'hi amaga i quines preguntes hauríem de formular-li. Precisament per aquest motiu, Czaja (2016, p. 297) intenta crear la seva interpretació d'aquest passatge bíblic que rep la denominació de “misteri”, en polonès, “*mysteryjna*”: “En resum, afirmo que hi ha un misteri inherent en aquesta història, que difícilment sucumbeix a l'exegesi històrica, filològica i conceptual; un misteri que, potser, només es pot expressar amb sentit amb l'ús de la lògica paradoxal”.¹⁴² Ara mateix, caldria tornar a la reflexió sobre els possibles elements protipícs del gènere policíac en els testimonis més antics, perquè la presència d'algun misteri al voltant del qual es construeix la trama d'aquests textos, és, al cap i a la fi, obligatòria. Per tant, quines característiques d'aquesta història combinaríem amb la narrativa policíaca? Tot i que el text no ens planteja cap cas criminal obert ni ens dona respostes a la pregunta de per què Caín va cometre fratricidi, però tot el temps podríem afirmar que els lectors més perspicaces en la seva lectura detectarien aquests espais sense respostes amagats entre línies i intentarien respondre-les, convertint-se així en detectius que investigarien la problemàtica moral a l'entorn d'aquest crim.

Tal com hem comentat més amunt, el gènere policíac se situa, generalment, en l'espectre de la literatura popular, que s'entén àmpliament com un conjunt de obres destinades pel gran públic massiu i, per tant, sol constituir una forma d'entreteniment literari poc exigent. En aquest context, Cawelti (1976) va intentar abordar diferents tipus dels gèneres populars que va agrupar en tres categories (arquetipus): Misteri, Aventura i Romance i, segons Colmeiro (1994b, p. 48), “[l]as consecuencias de su análisis van mucho más allá de la mera organización de los géneros literarios «populares»; más que intentar definir los límites entre los géneros literarios trata de explorar los condicionantes culturales y los logros artísticos de obras individuales concebidas desde dentro de un género”. Semblaria, doncs, que les narracions policíacques entrarien en la primera fórmula, no obstant, el delictes podria aparèixer com a tema recurrent en qualsevol manifestació pertanyent als gèneres populars. D'aquí surt la convicció més aviat freqüent de que si un crim apareix, per exemple, en una novel·la d'aventures, la connecta immediatament amb el gènere policíac legítim. Conseqüentment, al nostre parer, alguns historiadors i crítics de la narrativa policíaca assenyalaven la seva associació amb els escrits com l'*Eneida* o *Les mil i una nits*

¹⁴² La cita original: “Mówiąc krótko, twierdę, że istnieje inherentnie zawarta w tej opowieści tajemnica, która z trudem poddaje się historycznej, filologicznej i pojęciowej egzegezie; tajemnica, która być może daje się z sensem wyrazić dopiero przy użyciu logiki paradoksu”.

perquè es basaven en aventures apassionants de diferents personatges, també fora de la llei, que, molt sovint, consistien en fugida de vilans d'aquelles històries.¹⁴³

4.4.2. El guardià xinès de la moral del poble: les novel·les protagonitzades pel Jutge Di

En principi, caldria destacar que no és cert que només a la cultura occidental i als seus respectius sistemes literaris es pogués crear la tradició del gènere policíac o, més aviat, el seu prototipus. L'exemple d'aquesta teoria presentada per Hoveyda (1967) o Boileau i Narcejac (1968) son, sens dubtes, les narracions protagonitzades pel Jutge Di, un personatge fictici, però basat en la figura del funcionari xinès Di Renjie, que va viure entre 630 i 700 en la Xina de la dinastia Tang (618-907).¹⁴⁴ Per tant, a l'hora d'analitzar els orígens del gènere policíac universal i les seves interdependències intertextuals hauríem de tenir en compte els èxits de la literatura xinesa clàssica, que, en cert punt, com veurem en aquesta part de la tesi, va superar les altres tradicions en el procés de crear els fonaments d'aquesta narrativa i el seu desenvolupament genèric.¹⁴⁵ A més, resulta summament difícil situar aquest exemple en la línia cronològica que ens agradaria seguir per mantenir l'ordre lògic de les nostres reflexions, però, considerem que la complexitat d'aquest fenomen és tan interessant que mereix un comentari a part.

Comencem esbossant el context històric dels primers testimonis de relats policíacs orientals. Ara bé, Hoveyda (1967, p. 12-13) es preguntava sobre la identitat del Jutge Di i ho explicava d'aquesta manera:

¹⁴³ Segons Symons (1982, p. 30), “[e]l elemento intrigante o problemático está presente en varias de las narraciones de *Las mil y una noches*, generalmente como ejemplo de una astúcia natural que permite escapar de una trampa, al nivel del gallo atrapado por la zorra en la «Historia del cura y de la monja» de Chaucer (citada por un historiador), que convence a la zorra de que abra la boca y, cuando lo consigue, huye volando”.

¹⁴⁴ En alguns estudis podem trobar una grafia diferent del nom d'aquest personatge: el Jutge Ti (Hoveyda, 1967 o Rodríguez Pequeño, 2008), que podria explicar-se a través de la transcripció del nom del personatge històric segons el sistema de Wade-Giles (Ti Jen-chieh) (Wright, 2004, p. 17). Malgrat això, nosaltres optem per utilitzar la versió del Jutge Di que deriva del títol de la primera novel·la titulada *Dee Goong An* (o en anglès, *Celebrated Cases of Judge Dee*, 1949), duta a terme per Robert van Gulik (1910-1967), un sinòleg destacat d'origen neerlandès. La transliteració del nom original del jutge, segons van Gulik, és Dee Jen-djeh (Wright, 2004, p. 17). Alguns títols originals de van Gulik s'han traduït al castellà i s'han publicat dins de l'editorial Edhasa o Quaterni, especialitzada en la literatura japonesa i oriental. Tot i que parlem de dues editorials diferents, el nom del personatge principal continua sent el mateix, és a dir, el Jutge Di.

¹⁴⁵ Curiosament, al seu decàleg de com escriure narracions detectivesques, Richard Knox (1929, inclòs en Martín, 2015, p. 267-268) va deixar dit que no havia de figurar-hi cap xinès. Com destacava Rzepka (2007), aquesta referència volia explicar que és millor evitar la incorporació de personatges asiàtics molt estereotipats a les narracions policíacques, cosa bastant habitual en aquella època. Per altra banda, segons Martín (2015, p. 267), el terme *Chinaman* parlava d'un assassí que matava sense cap motiu i que, avui en dia, es diria *serial killer*.

Pero, por cierto ¿quién es este juez, llamado a colocarse a la cabeza de los grandes detectives de la literatura, junto a Dupin, Holmes y Lecoq? Contrariamente a estos, fue un personaje real que, tras un largo ejercicio de la profesión de juez, se hizo famoso como ministro en la corte de los emperadores Tang, en el transcurso del siglo VII de nuestra Era. Van Gulik añade, además, que existen muchos manuscritos que relatan las hazañas de otros jueces. Aparte del interés que despiertan la averiguación del caso y el “suspense”, estas historias presentan un interés histórico por la imagen que nos dan de la organización de la policía y de la justicia en la antigua China. En la época en que transcurre el primer relato publicado por Van Gulik, Ti era juez de distrito y, como tal, tenía a su cargo toda la administración de la religión: recaudaba los impuestos, registraba los nacimientos, defunciones, matrimonios y divorcios, se ocupaba del catastro, mantenía el orden público, etc.; y, como presidente del tribunal de la religión, desempeñaba a la vez las funciones de comisario, juez de instrucción, fiscal y juez de paz. (Hoveyda, 1967, p. 12-13)

El primer relat al qual feia referència Hoveyda era, de fet, una traducció anglesa d’una obra anònima de ficció policíaca de la tradició popular titulada *Wu Zetian si da qi’an* feta per Robert van Gulik. Tal com explicava Wright (2004, p. 9), “[h]is translation was received enthusiastically amongst his peers. However, he was unable to convince the Western detective fiction authours to whom he circulated the book that they should write sequels to his story, so he did so himself”. En total, van Gulik va escriure 16 llibres seguint aquesta convenció literària que consistia en la creació de les aventures següents del personatge serial, que era precisament el Jutge Di, i incorporar-les en la realitat de la dinastia Tang, considerada per la majoria dels historiadors com l’època daurada de la Xina.¹⁴⁶

De fet, el que feia van Gulik era restaurar el subgènere literari existent, però oblidat: es deia *gong’an*¹⁴⁷ i englobava històries protagonitzades per magistrats governamentals que resolien diferents casos criminals al mateix temps. Encara que l’inici de la tradició de *gong’an* presenti moltes incògnites, es suposa que les primeres històries populars en forma d’actuacions orals provenien de la dinastia Song (960-1279) o/i Yuan (1279-1368) (Idema, 1974, citat per Wright, 2004, p. 18) i van convertir-se en un dels tipus de narracions escrits més populars durant el regnant de les dinasties posteriors, és a dir, Ming (1368-1644) i Qing (1644-1912). Per tant, quines són les característiques més importants d’aquest antecedent xinès de la ficció policíaca? Segons Hoveyda (1967, p. 13),

¹⁴⁶ La tasca realitzada per van Gulik no era gens fàcil i, segons Wright (2004, p. 2), suposava diferents passos: “the acquisition of a Chinese genre and its norms and expectations of Western readers, and presentation of the Judge Dee books to an English-reading audience as works ostensibly in the Chinese style of writing, even though they emulate the Western style of writing more faithfully”. En aquest sentit, el seu projecte no era tan diferent de les iniciatives dels autors europeus que intentaven implementar el *hard-boiled* nord-americà als seus sistemes literaris.

¹⁴⁷ En el discurs anglosaxó, aquesta etiqueta va traduir-se com *court-case* (Wang, 1997), *crime-case* (Hegel, 1998) o *casebook* (Wright, 2004).

[e]n la mayoría de los casos, sus autores (casi siempre anónimos) dan desde el principio el nombre y los motivos del criminal, centrando el elemento de “suspense” en la pugna que se desarrolla entre él y el detective. Los jueces llevan a cabo varias investigaciones al tiempo y recurren a todos los procedimientos “científicos” utilizados en aquella época, como la tortura, habitualmente practicada entonces por los tribunales chinos, y también, una vez agotados todos los demás recursos, a... lo sobrenatural, invocando a los dioses o basándose en las interpretaciones de sus propios sueños. (Hoveyda, 1967, p. 13)

L'element sobrenatural present en *gong'an* esmentat per Hoveyda i explicat més detalladament per Wright (2004, p. 82-92) crea una mena de paral·lelisme amb el desenvolupament de la tradició occidental del gènere policíac, atès que, com subratllava Rodríguez Pequeño (2008, p. 156), no hi ha cap dubte que la novel·la gòtica, en què generalment apareixien components que s'adaptaven a l'estètica fantasmal, va influir en la creació de la ficció policíaca. Tanmateix, les inspiracions heretades dels relats gòtics estaven relacionades, més aviat, amb la estructura novel·lesca (suspens, espais tancats o por als fenòmens que semblen inexplicables que, en aquest cas, són crims i no fantasmes) i no eren tan necessaris per resoldre casos criminals com en les històries *gong'an*. A més, tant *gong'an* com *Wu Zetian si da qi'an* i els llibres sobre el Jutge Di escrites per van Gulik en la segona meitat del segle XX no es consideraven com obres amb un gran valor artístic ni ocupaven posicions centrals en els respectius sistemes literaris, cosa que acosta aquestes narracions als inicis de la formació del gènere policíac en la tradició occidental.¹⁴⁸

Acabant les reflexions al voltant de les pràctiques literàries xineses, caldria analitzar els motius de van Gulik per no només traduir un manuscrit desconegut pels crítics i pel públic lector fins als mitjans del segle XX, sinó també crear tota una sèrie de novel·les policíacques sobre el Jutge Di a fi de recuperar l'estètica de *gong'an*. De fet, Wright (2004, p. 4-6) enumera quatre factors que motivaven la iniciativa literària d'aquest orientalista neerlandès. En primer lloc, sembla que així van Gulik va poder utilitzar la seva recerca, que es centrava en la història de la Xina i, gràcies al seu immens coneixement cultural del món oriental, sabia que era necessari presentar en aquell moment l'altre imatge d'aquest país, submergit en la crisi on moria tot un estil de la vida dominant durant el sistema imperial, que va col·lapsar-se l'any 1905. D'aquesta manera, la creació de narracions en base de *gong'an* ambientades en el regnant de la dinastia Tang podia difondre una visió positiva d'una Xina forta i invencible. En tercer lloc, van Gulik volia que els xinesos estiguessin orgullosos del seu patrimoni cultural i repertori de la tradició pròpia de la ficció policíaca i sense referir-se a

¹⁴⁸ Vegeu la tabla de totes les seves publicacions dins de les històries sobre el Jutge Di a Wright (2004, p. 12-13).

altres sistemes literaris que semblaven ser els dominants al respecte.¹⁴⁹ I, finalment, els relats protagonitzats pel Jutge Di van servir com una imatge diferent de la Xina molt sovint estereotipada en la perspectiva occidental. Tot i que intentava idealitzar aquesta visió, paradoxalment caient a les trampes del pensament estereotípic, al cap i a la fi, la presència del delictes hi era obligatòria. Segons Wright (2004, p. 7), “[t]he depiction of crime and criminality in van Gulik’s books gives us symptoms, but not causes of this malaise. Social factors underlying the motivation of the crimes committed are not discussed; instead, the expository scenes focus on more immediate motives”. Potser no és el mateix enfocament que en el cas de les novel·les nord-americanes *hard-boiled*, però els seus autors retrataven les societats coetànies també sense donar respostes concretes a com acabar amb delinqüència i altres problemes de l’època.

4.4.3. Hamlet: un detectiu a l’escenari

La mitologia grega està plena de criminals i, tal com demostrava Maldonado Aguirre (1994, p. 79-86), en aquesta llista tenim quasi tots els tipus de possibles delinqüents: Urà (criminal polític-fanàtic), Zeus (sociòpata sexual), Prometeu (delinqüent ocasional i pur), Hera o Afrodita, entre d’altres (representants de la delinqüència femenina) i Hermes (delinqüent juvenil). Tanmateix, sembla que, des de la nostra perspectiva analítica, la figura mitològica més important és, sens dubte, Èdip que va convertir-se en el prototipus legítim de detectiu literari,¹⁵⁰ tot i que la seva investigació vagi dirigida contra ell mateix.¹⁵¹ Segons Skwara (2016, p. 203),

els autors antics no coneixien un gènere que coincidís amb les característiques de la ficció policíaca. Sembla, doncs, que buscar els seus orígens en aquella època seria debades. No obstant això, la narrativa policíaca té, paradoxalment, moltes coses en comú amb el teatre antic, tot i que

¹⁴⁹ Com explicava anecdòticament Chen (1975, p. 133, citat per Wright), van Gulik no podia entendre com los xinesos se fascinessin tan per les traduccions de les narracions protagonitzades per Sherlock Holmes com si fos una cosa totalment nova.

¹⁵⁰ L’escrit més popular que descriu el mite sobre aquest personatge és l’antic drama de Sòfocles del segle V aC, però, segons Sapota i Słomak (2017, p. 13-14), el seu enfocament de la història no era gens canònic a l’època de l’Antiguitat i, per això, presenten una llista d’altres textos coneguts actualment que giraven a l’entorn de la figura del rei tebà i el seu llinatge. La recerca de Sapota i Słomiak se centra en la tragèdia poètica de Sèneca el Jove titulada *Oedipus*, analitzant les diferències entre aquesta versió i la de Sòfocles (Sapota i Słomak, 2017, p. 12-32).

¹⁵¹ “El Edipo, de Sófocles, realiza una investigación, por así decirlo, contra sí mismo, exactamente igual que Chéri-Bibi, el famoso personaje de Gastón Leroux [1868-1927], quien, acusado injustamente, se escapa de presidio, usurpa la identidad de un marqués y se consagra al descubrimiento del verdadero criminal, que no es otro que dicho marqués”. (Hoveyda, 1967, p. 16)

aquesta inspiració probablement no prové directament de la tradició ni grega ni romana, sinó que es produeix, més aviat, a través del drama europeu.¹⁵² (Skwara, 2016, p. 203)

Conseqüentment, endinsant-nos en la cronologia del desenvolupament del teatre europeu, veiem que les obres de William Shakespeare, un dels dramaturgs més destacats de la literatura universal, es caracteritzen per una complexitat particular no només pel que fa a l'estructura argumental, sinó també pel que fa a la psicologia dels seus personatges i, per tant, són elles que més sovint s'associen amb el gènere policíac modern. En aquesta part de la present tesi només tractarem les tragèdies del teatre elisabetià, ja que se sap que Shakespeare parteix de les tradicions d'aquest gènere antic, en el sentit que situa els seus personatges en situacions de crisi, molt sovint sense sortida, que només emfatitzen la seva impotència davant del fatalisme predestinat. La dimensió universal d'aquestes obres també està relacionada amb el desig del dramaturg anglès d'incloure-hi contingut moralitzador a fi de plantejar-hi d'una forma eficaç les qüestions problemàtiques als seus lectors o espectadors.

El motiu del crim és molt present en la majoria de les tragèdies de Shakespeare i sol aparèixer com a conseqüències de tota una sèrie de comportaments humans criticats, com ara la recerca del poder sense escrúpols o el desig de venjar-se.¹⁵³ Posem-hi només uns exemples d'aquest procediment: ja en la primera tragèdia *Titus Andrònic* (1593) ens enfrontem a terribles escenes de violació i tortura de Lavínia, filla del personatge principal; tant en *Juli Cèsar* (1623) com en *Coriolà* (1623) coneixem conspiracions contra les autoritats governants o la pàtria; i una de les obres més coneguts i destacats que, freqüentment se considera com "l'estudi del crim", és a dir, *Macbeth* (1623), està ple de cadàvers.¹⁵⁴ No obstant això, en el context de les nostres reflexions sobre l'origen alternatiu del gènere, l'obra més rellevant pel desenvolupament dels relats policíacs és *Hamlet* (1603). Així, seguim la consideració de Hoveyda (1967, p. 16) d'aquest personatge com "un detective que trata de resolver el misterio de la muerte de su padre". A més, Cabrera Infante (1983, p. 4) va deixar dit que "Sherlock Holmes es a la novela policial lo que Hamlet es al teatro", però, de fet, podríem parafrasejar les seves paraules per subratllar una idea una mica diferent: Hamlet és

¹⁵² La cita original: "Starożytni nie znali gatunku, który odpowiadałby charakterystyce kryminału. Wydaje się więc, że próżno byłoby szukać jego początków w antyku. A jednak kryminał paradoksalnie ma wiele wspólnego z antycznym teatrem, chociaż inspiracja prawdopodobnie nie pochodziła wprost od Greków i Rzymian, a nastąpiła pośrednio przez dramat europejski".

¹⁵³ Per saber-ne més, vegeu els estudis d'Orten (2003) Somoza (2002), Terán Lomas (1969) o Wilson (2019), entre d'altres.

¹⁵⁴ Les dates entre parèntesis al costat dels títols són les primeres edicions d'aquestes tragèdies i no les dates de la seva creació.

a la novel·la policíaca una influència significativa sense la qual Sherlock Holmes difícilment podria existir.

Així doncs, per què *Hamlet* pot ser un dels molts prototipus de la ficció policíaca en la nostra perspectiva contemporània al gènere?¹⁵⁵ La problemàtica plantejada per Shakespeare en aquesta obra s'adapta al tema principal de la ficció policíaca. Les reflexions sobre les conseqüències del crim, l'aspecte ètic de la venjança o la pertorbació de l'ordre natural del món mitjançant l'assassinat són tan universals que, sens dubte, poden proporcionar algun tipus del marc conceptual també per les novel·les contemporànies d'aquesta modalitat literària. Tot i que *Hamlet* descriu la història de la família reial, que tradicionalment s'identifica amb les capes socials més altes d'una determinada societat, sembla que aquest procediment facilita la crítica de les autoritats governants, perquè el castell d'Elsinore es converteix en un entorn ple d'anomalies com espionatge, relacions incestuoses o assassinats (fratricidi inclòs), entre d'altres, que destrueix la visió ideal d'una vida privilegiada de la monarquia. Així, aquesta dimensió escèptica i crítica de l'obra presenta el següent paral·lelisme amb el gènere contemporani.

La composició de l'argument de *Hamlet* també és una altra antologia, perquè la solució utilitzada per Shakespeare resulta la forma més tradicional de crear l'eix narratiu de qualsevol narració policíaca, és a dir, el dramaturg decideix presentar al mateix inici de l'obra un enigma per resoldre: la misteriosa i sobtada mort del rei de Dinamarca. Tot i que sigui en forma d'un fantasma, que introdueix l'element sobrenatural sense el qual la investigació no seria possible i, per tant, hauríem de descartar en gran mesura la contribució real de *Hamlet* al desenvolupament del gènere policíac, és un patró exemplar de com començar qualsevol escrit policíac. Ara bé, quan Hamlet en l'acte I escena V diu que “[e]ls temps estan desconjuntats. Maleïda dissort / que hagués de néixer jo per redreçar-los”¹⁵⁶ assumeix el paper d'explicar aquest crim, com solen fer els protagonistes de les novel·les policíacques, és a dir, els detectius. Al cap i a la fi, presentant la solució i explicant els seus motius darrere dels delictes, se suposava que restabliria l'harmonia als lectors i espectadors,

¹⁵⁵ Aquesta reflexió es basa majoritàriament en la nostra anàlisi de *Hamlet* com a prototipus de la novel·la policíaca (Wegner, 2022).

¹⁵⁶ La cita original: “The time is out of joint; - O cursed spite, / That ever I was born to set it right”. Totes les cites originals provenen de *The Tragedy of Hamlet* (1899) i aquelles en forma de traducció al català són de Salvador Oliva (1986).

gràcies als quals viurien amb seguretat a les seves societats.¹⁵⁷ La comparació de Hamlet amb Sherlock Holmes que hem comentat anteriorment no és gens casual, atès que hi ha moltes característiques en la configuració del detectiu literari britànic que ja s'han definit d'alguna manera en el personatge de l'univers shakespearà. I tant com Holmes sempre pot comptar amb l'ajuda del doctor Watson, Hamlet troba aquest suport a la figura de Horaci i és amb ell que comparteix els seus plans secrets sobre els mètodes de la investigació, perquè sap que pot comptar amb la seva discreció.¹⁵⁸

Tornant a la composició estructural d'aquesta història, caldria centrar-se també en els dos darreres elements, és a dir, en la mateixa investigació i el desenllaç de l'obra. Hamlet decideix organitzar una provocació molt creativa. En una novel·la policíaca contemporània, els detectius tenen a la seva disposició tota una formació tècnica de diverses eines com, per exemple la informàtica forense o proves del material genètic, que, per raons òbvies, falten a l'obra de Shakespeare. Tanmateix, Hamlet no es desanima gens i intenta provocar que Claudi, el rei actual de Dinamarca i el seu oncle, confessi la seva participació activa en l'assassinat del seu germà i ho fa amb els mitjans que disposa. Per tal d'implementar aquest pla, porta un grup teatral al castell i demana una obra concreta titulada *L'assassinat de Gonzago*. La representació s'enriqueix amb diversos fragments creats pel mateix Hamlet, que imiten les circumstàncies de l'assassinat del seu pare.¹⁵⁹ I, de fet, la provocació, de la qual un detectiu amb llicència no en tindria vergonya, va funcionar, perquè l'agitat Claudi surt de la sala durant una escena creada justament per aquest motiu. Tot i que la reacció confirma la creença del personatge principal que el seu oncle és el culpable, aquest moment també es crucial pel rei regnant, atès que comença a sentir que Hamlet sap alguna cosa més de la mort del seu pare.

Ara bé, la reflexió anterior és una referència més aviat indirecta de *Hamlet* al gènere de la ficció policíaca que notem i discutim des de la perspectiva crítica actual. Per tant, per concloure-la, ens agradaria exposar la seva relació més directa que s'observa en la novel·la

¹⁵⁷ Podríem dir que aquesta característica del gènere policíac l'acostaria al drama del teatre àntic en forma d'experimentar una mena de "purificació espiritual", és a dir, *katharsis*, fent referència a les categories clàssiques adequades. Per saber-ne més, vegeu Skwara (2016, p. 204-205).

¹⁵⁸ L'acte III escena II: "Horaci, certament ets l'home més equilibrat / de tots els que he tractat" ("Horatio, thou art e'en as just a man / As e'er my conversation coped withal").

¹⁵⁹ Hamlet parla d'aquest pla més concretament aquí, és a dir, en l'acte II escena II: "Faré que aquests actors / interpretin l'escena de l'assassinat del meu pare / al davant del meu oncle. Li observaré l'esguard, / el sondaré fins al dolor, si s'estremeix, / ja sabré què he de fer" ("I'll have these / players / Play something like the murder of my father / Before mine uncle; I'll observe his looks; / I'll tent him to the quick; if he but blench / I know my course").

de Michael Innes¹⁶⁰ publicada l'any 1937 i titulada *Hamlet, Revenge!*, que sembla ser el primer projecte tan elaborat de la incorporació del drama de Shakespeare a la tradició del gènere policíac. La seva obra se centra en la investigació de l'assassinat del Lord Chancellor, comès mentre s'exposava *Hamlet* a casa d'Edward Crispin, duc d'Horton (v. Innes, 1974).¹⁶¹ Curiosament, Lord Auldearn en aquesta actuació interpretava el paper de Poloni, conseller del rei, que en realitat mor en el text original, però la diferència és que el personatge literari és apunyalat per una cortina per Hamlet i, a la novel·la d'Innes, els espectadors que veuen l'obra shakespeariana escolten només un tret. John Appleby arriba al lloc del crim i s'encarrega de resoldre no només la misteriosa mort d'un polític molt important, sinó també de trobar els documents confidencials de la víctima. La relació intertextual entre aquestes dues obres és més que evident i podríem notar-la fins i tot pel títol que evoca al personatge de Shakespeare. A més, fa al·lusió a un motiu emergent del drama, és a dir, el desig de venjança i la seva dimensió moral, que podria significar una segona oportunitat que es dona a Hamlet per reescriure la seva història, però més explícitament, es tracta d'un joc molt ben calculat de venjances personals en què es troba atrapat Appleby. La reinterpretació de *Hamlet*, i ara en relació directa amb la seva influència en el gènere policíac, pot considerar-se no només en el context de rendir homenatge al geni de Shakespeare que anticipava algunes solucions dins de la ficció policíaca,¹⁶² sinó també a l'interès acadèmic d'Innes per les obres del

¹⁶⁰ És pseudònim de John Innes Mackintosh Stewart (1906-1994), un novel·lista i acadèmic escocès que apart de escriure novel·les dels gèneres contemporanis també es dedicava a la crítica literària. A més, l'any 1990 va formar part de la Royal Society of Edinburg com a membre honorari. Entre 1936 i 1986 va escriure unes 50 novel·les policiaques i contes, que el mateix descrivia “d'entreteniment”. La seva obra policíaca es caracteritzava per l'ús del personatge serial John Appleby (que va néixer precisament l'any 1936 en la novel·la *Death and the President's Lodging*). Appleby és un dels detectius literaris més longeus i també va protagonitzar alguns contes després del mort del seu creador (*Appleby Talks About Crime*, 2010).

¹⁶¹ Podem denominar aquest procediment com *teatre en teatre* del qual un dels màxims representants és el mateix *Hamlet*. Aquest motiu no es limita només a la presència tangible d'una obra en una altra, sinó també en tota mena de jocs presentats davant d'altres personatges. Així doncs, estem parlant de certs “rols per jugar” com mentir o disfressar-se d'una altra persona i fingir-la per dur a terme alguna intriga. Si utilitzem aquest concepte en la ficció policíaca, podem comparar l'assassí a una mena de director d'una obra que, mitjançant el seu acte il·legal, assigna papers determinats a altres persones: el de la víctima, el dels testimonis i, clarament, el dels investigadors, entre d'altres (Skwara, 2016, p. 208-213).

¹⁶² Actualment, hi ha diferents projectes de la inclusió de les obres de Shakespeare en el repertori de la literatura contemporània i una d'aquestes iniciatives és *Hogarth Shakespeare Project* (2013-2018) que consistia en la reescriptura de les seves peces teatrals duta a terme pels escriptors molt coneguts, moltes vegades autors de *bestsellers*. El projecte va començar amb la publicació de *The Gap of Time* (2013) de Jeanette Winterson (1959), que intentava reescriure una de les comedies, és a dir, *The Winter's Tale* (1623). Entre altres llibres dins d'aquest projecte caldria destacar *Hag-seed* (2016) de Margaret Atwood (1939) o *Macbeth* (2018) de Jo Nesbø (1960), un dels escriptors de les novel·les negres escandinàves més destacables avui en dia. Aquest segon exemple sembla més significatiu per les nostres reflexions, perquè intenta representar la versió actualitzada de l'obra shakespeariana dins del marc del gènere policíac contemporani. La “modernització” de *Macbeth* i la seva reescriptura consistia en la ubicació de la trama en una localització distòpica de Fife (Escòcia) als anys 70. Aquest canvis també es noten a la configuració dels personatges: Duncan és el cap de la policia, Macbeth es converteix en l'inspector que forma part del grup SWAT i Lady (Macbeth) dirigeix un casino local. *Macbeth* de Nesbø va ser acollit força bé per part de la crítica i el públic lector i va entrar en la llista de les

dramaturg anglès, atès que durant la seva carrera com a crític va dedicar-li diversos textos, com podem veure en aquest exemple de *Character and Motive in Shakespeare* (1949).

4.4.4. Com enganyar el destí o *Zadig* de Voltaire

I així hem arribat al segle XVIII en què van produir-se varis canvis econòmics, polítics i socials importants, que també condicionaven en gran mesura les produccions artístiques contribuint a la creació de nous patrons argumentals o suposaven modificacions significatives per la fundació i la següent consolidació del gènere policíac. Lacassin (1993, p. 11) començava el seu estudi dedicat al gènere amb la seva cronologia i la primera obra que hi apareixia és precisament *Zadig* (1747) de Voltaire (1694-1778) i el descrivia d'aquesta manera: “Dans *Zadig ou la Destinée*, Voltaire met en scène un enquêteur amateur : Zadig. Par une brillante déduction appuyée sur l'étude des traces, il identifie des êtres et retrace des événements qu'il n'a jamais vus” En canvi, Hoveyda (1967, p. 18) el defineix com “un Sherlock Holmes en potencia”. Aquestes descripcions converteixen l'obra de Voltaire en una referència extremadament important pels investigadors francòfons a l'hora de discutir els orígens de la tradició del gènere policíac i, per tant, nosaltres també ens endinsarem en les aventures d'aquest personatge epònim a fi de trobar evidències que confirmin la seva relació.

Comencem amb l'esquema argumental d'aquesta obra que, segons Sherman (1984, p. 32), ens proposa una doble lectura, és a dir, com a una narració de ficció literària o una peça filosòfica. Sabem que Voltaire va crear-la basant-se en un conte persa *Els tres prínceps de Serendip* (Lacassin, 1993, p. 23), que explica la història de tres joves excepcionalment dotats amb capacitat per observar i treure conclusions lògiques per defensar-se durant un judici que els acusava de robar injustament un camell.¹⁶³ No és l'única referència a la tradició oriental feta per l'autor francès al llarg d'aquesta narració, cosa que explicava Sherman (1984, p. 33) d'aquesta manera:

The didactic discourse-relation, however, constantly positions the fairytale-code in a referential code as well by inviting the assimilation of the oriental setting and the hero's predicament with the political system and philosophical dilemmas the reader herself knows. The folkloric aspects

obres preseleccionades al premi British Book Awards (2019) en la categoria Crime and Thriller. A més, el projecte incloïa la publicació de la reescriptura de *Hamlet* duta a terme per Gillian Flynn (1971), una escriptora nord-americana especialista en les ficcions de suspense i misteri, malauradament, la seva versió de *Hamlet* encara no s'ha publicat ni s'ha informat sobre la data prevista del seu llançament.

¹⁶³ Al tercer capítol de l'obra de Voltaire trobem la versió adaptada d'aquesta història, no obstant, no es tracta aquí de descriure un camell a partir de les observacions i pistes recollides durant “la investigació” de *Zadig*, sinó un cavall i un gos robats.

do not, therefore, prevent the expectation of some objective, reflected truth. (Sherman, 1984, p. 33)

Conseqüentment, parlem d'un text que mostra qüestions filosòfiques i socials, que eren d'interès pels molts intel·lectuals francòfons del segle XVIII com Rousseau (1712-1778) o Montesquieu (1689-1755),¹⁶⁴ però estaven hàbilment amagades sota la primera capa semàntica de l'obra, que atreia el seu públic amb el patró aparent de les llegendes populars d'Orient. Així, *Zadig*, com els exemples anteriors, s'acosta als supòsits de la narrativa policíaca, que de la mateixa manera utilitzava la seva forma atractiva per poder transmetre contingut moralista o plantejar qüestions problemàtiques o simplement més importants per les societats coetànies. De fet, què són aquests contes i de què tracten? Voltaire decideix contar-nos aventures d'un noi jove Zadig, que es converteix en víctima de la injustícia, de manera que aquest personatge es troba als límits de la llei, atès que ha de ser intel·ligent per fugir del fatalisme que el condemnaria al fracàs. Llavors, parlem d'un personatge fora de la dimensió legal, que, al mateix, arriba a ocupar una posició alta pel que fa al compliment de la llei en una comunitat concreta. Això es pot considerar una mica irònic, però sembla que no és l'única interpretació del canvi experimentat per Zadig, que pot entrar en el marc de *bildungsroman*.¹⁶⁵ Al cap i a la fi, és cert que Voltaire presenta la configuració psicològica, moral i social del caràcter d'un protagonista jove, malgrat això, fins i tot després de guanyar la promoció social i vigilar l'ordre de Babilònia, sucumbeix a la seva naturalesa delinqüent i comença una aventura amorosa amb l'esposa del rei govenant, cosa que fa que decideixi

¹⁶⁴ L'aspecte més rellevant de la filosofia francesa de l'època de la Il·lustració era el culte a la raó i la recerca de la major racionalitat. L'altre tema també molt present era el desig d'alliberar la ment de l'ésser humà de tota mena d'errors i prejudicis. Generalment, els pensadors d'aquell moment destaquen la culpa de la foscor del ment causada per la intolerància i el fanatisme religiós. Voltaire critica a través de *Zadig* les relacions imperants a la societat francesa del segle XVIII, intenta promoure la seva filosofia deïsta i, finalment, planteja la problemàtica del mal al món i intenta definir-lo.

¹⁶⁵ Potser aquesta comparació no és del tot correcta, però ens permet assenyalar algunes analogies en diferents gèneres en què apareixen (des)aventures amb intrigues enigmàtiques o casos criminals en el fons, com la novel·la de cavalleries, la novel·la autobiogràfica o la novel·la picaresca. López Gallego (2013, p. 64) proposa la següent diferentiació entre aquests models literaris: "en la de caballeria no se aprecia cambio alguno en el protagonista y por lo tanto no existe en él evolución, con lo que se pierde el carácter de aprendizaje que es el más importante en el género que nos ocupa [*bildungsroman*]. Por su parte la novela autobiográfica supera con creces los límites de la juventud del protagonista ya que normalmente alcanza su vejez, nos ofrece el relato de su vida entera y su intención no es la de ofrecer un aprendizaje que lo sitúe en el punto de partida del resto de su existencia. Por último, la novela picaresca sí podría ser considerada un buen antecedente, pero hau un pequeño detalle que distancia ambos géneros: mientras que en el *bildungsroman* el protagonista acaba por ocupar un lugar en la sociedad, el pícaro se aísla de ella, vive al margen". En aquest sentit, un altre possible inici de la tradició de la ficció policíaca podria ser, precisament, la novel·la picaresca que confirmaven, segons Buschmann (2002, p. 93), "Juan Madrid [1947] y Eduardo Mendoza [1943] tomando como referencia la novela picaresca, que, según su opinión, estaba en los orígenes de toda literatura sociocrítica, mientras que la novela criminal anglosajona habría evolucionado a partir de esa raíz española". Per saber més sobre les característiques del gènere picaresc com la fundació del gènere policíac, vegeu les consideracions de Rodríguez Pequeño (2008, p. 157-158).

abandonar el país i fugir de les conseqüències del seu acte il·legal.¹⁶⁶ Cometent aquest i altres errors, Zadig es presenta realment com un personatge, que podríem comparar amb un detectiu literari, que fins i tot ressalta el seu nom, perquè tant en àrab com en hereu s'associa amb els valors de justícia. A més, es transforma en un vincle entre l'home i allò inexplicable que destaca Lacassin (1993, p. 24) dient que

Si l'oracle ou Zadig se bornent à révéler, souvent par anticipation, une vérité intangible et fatale, le détective, comme le héros, crée, ordonne, organise ce qui grâce à lui deviendra la vérité. Il ne se borne pas à révéler, il agit et intercède. Le héros, archétype futur du détective, est un intercesseur entre l'homme et l'impossible (ce qui'il ne comprend pas, ce dont il a peur, ce qui l'obsède, ce qui le choque) comme le prêtre l'était entre l'homme et le sacré ou l'au-delà. Le détective continue à intercéder entre l'homme et ce qui l'entoure ; à rétablir entre l'homme et le monde l'équilibre psychologique que le mystère, l'injustice ou le mal avaient rompu. (Lacassin, 1993, p. 24)

5. El desenvolupament de la novel·la policíaca en els sistemes literaris dominants

Tot i que en l'apartat anterior s'hagi descrit com evolucionava el gènere negre i policíac a través de la seva nomenclatura, tanmateix sembla necessari estudiar el desenvolupament d'aquest gènere literari en els sistemes que ens interessin: el castellà i el català. A part de la importància d'aquesta contextualització, en principi, caldria aproximar-se als sistemes dominants, en els que va aparèixer el prototipus de la ficció policíaca i totes les seves modalitats següents. Per tant, el segon capítol de la present tesi va dedicat a la cronologia d'aquesta narrativa en tres països significatius, és a dir, Gran Bretanya, França i els Estats Units.

Abans que res, ens agradaria evocar a la necessitat i l'oportunitat de concebre i d'analitzar la narrativa negra i policíaca com a literatura mundial tal com proposava King (2018). L'estudiós australià apuntava que aquest gènere superava fronteres i llengües i, a més, els escriptors podien adaptar-lo perquè encaixés millor a les expectatives del públic lector i complís amb els seus objectius dins d'un sistema concret, tot i que simultàniament es preguntava si no calia estudiar la ficció negra i policíaca com a literatura mundial per

¹⁶⁶ Tornant a les regles de S. S. Van Dine, és interessant veure que el novel·lista nord-americà prohibia als detectius entaular relacions romàntiques (3^a regla). Tenia por que la dona distraigués l'investigador de les seves obligacions, cosa que subratllava la seva visió de *femme fatale*? Veient l'exemple de Zadig, aquesta advertència podria ser vàlida. En el cas de Sherlock Holmes, qui va caure sota l'encís d'Irene Adler, parlem d'un procediment que també va donar-li una dimensió una mica més humana.

deixar d'ubicar-la en la perspectiva local o regional (King, 2018, p. 13). Al llarg del seu article, comentava els inconvenients d'aquest marc teòric i explicava l'esquema que havia detectat pel que fa als estudis d'obres que podien anomenar-se com a productes de la tradició autòctona d'uns sistemes nous, dèbils o perifèrics. En què consisteix aquest esquema? Consisteix en analitzar la producció local en relació amb models estrangers, tractats com a fonaments de la tradició d'aquest gènere en general. Val a dir, però, que la metodologia de recerca aplicada en aquest cas té també els seus avantatges, perquè si volem entendre el context que possibilita la modificació de models narratius provinents dels sistemes forans dominants en la dimensió local, primer caldria conèixer els textos als quals ens referim. Per això, en aquesta tesi hem optat per dividir la part sobre l'evolució del gènere negre i policíac en dos blocs per observar com s'ha implementat aquesta modalitat als polisistemes literaris de l'Estat espanyol i quins tipus de relacions ha establert amb els altres circuits i detectar si en alguns casos podríem parlar d'assoliments a escala global que marquin tendències dins de la narrativa negra i policíaca.

5.1. La tradició anglosaxona i la creació de la novel·la enigma

5.1.1. Context històric

Quan ens referim als inicis del gènere detectivesc, gairebé automàticament pensem en l'obra d'Edgar Allan Poe, és a dir, un escriptor nord-americà; no obstant això, hem de tenir en compte que la seva inspiració, en la majoria dels casos, provenia de la tradició europea, ja que ell mateix va passar una part de la seva vida a Anglaterra formant-se. Per altra banda, caldria recordar que els tres contes protagonitzats per Dupin són considerats com a fonaments o, millor dit, prototipus de la ficció detectivesca, i el seu període de la màxima popularitat i de millors resultats literaris es produeix durant les activitats dels escriptors britànics Arthur Conan Doyle i Agatha Christie, que actualment formen part del corpus de la literatura mundial.¹⁶⁷ Precisament per aquest motiu, ens basem aquí principalment en el context britànic del desenvolupament del gènere detectivesc, però, com veurem a continuació, hi havia alguns condicionants extraliteraris similars que van influir de manera substancial en el transcurs de l'evolució d'aquesta modalitat també en altres països.

¹⁶⁷ És així per diferents raons, però si tornem a l'estudi de King (2018), veiem que la traducció pot exercir un paper rellevant en el procés d'integració al canon de la literatura mundial. L'obra de Christie s'ha traduït a més de cent llengües i es considera que és l'escriptora més venuda de tota la història (King, 2018, p. 51-52).

Per entendre millor el sorgiment de la narrativa detectivesca i el seu desenvolupament posterior, resulta útil el primer capítol de l'estudi de Cegielski (2013, p. 11-98), en el que buscava connexions d'aquest gènere amb la contemporaneïtat i, per tant, amb tots els èxits de la innovació del segle XIX. Clarament, no els enumerarem tots aquí per les qüestions d'espai, però tractarem breument els aspectes més importants, com ara la industrialització, l'augment de la delinqüència o el naixement de detectivisme.

El concepte d'industrialització fa referència al procés pel qual una economia principalment agrícola es transforma a una altra basada en la fabricació de productes a gran escala. El treball manual individual molt sovint se substitueix per la producció massiva mecanitzada. Les característiques de la industrialització inclouen, generalment, el creixement econòmic, la divisió més eficient de tasques laborals i l'ús de la innovació tecnològica disponible per resoldre problemes en lloc de la dependència de condicionants fora del control humà. Aquest terme s'associa sobretot amb la Revolució Industrial a l'Europa de finals del segle XVIII i principis del XIX i es considera que va començar a Anglaterra, el país més desenvolupat econòmicament en aquesta època, que disposava d'una agricultura eficient i de recursos naturals per proporcionar energia.¹⁶⁸

Com ja hem mostrat, els avenços tecnològics van influir notablement en el desenvolupament de la narrativa negra i policíaca i quasi tots els seus paràmetres, però caldria també subratllar l'impacte que van tenir en la circulació d'obres d'aquest tipus. Ens referim aquí a les noves tecnologies d'impressió que permetien millorar la qualitat de les il·lustracions (diferents tipus de gravadures) i produir més còpies en el mateix període de temps, cosa que de forma significativa reduïa el preu de premsa. Com argumentava Cegielski (2013, p. 12), la implementació de la impremta cilíndrica va permetre als editors de *The Times* obtenir 4200 còpies d'un número per hora l'any 1828. En conseqüència, cada mes creixia el número de lectors d'aquest títols, perquè finalment s'ho podien permetre i va començar a interessar-los l'acte de lectura com a tal. Els diaris de fàcil accés esdevenien portadors de textos com ara contes o novel·les curtes, que sovint es publicaven en forma d'episodis (fulletons; del francès *feuilleton* o *feuilleton*). Law (2000, p. 34) sostenia que la

¹⁶⁸ Sembla necessari tenir en compte que es tracta d'un canvi més aviat lent i gradual de manera que no es pot trobar una data concreta quan marqui l'inici de la Revolució Industrial. Com va deixar escrit Chaves Palacios (2004, p. 96): "Y en ese sentido la mayoría de los autores la sitúan en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII (1750-1780), mientras que su final se alarga hasta mediados de la siguiente centuria, bien entendido que la diferencia de fechas entre Gran Bretaña y los restantes países fue sustancial, del mismo modo que su desarrollo no cabe entenderlo como un cambio brusco, sino que estamos antes una evolución lenta pero estricta y determinante".

publicació per entregues va guanyar fama durant el regnat de Victòria I per una combinació de les següents raons: l'augment de l'alfabetització, la millora de l'economia de la distribució i, clarament, els avenços tecnològics en les tècniques d'impressió. Tot i que hi debutaven escriptors com Charles Dickens (1812-1870) o Wilkie Collins (1824-1889), que ara mateix són considerats com uns dels representants més destacats de la novel·la social i moral, la posició d'aquests textos en el sistema literari no era gens clara i s'ubicava més aviat entre la literatura culta, és a dir, amb aura de qualitat, i la literatura popular, massiva o comercial. Els autors que volien endinsar-se en el gènere detectivesc també havien de seguir aquesta forma de publicació i, per tant, s'enfrontaven quasi immediatament a l'estigma del gènere ambivalent o, fins i tot, inferior, cosa que fins ara malauradament encara se li atribueix.

Pel que fa a la serialització, caldria dir que és un dels fenòmens més rellevants en l'actualitat no només en la literatura, sinó també en altres manifestacions artístiques com les sèries televisives. Cegielski (2013, p. 21) destacava que en aquest cas es tractava de la serialització dels títols, personatges i temes i que realment era millor analitzar-la en el marc psicològic i econòmic. A més, deia que “aprofitant el vincle dels lectors amb personatges concrets, els autors i els editors intensificaven tant els seus esforços d'escriptura com de publicació. Al mateix temps, actuaven en pro d'una lectura conscient i estable” (Cegielski, 2013, p. 21).¹⁶⁹ Un altre punt interessant és quin tipus d'elements formals s'utilitzaven per fidelitzar als lectors i atraure'n de nous. Per un costat, els autors tendien a dividir els seus textos de tal manera que s'acabaven en moments clau per el desenvolupament de les trames, cosa que produïa suspens entre el públic lector. A més, els temes tractats estaven més aviat relacionats amb les emocions fortes, que molt sovint s'encarregaven de crear una relació intensa entre lectors i els seus personatges estimats. En aquest marc caldria comentar el desenvolupament de la premsa sensacionalista,¹⁷⁰ atès que es veia que amb l'augment de delinqüència sorgien certes tècniques periodístiques, com ara titulars agressius, textos breus i fàcils o il·lustracions cridaneres, és a dir, eines publicitàries utilitzades també avui en dia,

¹⁶⁹ La cita original: “Wykorzystując przywiązanie czytelników do konkretnych postaci, autorzy i wydawcy intensyfikowali tak pisarski, jak i wydawniczy wysiłek. Równocześnie działali na rzecz świadomego, stabilnego czytelnictwa”.

¹⁷⁰ En canvi, en el món anglosaxó se sol fer servir el concepte *yellow journalism* o *yellow press*, que evoca al periodisme sense ètica i poc fiable basat en exageracions, escàndols o sensacionalisme. Sembla que el terme va sorgir durant la batalla entre dos diaris de Nova York (el *New York World* de Joseph Pulitzer i el *New York Journal* de William Randolph Hearst). Es diu que la seva etimologia provenia d'un còmic popular creat per Richard Felton Outcault titulat *The Yellow Kid*. A més, en anglès informal l'adjectiu *yellow* es refereix a una persona que s'espanta fàcilment i no és valent, cosa que també podia criticar tasques realitzades pels periodistes d'aquest tipus de premsa. Per saber-ne més, vegeu Campbell (2001, 2005).

que en la majoria anunciaven històries de crims esgarrifosos. I a més, ho deixava dit Pedroso (1994, p. 141):

[L]os periódicos populacheros lucran con la divulgación de escándalos y de crímenes. En lugar de vender los hechos vestidos, venden los hechos desnudos. [...] Las cabezas, titulares, notas y fotografías son mensajes pornográficos, violentos y fuertes, como los hechos que reproducen. El impacto de la lectura revela los aspectos insólitos y crueles de la realidad que el periodismo de prestigio relega al campo de las curiosidades y así, delega en los periódicos populacheros la primicia de su publicación. (Pedroso, 1994, p. 141)

En aquest sentit, Cegielski (2013, p. 25-27), enumera certs títols britànics que es van fer famosos per la seva cobertura d'algunes activitats policials, com ara *The Illustrated Police News*, *Law Courts and Weekly Record*, que publicava informes sobre les víctimes de Jack l'Esbudellador¹⁷¹ (*Jack the Ripper*), un dels primers assassins en sèrie a entrar en el repertori de la cultura popular britànica.

I així, hem arribat al creixement de delinqüència i el desenvolupament de l'aparell policial i el detectivisme en general. Tal com explicava Thorwald (1992, p. 48), la tradició de la policia criminal britànica va iniciar-se l'any 1829, quan dos agents van ocupar una oficina en un dels edificis que feia molts anys pertanyien al palau Whitehall. Al llarg del temps, la policia de Londres es va fer càrrec de més edificis, com per exemple l'antiga seu dels reis escocesos. Precisament per aquest motiu, se sol anomenar aquesta institució Scotland Yard. Si comparem la tradició de la policia metropolitana londinenca amb la parisenca, veurem que no està tan profundament arrelada al mapa mental dels seus habitants. Thorwald (1992, p. 48) enumerava en aquest sentit dues causes. En principi, destaca que les idees de la societat britànica de llibertats civils, que segons alguns eren exagerades, van contribuir al sentiment d'una amenaça lògica d'aquestes llibertats per qualsevol tipus d'activitat policial.¹⁷² De fet, no va ser fins a l'onada de violència sorgida en els anys 30 del segle XIX que la societat es va adonar dels perills que s'amagaven als carrers foscos de Londres. Per bé que la fundació de Scotland Yard va suposar uns canvis positius en el

¹⁷¹ Thorwald (1992, p. 54-55) recorda els titulars d'alguns diaris parisencs que es burlaven de la impotència de la policia de Londres, dient que Jack l'Esbudellador no podria matar a París, perquè immediatament els agents l'atraparien.

¹⁷² Thorwald (1992, p. 48-50) deia que aquest punt no s'aplicava a les tasques realitzades per membres de la societat com *common informers* o *thief-takers*. En aquest cas també s'hi veia dos inconvenients, perquè, de fet, qualsevol persona podia ocupar una d'aquestes posicions, així que no es tractava de detenir delinqüents d'una manera professional i hi havia molta corrupció, cosa que provocava una insatisfacció creixent de la major part de la societat. Per acabar amb aquest problema, Henry Fielding va establir una unitat parapolicial organitzada l'any 1749 que va rebre el sobrenom de *Bow-Street-runners*, i probablement així va crear els primers agents de la policia criminal del món.

funcionament de la societat, en realitat va resultar que no podia combatre eficaçment el crim ni trobar els responsables d'actes delictius ja comesos. Thorwald (1992, p. 51) indicava que va caldre reestructurar aquesta institució i l'any 1842 dotze funcionaris de policia van convertir-se en els primers detectius, les històries dels quals van inspirar Charles Dickens a escriure la seva primera novel·la amb elements del gènere policíac, titulada *Bleak House* (publicada per entregues entre 1852 i 1853). Malgrat alguns èxits i casos criminals resolts, l'ofici de detectiu no gaudia de gaire confiança entre la societat i era menys efectiu que el detectivisme parisenc. Tanmateix, la situació va a començar a canviar lentament amb l'aparició de noves tècniques d'investigació i també d'aquelles que permetien una identificació millors dels potencials culpables, com ara la recollida i l'anàlisi de rastres dactilars.¹⁷³

5.1.2 Edgar Allan Poe i la seva incursió dins de la ficció detectivesca

I en aquest context neix el prototipus del gènere detectivesc, és a dir, el primer detectiu literari, Chevalier Auguste Dupin. Com ja hem comentat, va aparèixer per primer cop a "The Murders in the rue Morgue" publicat en *The Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* en abril de 1841. Caldria subratllar que sembla força difícil indicar un origen únic ja que es tracta aquí del fruit d'una multitud extraordinària d'influències de diferents països i les seves tradicions i sistemes literaris. Aquest fet marcaria la direcció del desenvolupament de tot el gènere negre i policíac posterior, que, d'aleshores ençà, sempre traspasarà fronteres per reflectir preocupacions i problemes humans.

Abans que res, seria oportú conèixer aquest autor nord-americà tan peculiar, encara que sigui per mitjà d'un retrat força sintètic de la seva figura, la qual, malgrat els anys passats, segueix sent un trencaclosques semblant als que ell mateix va crear en les seves obres.¹⁷⁴ Edgar Allan Poe va néixer l'any 1809 a Boston, Massachusetts, i des del primer moment no va tenir sort a la vida: el seu pare va deixar la família molt aviat i la seva mare va morir de tuberculosi quan ell només tenia tres anys. La conseqüència d'aquests fets va ser la separació dels germans Poe i la seva assignació a diferents famílies d'acollida. El petit

¹⁷³ Com veurem a continuació, cada país va contribuir a l'evolució de detectivisme d'una manera diferent i, pel que fa a Anglaterra, caldria mencionar les tasques realitzades per Herschel i Faulds en el marc de l'anàlisi dels rastres dactilars. Per saber-ne més d'aquest fenomen i la seva batalla per saber qui va ser el primer a descobrir-ho recomanem la lectura de Thorwald (1992). Així mateix, caldria destacar que, en la majoria dels casos, les noves tecnologies d'investigació no van ser acceptades tan ràpidament pels investigadors policials que, en principi, s'hi oposaven i preferien treballar a partir de mètodes coneguts, com ara la deducció i el raonament lògic.

¹⁷⁴ Per saber-ne més, vegeu l'estudi de Silverman (1991) o l'assaig de Baudelaire (1873).

Edgar va començar a viure amb la família de John Allan, un comerciant escocès resident a Richmond, Virgínia. Mai no va ser adoptat formalment, però li van posar el cognom Allan (Kennedy, 2001, p. 20). La relació de John Allan i el seu fill no sempre va ser bona i es podria dir que va ser una ona sinusoidal entre carícies i l'educació estricta. El futur poeta es va relacionar més amb la seva mare adoptiva, Frances Valentine Allan. Com indicava Kennedy (2001, p. 20), John Allan i el seu soci van decidir obrir una oficina en Londres i així tota la família va mudar-se a Anglaterra on Edgar podia conèixer els familiars del seu pare adoptiu. A més, Poe va començar a formar-se en diferents institucions i els coneixements recollits en aquella època (llegendes populars o obres literàries) es van convertir en els fonaments dels seus textos posteriors, com per exemple "William Wilson".

La família Allan va tornar a Richmond l'any 1820 i sis anys més tard Edgar va començar els seus estudis a la Universitat de Virgínia. No obstant això, no va rebre prou fons econòmics de John Allan per poder cobrir els seus costos, cosa que va introduir-lo al món de jocs d'atzar, perquè pensava que només així seria possible guanyar-se la vida. Com podem esperar, va acabar endeutat i frustrat, cosa que va portar-lo a prendre una decisió bastant difícil: va deixar la seva família i va anar-se'n a Boston on treballava en una oficina i, de vegades, escrivia textos per als diaris. L'any 1827 va publicar el seu primer llibre, *Tamerlane and Other Poems* (no va ser acollit positivament ni per la crítica ni pel públic lector i només en tenia 50 còpies) i, a més, va unir-se a l'exèrcit. Com deia Silverman (1991, p. 43-47), tot i que Poe no s'hi sentia a gust, la situació era una mica complicada, perquè havia d'explicar el seu comandant com havia aconseguit aquesta feina (Poe va mentir sobre la seva edat i el nom). El comandant va escoltar tota la història d'aquest pobre jove i li va prometre que podria deixar l'exèrcit amb la condició de reconciliar-se amb el seu pare adoptiu. Així, Edgar Allan Poe es va posar en contacte amb John Allan, però aquest tardava en respondre, i ni tan sols l'havia informat del deteriorament de l'estat de salut de la seva mare, que va morir el 28 de febrer de 1829. Finalment, els dos van poder reconciliar-se, cosa que va permetre a Poe deixar l'exèrcit abans d'hora. Desgraciadament, la seva relació mai no va tornar a ser tan bona, i després de molts anys de disputes, Allan va decidir renunciar al seu fill.

No va ser fins que va acabar el servei militar que Edgar Allan Poe finalment va poder dedicar-se a l'escriptura, però això no vol dir que no hi hagués més tristesa ni experiències

dramàtiques a la seva vida.¹⁷⁵ Com subratllaven els seus biògrafs, el moment d'inici de la seva carrera literària no era el moment ideal per fer-ho: no es podia guanyar la vida escrivint, ni els autors i els seus textos estaven protegits adequadament pel que fa als drets d'autoria. Tot i que va començar amb la poesia, es va interessar per la prosa i a poc a poc va anar guanyant-se el reconeixement dels lectors locals. Va escriure per a diversos diaris i revistes, com *Burton's Gentleman's Magazine* o *Southern Literary Messenger*, però molt sovint en va ser expulsat per beure massa. A més, somiava amb la fundació de la seva pròpia redacció, però això no va arribar a passar mai. Malauradament, el seu destí posterior és una sèrie de fracassos que acaben amb la seva mort l'any 1847. Durant la seva vida, no va ser apreciat d'una forma adequada, més aviat va ser etiquetat com un monstre incompreensible per a la resta de tota la societat, no només el circuit literari. De fet, ningú sabia que Poe era un visionari i s'avançava el seu temps, cosa que va donar lloc a la esplèndida tradició d'un dels gèneres literaris més populars, és a dir, la narrativa negra i policíaca.

Les obres més famoses de Poe entren en l'estètica gòtica;¹⁷⁶ no obstant això, com ja hem explicat, des del punt de vista formal no estan gens lluny d'aquestes històries de terror ambientades en castells abandonats les històries detectivesques amb el trencaclosques d'una habitació tancada que sembla inexplicable i angoixant per les nostres capacitats cognitives. De fet, el narrador de "Never Bet the Devil Your Head" opinava que "mysteries forces a man to think, and so injure his health" que, segons el nostre parer, mostra d'una manera extraordinàriament adequada el vincle entre aquests dos gèneres: cadascun d'ells presenta un enfocament diferent al tema dels misteris i secrets, que pertorben la vida i la ment de l'ésser humà, i trien formes contrastants d'explicar-los. Segons Cegielski (2013, p. 121-122), el gènere detectivesc deu al gòtic literari no només motius particulars, esquemes argumentals o tècniques narratives com el suspens, sinó aquest ambient d'incertesa i por, que no necessàriament ha d'amagar-se en les muralles abandonades d'un castell, perquè ara els dimonis malvats caminen pels carrers de la ciutat fins i tot durant el dia.

És ben sabut que el corpus de la ficció detectivesca de Poe consta de tres contes ("The Murder in the Rue Morgue" [1841], "The Mystery of Marie Rogêt" [1842] i "Purloined

¹⁷⁵ L'any 1831 va morir el seu germà major Henry a causa de la seva addicció a l'alcohol. Quatre anys més tard, Poe es va casar amb la seva cosina, Virginia Clemm, que en aquell moment només tenia 13 anys. La seva mort l'any 1847 a causa de tuberculosi va inspirar l'obra de Poe, perquè molt sovint s'hi presentava dones joves moribundes ("Annabel Lee", "The Raven" o "Ligeia").

¹⁷⁶ Com que la literatura gòtica no entra en el tema d'aquesta tesi, per saber-ne més és recomanable llegir els estudis de Castillo (2010), Sun (2015) o Weisheng (2018).

Letter” [1844]); no obstant això, alguns estudiosos de la seva prosa també hi afegeixen un altre conte titulat “The Gold-Bug” (1843), atès que narra una recerca d’una part del tresor del pirata capità Kidd plena d’enigmes i un criptograma que han de resoldre els personatges. Tanmateix, ens falta aquí la figura clara del detectiu literari, per tant, només ens centrarem en els textos protagonitzats per Dupin a l’hora d’obsevar les solucions innovadores de Poe pel que fa a la configuració d’aquest protagonista i la resta dels aspectes formals i les seves possibles influències d’altres sistemes literaris.

Tot i que tenim per endavant una discussió sobre la tradició francòfona del gènere negre i policíac, ara mateix hauríem de reconèixer la importància d’Eugène-François Vidocq (1775-1857) per al desenvolupament del detectivisme en general, inclòs el literari. En poques paraules, Vidocq va ser un dels primers investigadors privats al món i l’any 1828 va publicar les seves memòries ficcionalitzades. Com destacava Lacassin (1993, p. 11), “Edgar Poe aura connaissance de leur traduction anglaise avant de créer le Chevalier Dupin”.¹⁷⁷ Hoveyda (1967, p. 26) apuntava que “puede decirse que, con Poe, el método del razonamiento científico se convirtió en la arma para resolver los enigmas más misteriosos” i, és justament això el que, a primera vista, connecta el detectiu literari amb Vidocq, però caldria destacar el mateix Dupin criticava els mètodes de l’investigador francès, perquè li semblaven massa pràctics i no hi veia una metodologia suficient per explicar-ho tot d’una forma lògica i raonada.¹⁷⁸ Tot i que Poe era força crític amb els investigadors reals i en parlava obertament en els seus textos, sembla que podria no haver estat del tot conscient d’haver creat un personatge, Dupin, que fixava les bases per a la creació d’un nou tipus de protagonista i que estava establint també alguns dels elements més comuns del gènere negre i policíac posterior.

Quins són aquests elements? Per descomptat, n’hi ha molts i aquest tema podria convertir-se en una reflexió més profunda; no obstant això, només esmentarem els més

¹⁷⁷ No és l’únic cas d’aquesta inspiració, ja que la vida de Vidocq també va servir a altres escriptors francesos com Balzac, Gaboriau o Hugo. No és estrany que els autors locals utilitzessin una figura tan coneguda a París, però si comparem l’evolució del detectivisme francès amb el nord-americà, ens adonarem que la primera agència de detectius dels Estats Units va ser fundada a mitjan segle XIX per Allan Pinkerton, és a dir, després de la publicació dels contes de Poe. Per saber-ne més, llegiu Ibáñez (2020, p. 77-87) o Thorwald (1992, p. 100-115)

¹⁷⁸ A “The Murder in the Rue Morgue”, Dupin deia el següent: “Vidocq, for example, was a good guesser, and a persevering man. But, without educated thought, he erred continually by the very intensity of his investigations. He impaired his vision by holding the object too close. He might see, perhaps, one or two points with unusual clearness, but in so doing he, necessarily, lost sight of the matter as a whole. Thus there is such a thing as being too profound. Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial” (Poe, 2006, p. 17).

importants que, al nostre parer, van tenir un paper més significatiu. Els comentaris crítics que hem presentat anteriorment donen lloc a tota una sèrie de referències intertextuals tan presents al llarg de l'evolució de tot el gènere negre i policíac. Com veurem a continuació, el detectiu literari d'Arthur Conan Doyle també solia critiquejar el seu predecessor, és a dir, Auguste Dupin i, d'aquesta manera, es va crear un cert principi genèric de dialogisme entre els autors i els seus diferents personatges. Aquesta xarxa de dependències feia que els lectors haguessin de llegir els textos amb molta atenció per no perdre's cap codi secret amagat sota la primera capa de significats. A més, aleshores es va crear un tipus de lector concret, que volia conèixer els textos canònics d'aquest gènere, perquè sabia que només així podrà completar l'acte de lectura total. Poe és el creador d'una certa solució formal, en concret el narrador silenciós que parla del seu extraordinari amic detectiu.¹⁷⁹ Aquest procediment ens permet observar el geni de la deducció i el pensament lògic des de l'exterior (o des de la barrera), però el més important, la normalitat del narrador homodiegètic subratlla encara més unes habilitats d'investigació peculiars. Tot i que estem parlat de Dupin com el detectiu, hauríem de ser conscients que no ho era, és a dir, sí que mostrava alguns dels seus trets, però no prou desenvolupats per assignar-li realment aquesta professió. Per tant, Poe va obrir el camí a altres autors posteriors que també volien fer servir aquest tipus de personatge: fora del sistema (pot ser una conseqüència de la realitat de l'època en la que està ambientada la història), aficionat a un cert estil de vida, amb una personalitat excèntrica. I, per acabar, estem d'acord amb l'opinió de Czubaj (2010, p. 195) qui afirmava que l'obra de Poe és una "radiografia de la narrativa detectivesca" perquè mostra d'una manera transparent de què hauria tractar i quin hauria de ser el seu "esquelet", o millor dit, la seva essència.

5.1.3. Charles Dickens i Wilkie Collins: història d'una amistat literària

Charles Dickens i Wilkie Collins són autors que, sens dubte, no poden faltar en aquest panorama teòric, no obstant això, sembla que només els esmenten els estudis més elaborats –aquells que intenten abastar tota l'evolució del gènere negre i policíac–, que n'analitzen la contribució a l'hora d'establir les bases de la novel·la detectivesca. Així, hem decidit presentar breument els seus assoliments en aquest camp i, a més, ens centrarem en un altre tema important: l'amistat entre Dickens i Collins.

¹⁷⁹ La paradoxa d'aquesta situació és que l'amic més íntim del detectiu es converteix en el narrador testimoni que quasi silenciosament l'acompanya en diferents investigacions i, d'aquesta manera, Dupin i les seves admirables capacitats poden arribar a esdevenir el punt central de la narració sense assumir un paper actiu a nivell de construcció textual.

Si mirem l'índex del llibre de Camarasa (2015, p. 455-461), que pretén presentar “un repaso singular del género negrocriminal de la mano de un librero”, observarem que Dickens no figura en aquesta llista. Per un costat, aquesta elecció evidentment té sentit, atès que si haguéssim de classificar d'alguna manera la seva obra, no utilitzaríem l'etiqueta del gènere negre ni policíac. Seria, més aviat, una àmplia gamma de denominacions que subratllarien la seva habilitat d'una documentació força detallada, i amb una mica d'ironia, de la societat de l'època victoriana i la seva vida. Però, per l'altre, la seva absència al llibre de Camarasa pot sorprendre, perquè és ben sabut que Dickens va poder omplir el buit literari deixat entre Poe i Conan Doyle amb alguns elements de la seva obra.¹⁸⁰ I va ser així, ja que, tal com afirmava Cegielski (2013, p. 140), “[e]ls seus interessos també incloïen la gent dels marges, diversos perduts i simples pobres que van fracassar a les seves vides. I, finalment, els policies que s'ocupaven diàriament de tot el món de delinqüència”.¹⁸¹ En què consisteix la seva contribució a l'evolució del gènere? Convé ressaltar en aquest aspecte la col·laboració de Dickens amb la premsa. L'any 1850 va fundar *Household Words*, on publicava informes i textos sobre les activitats de Scotland Yard. Segons Chatterjee i Banerjee (2012, p. 113), s'hi veia clarament la seva fascinació pels detectius professionals i un dels exemples era “On Duty of inspector Field” (1851). De fet, com ja hem explicat en les pàgines anteriors, Dickens es va inspirar en un agent policial d'Scotland Yard per crear el personatge de l'Inspector Bucket de *Bleak House*. I va ser precisament Charles Frederick Field qui va fer servir per aquell retrat, perquè els dos s'havien conegut abans, quan l'escriptor observava com treballaven els policies. Sembla que d'aquesta manera neix un autor paradigma del gènere que sent la necessitat i l'oportunitat d'una documentació prèvia i fiable sobre la base de la qual és capaç de crear una narració força lògica i coherent.

En canvi, la contribució d'un altre escriptor d'aquesta època va notar-se més per la crítica literària i es tracta aquí d'un dels millors amics i col·laboradors de Dickens, Wilkie Collins. Segons Hoveyda (1967, p. 32), *The Moonstone* (1868) de Collins

anuncia a la vez la novela de aventuras y la novela policiaca moderna. Los hechos son relatados a través de varios protagonistas y aunque a veces los acontecimientos sean del todo inverosímiles, Collins se justifica diciendo que no tiene la culpa si la realidad supera a menudo

¹⁸⁰ En els últims anys s'han publicat alguns articles que analitzen l'obra de Dickens en el marc del gènere policíac, com per exemple Alzouabi (2021) o Chatterjee i Banerjeem (2012).

¹⁸¹ La cita original: “W kręgu jego zainteresowań znaleźli się także ludzie z marginesu, rozmaici rozbitkowie czy zwykli biedacy, którym nie powiodło się w życiu. I wreszcie funkcjonariusze policji, którzy na co dzień mieli do czynienia z całym tym kryminogennym światem”.

al mundo de la ficción. En *La dama de blanco* [*The Woman in white*, 1859], la acción se va haciendo cada vez más inextricable y el “suspense” es ininterrumpido. (Hoveyda , 1967, p. 32)

Tanmateix, hi ha un aspecte força significatiu que manca en aquesta descripció generosa i és, com ja hem advertit, l'aparició dels fulletons, atès que tal com destacava Camarasa (2016, p. 102), “[n]o habría habido literatura detectivesca de finales del siglo XIX sin ese instrumento de cultura popular”. A més, T. S. Eliot, poeta de parla anglesa guardonat amb el Premi Nobel de Literatura l'any 1948, va afirmar que la primera i la millor de les novel·les policiaques modernes en anglès és l'obra de Collins, i no de Poe (Thomas, 2001, p. 179). Caldria també destacar la posició actual de la narrativa detectivesca de Collins, ja que en diverses llistes i recopilacions de les millors (o les més importants) novel·les d'aquest tipus, ocupa posicions força altes.¹⁸² Cegielski (2013, p. 149) opinava que el fet d'escriure textos dins dels subgèneres com la novel·la detectivesca o sensacionalista no va ser cap estratègia literària d'atraure més lectors a través un contingut fàcil i ple de misteris i enigmes que s'hi amagaven. L'historiador polonès subratllava un altre aspecte rellevant pel desenvolupament del gènere: el sentit de la missió de Collins que s'expressava a través de la preocupació pels estrats més vulnerables de la societat d'aquella època. Tot i que no hi havia gaire espai per debatre sobre la desigualtat social en la novel·la detectivesca cristal·litzada en les dècades posteriors, caldria fer una especial referència a la novel·la negra escrita en els Estats Units en els anys 20 i 30 del segle XX, atès que va ser allà on aquest aspecte es va convertir en un element genèric clau.

Per acabar, ens agradaria esmentar també la relació entre els dos autors, que podria denominar-se com una amistat literària. Dickens i Collins es van conèixer l'any 1851, quan el primer havia arribat a ser famós a diferents circuits artístics, per tant, es tractava aquí d'una dinàmica bastant particular, és a dir, Dickens esdevenia el seu mentor, un mestre amb més experiència mentre Collins, dotze anys més jove, que feia d'aprenent fidel. Aquesta relació s'ha convertit en un tema pertinent de certs estudis, com ara el de Nayder titulat *Unequal Partners* (2002), en què l'autora rastreja les relacions asimètriques entre els escriptors britànics, intenta perfilar la imatge de Collins com a creador que es troba a l'ombra del seu gran amic i analitza els seus textos escrits a quatre mans en el context de l'autoria de l'època victoriana. Des de la nostra perspectiva, aquest és el primer exemple d'una estreta relació

¹⁸² Segons *The Top 100 Crime Novels of All Times* (1990), *The Moonstone* es va col·locar en la 8^a posició i *The Woman in White* en la 28^a. En la versió nord-americana d'aquesta llista publicada cinc anys més tard, *The Moonstone* va ser la 7^a novel·la de la recopilació i *The Woman in White* va caure 4 posicions.

entre autors que funden les bases del desenvolupament del gènere negre i policíac, model que també es reproduirà en altres sistemes.¹⁸³

5.1.4. La culminació de la novel·la detectivesca: l'obra d'Arthur Conan Doyle i Agatha Christie com a paradigma

A mesura que la realitat política, social i econòmica canviava, també canviaven les necessitats i expectatives dels lectors i la dinàmica de la circulació d'obres literàries. En la segona fase de la Revolució Industrial i l'imperialisme entès com a període històric marcat per la dominació mundial de diverses grans potències, es va produir un intent seriós per consolidar alguns elements i patrons dels gènere negre i policíac prèviament introduïts en la producció literària de Poe, Dickens i Collins, entre altres. Va ser una època de certa maduresa de la novel·la detectivesca i la seva entrada en la mitologia del gènere com a tal o, en alguns casos, també a la literatura universal. A més, caldria remarcar que les últimes dècades del segle XIX van ser un moment àlgid en l'àmbit de les ciències forenses. Thorwald (1992, p. 21) destacava que fins al 1872, només unes poques persones havien intentat penetrar d'una manera considerable en el rerefons sociològic, biològic i psicològic del món del crim i el seu desenvolupament.¹⁸⁴ Aquest plantejament més profund, interdisciplinari i reflexiu repercutirà clarament en els textos de molts autors que volien mantenir-se fidels a l'estat de la qüestió.

Sens dubte, s'atribueix a sir Arthur Conan Doyle la creació d'un mite literari que ha sobreviscut fins als nostres dies i només fa que guanyar força en diferents àmbits artístics. Camarasa (2016, p. 124) el denomina "l'autor gelós" per tal de demostrar que Sherlock

¹⁸³ Sembla que podríem dividir aquestes relacions entre les que emfatitzen el lligam en termes de tutoritzar, transferir coneixements o indicar els seus successors literaris (Manuel de Pedrolo i Jaume Fuster) i en les que se vinculen amb la publicació de textos d'una manera simultània en un sistema literari i, per tant, una relació privada dels autors (Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster). A més, es van publicar les cartes que s'enviaven Dickens i Collins (v. Baker i Clarke, 1999).

¹⁸⁴ L'historiador alemany descrivia aquella època com una "era convulsa de les ciències naturals" (Thorwald, 1992, p. 5). Hi esmentava diferents científics que van contribuir al desenvolupament a la criminalística i la criminologia, dels quals ens agradaria fer una especial referència. Cesare Lombroso (1835-1909) va fixar les bases de la criminologia moderna i representava la seva vessant positivista, inspirada principalment en la fisonomia, el darwinisme social i la frenologia. Segons la seva teoria, calia suposar que tots els tipus de la conducta humana, inclosa la conducta delictiva, estaven condicionats per certs factors que som incapaços de controlar. Lombroso i els seus col·laboradors es preguntaven què feia que algunes persones poguessin cometre crims i altres no. Per tant, es tractava aquí de la necessitat de detectar aquests factors i destruir-los per poder lluitar contra la causa i no els efectes. Tot i que les teories de Lombroso van ser refutades posteriorment i ara mateix es tracten com una mena de curiositat històrica, se segueixen explicant com a primer intent d'un enfocament psicològic de la criminalitat i les possibilitats que ofereix la rehabilitació com a eina per combatre la delinqüència i establir una ordre social (aparent). Per saber-ne més, recomanem el mateix Lombroso (1909) o Velázquez Delgado i Christiansen (2015).

Holmes, el seu protagonista gairebé mític, es va independitzar del seu creador i suma més i més popularitat, cosa que condemna l'autor dels textos quasi a l'oblit i a la desaparició del mapa mental del públic més jove, perquè el detectiu, per primera vegada, es trobarà en altres espais, com ara pel·lícules o sèries protagonitzades per Holmes.¹⁸⁵ Un altre punt interessant pel que fa a la publicació de Camarasa és l'extensió de les descripcions de Conan Doyle i Sherlock Holmes. I sí, tot i que es tracta d'una llista d'autors del gènere negre i policíac, el llibreter valencià va fer l'única excepció aquí i va incloure-hi un text de 9 pàgines dedicat al detectiu literari, mentre que sobre el seu creador en va escriure només 3.¹⁸⁶ A causa de les limitacions d'espai, en aquesta tesi no tractarem ni la biografia de l'autor ni el seu protagonista, i ens centrarem més a debatre alguns temes rellevants pel que fa a la seva contribució a l'evolució genèrica, com la serialització o arquetipització de personatges.¹⁸⁷

Abans que res, tal com recordava Martín Cerezo (2006, p. 175-176), *A Study in Scarlet*, la primera novel·la protagonitzada per Sherlock Holmes –escrita en 1886 i publicada un any més tard–, va ser rebutjada per diversos editors, que fins i tot suggerien que el mercat d'aquella època estava simplement saturat de literatura barata i no era el millor moment per publicar aquest tipus de contingut. Ara bé, no va ser fins als propers contes sobre l'excèntric Holmes que l'obra de Conan Doyle va ser percebuda per lectors de revistes locals, que seguien el seu protagonista estimat cada cop més sovint. En què consistia aquest procediment de fidelització? En termes generals ho analitzava l'estudi de Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 21-39), que per cert ja ha estat citat en aquesta tesi, però de la qual ens agradaria ressaltar també altres aspectes significatiu. En primer lloc, es tracta aquí d'aquesta maduresa que faltava en el protagonista de Poe, que podia semblar una mica artificial, inversemblant, sent gairebé impossible establir-hi una vinculació emocional. Segons Martín Cerezo (2006, p. 183):

si Dupin era la razón, Holmes es la ciencia, el método científico; encarna los valores de su tiempo, las cualidades heroicas de una clase media ascendente que ha podido apreciar por sí

¹⁸⁵ Sherlock Holmes és un dels personatges amb més presència en diferents manifestacions dels mitjans de comunicació. Com llegim en les pàgines de *Fotogramas* (Redacció, 2021), hi ha hagut 22 actors que han interpretat aquest detectiu, com ara Ian McKellen (1939), Robert Downey Jr. (1965) o Benedict Cumberbatch (1976). La seva capacitat d'adaptació a diferents condicions i mitjans és sorprenent i ja s'ha analitzat moltes vegades, per exemple en els estudis de Pašnik (2014), Chopra (2017) o Kustritz (2017).

¹⁸⁶ En aquest sentit, caldria esmentar també a Hoveyda (1967, p. 37-38), que va decidir presentar als seus lectors una biografia reduïda de Holmes i no pas la de Conan Doyle.

¹⁸⁷ En canvi, si voleu conèixer les seves vides, podeu llegir Booth (2000), Boström (2018) o Fox (2018).

misma las ventajas de la ciencia aplicada, y confía en la ciencia para la resolución de sus inquietudes. (Martín Cerezo, 2006, p. 183)

En canvi, no és l'única contribució de Conan Doyle que val la pena esmentar aquí. Martín Cerezo (2006, p. 184-185) al·ludia en aquest sentit a “su claridad, su sobreidad, la seguridad con que narra, su enorme capacidad de crear ambiente con dos o tres pinceladas”. El següent punt a considerar és, sens dubte, la cristallinització d'un narrador típic de la novel·la detectivesca, creat per Poe, és a dir, un amic del detectiu increïblement talentós que fa de protagonista. Curiosament, Agatha Christie, de la qual parlarem en breu, també va fer servir aquest patró narratiu en les primeres novel·les protagonitzades per Poirot (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920) i Miss Marple (*The Murder at the Vicarage*, 1930). Tanmateix, Scaggs (2005, p. 22) recordava que l'escriptor britànic va desenvolupar el personatge de l'enemic del protagonista (Professor Moriarty), el qual esdevé, en cert sentit, la Nèmesi del Ministre D –vist a “The Purloined Letter” de Poe. Deixant de banda els aspectes formals de la novel·la detectivesca, Conan Doyle es converteix en el primer autor que manifestava el seu menyspreu cap al gènere, cosa que també es veurà en altres escriptors, que utilitzaran aquest tipus de text –pertanyent al grup dels gèneres populars– amb un propòsit més elevat que entretenir els lectors. En el cànon holmesià aquest aspecte pren una forma força radical, ja que Conan Doyle va decidir assassinar el seu protagonista per poder distanciar-se del seu heroi, però va ser incapaç de fer-ho, atès que, gràcies a un grup de lectors força compromesos amb aquest univers literari, l'autor es veu obligat a ressuscitar al detectiu (Hoveyda, 1967, p. 39-40).

Al mateix temps, Sherlock Holmes és un misogin, però no per elecció, sinó que és una pauta social estesa que assigna rols concrets a les dones des del primer moment. Com ja hem vist a l'obra d'Allan Poe, les personatges femenins són només víctimes i la seva presència es caracteritza per la passivitat, per bé que tot això canviarà amb “la entronització de la Reina de la Novela Policiàca” (Vázquez de Parga, 1986, p. 119). Òbviament, estem parlant aquí d'Agatha Christie, que va fer història amb la seva obra, no només com una de les autores més importants, sinó també més llegides i venudes de tots els temps. Comparant aquesta escriptora amb Conan Doyle, Vázquez de Parga (1986, p. 119) indicava que “con Agatha Christie ha sucedido lo contrario. El mito de Agatha Christie se yergue mucho más poderoso que el mito de Hércules Poirot. Tan poderoso que sin duda después de Sherlock Holmes se revela como el más pujante de la novela criminal”. Per què va passar això? Intentarem tractar-ho en les següents línies.

Per començar, la pròpia vida de Christie va estar marcada per un esdeveniment misteriós encara sense explicar. En l'estudi de Vázquez de Parga (1986, p. 120) podem llegir el següent:

El misterio de Agatha Christie comenzó realmente en 1926. Su esposo, enamorado entonces de su colaboradora Teresa Neele, le comunicó su intención de divorciarse, y este desengaño amoroso, junto con el trastorno que le había producido el reciente fallecimiento de su madre, determinó que Agatha sufriera una crisis nerviosa que la hizo desaparecer misteriosamente durante tres semanas. La Prensa se ocupó del asunto, la Policía organizó la búsqueda y pronto toda Inglaterra se apasionó por el caso Agatha Christie. Se habló de suicidio, pero afortunadamente no llegó a confirmarse esta hipótesis. Finalmente Agatha Christie fue encontrada en un hotel de provincias donde se había registrado con el nombre de su rival Teresa Neele. Alegó amnesia, el forense estimó la posibilidad del diagnóstico, y el caso quedó cerrado. (Vázquez de Parga, 1986, p. 120)

Fins ara, els historiadors es pregunten si en realitat es tracta d'un cas de forta crisi nerviosa o si va ser una campanya publicitària ben pensada per augmentar la popularitat de la seva obra. De totes maneres, li devem la feminització del gènere negre i policíac, cosa que destacava també Vanacker (2011, p. 43-44), perquè, d'una banda "Christie nos ofrece una perspectiva sobre las mujeres que enfatiza la importancia del realismo en lo que respecta al género [y] sugiere, con frecuencia, que nos está mostrando a las mujeres tal y como son, no de forma romántica o sentimental", i de l'altra, destaca la seva participació i també d'altres escriptors que anomena "reinas del crimen" en el procés de màxima cristallització de la novel·la policíaca clàssica, el període conegut com Golden Age of Detective Fiction. Segons Scaggs (2005, p. 26), "l'edat daurada" va constituir-se amb 3 autors més: Dorothy L. Sayers, Margery Allingham (1904-1966) i Ngaio Marsh (1895-1982), tot i que aquesta darrera va néixer a Nova Zelanda. En la majoria dels casos, les autors van crear protagonistes d'investigadors masculins (amb l'excepció de Christie i la seva Miss Marple, és clar), però les seves obres van contribuir al desenvolupament posterior del gènere negre i policíac femení en general. Pel que fa a l'aportació genèrica de Christie a nivell formal, malauradament, els historiadors i els crítics literaris solen esmentar els aspectes negatius que, d'alguna manera, van influir en l'esgotament de la fórmula de la novel·la policíaca clàssica. Vázquez de Parga (1986, p. 122) afirmava que "su única originalidad consiste en la previa presentación de los personajes del drama antes de que éste comience", en canvi, al final del seu estudi dedicat a l'obra de Christie afegia que "pueden gustar o no las novelas de Agatha Christie, puede criticarse su estilo, su montaje, su teatralismo, incluso su

personalidad, pero lo que es indudable es que el nombre de Agatha Christie permanece en el más alto lugar de los mitos de la novela policíaca”.¹⁸⁸

5.2. La tradició nord-americana i la creació de la novel·la negra

5.2.1. Context històric

Sembla que les dècades dels 20 i 30 del segle XX van ser, alhora, el moment del màxim desenvolupament de la novel·la policíaca clàssica i també l'inici del final d'aquesta tradició. D'una banda, hi havia una saturació visible al mercat de continguts semblants i, de l'altra, va resultar que aquesta modalitat era simplement artificial per als destinataris, perquè no tractava temes socials ni preocupants que sí que van tenir un impacte important en la vida dels lectors corrents, que no se sentien ben representats en aquest tipus de la literatura. Segons Colmeiro (1994b, p. 65-66), “[l]a novela policíaca clásica de la tradición Poe-Doyles-Christie es típicamente «romántico-cómica» por tendencia hacia lo inverosímil, la idealización del héroe protagonista y la celebración del orden social restablecido”. Així doncs, el gènere es va trobar amb unes condicions completament diferents als Estats Units i per entrar en aquest circuit literari va haver d'evolucionar d'alguna manera. La novel·la negra –perquè s'anomenaria així– és una resposta literària quasi immediata als esdeveniments traumàtics de la primera meitat del segle XX. De fet, en les pàgines anteriors ja hem abordat parcialment aquesta problemàtica, per tant, ens agradaria afegir aquí el context del desenvolupament de l'aparell policial i les condicionants extraliteraris que, sens dubte, van contribuir a la transició de la novel·la policíaca clàssica a la novel·la negra.

La història del detectivisme nord-americà va començar amb l'activitat d'Allan Pinkerton i, segons Thorwald (1992, p. 101), a partir de mitjan segle XIX, la seva agència va adquirir una gran importància no només en els Estats Units, sinó que també va aconseguir certa fama mundial, i així es va convertir en la representació de la policia criminal a Europa.

¹⁸⁸ El tema de minar els èxits de Christie està força present no només en la investigació crítica de la seva obra, sinó també en l'espai públic. Un dels arguments més freqüents en contra d'aquesta actitud és que les seves novel·les eren sovint les primeres obres policíacques amb les quals els lectors, encara joves i poc formats, tenien contacte, cosa que va donar lloc a un enfocament nostàlgic de la seva obra. *The Irish Times* (Doyle, 2015) va recollir els records literaris de moltes persones, entre els quals caldria esmentar Sophie Hannah (1971), responsable de les noves entregues protagonitzades per Poirot. De fet, la majoria va respondre que consideraven l'obra de Christie com una mena de mite, potser fins i tot un mite fundacional, de la tradició contemporània del gènere negre i policíac. John Curran (Doyle, 2015), un dels biògrafs de l'autora, va afirmar el següent: “Yes, certainly, her books invoke nostalgia for an era long past, a time perceived as civilised and elegant. But nostalgia alone does not make for world-breaking records. She still tantalises with one of the oldest questions in fiction: Whodunnit? No one ever came – or, indeed, will come – close to her for plot manipulation and mis-direction or for solving the most complex-seeming puzzle with a simple solution. She will always be the Queen of Crime.”

Tot i que l'agència es va fundar oficialment l'any 1850, és a dir, molt abans dels primers textos de la nova vessant genèrica, creiem que les seves tasques professionals poden haver estat crucials en el procés de creació d'un altre mite, és a dir, el detectiu privat infal·lible com l'única manera de lluitar per la justícia i la seguretat de la societat. Pinkerton va fer història quan va descobrir un complot per assassinar el president electe dels Estats Units, Abraham Lincoln (1809-1865) i el seu logotip d'un ull va entrar no només a la mitologia, sinó que també va influir en la llengua.¹⁸⁹ Un altre punt interessant, o fins i tot sorprenent, és la inclusió de dones a l'agència de Pinkerton: l'any 1856 s'hi va incorporar la primera detectiva, Kate Warne, i en el futur es va ampliar la plantilla per contractar encara més dones (Ibáñez, 2020, p. 93-96). En totes aquestes curiositats històriques surt un aspecte ben significatiu: apareix un detectiu privat que opera en oposició al poder judicial oficial i el seu aparell d'investigació. Òbviament, els detectius literaris abans també competien amb la policia, com podem observar en el cas de Sherlock Holmes i la seva relació amb els agents d'Scotland Yard, però en el sistema nord-americà veurem que la figura d'un investigador privat i decebut amb la corrupció present a la societat que l'envolta, es convertirà en un vehicle perfecte per dur a terme una anàlisi crítica de la humanitat i la contemporaneïtat.

5.2.2. Dashiell Hammett i Raymond Chandler: els precursors de la novel·la negra

El model tradicional de la novel·la detectivesca no va funcionar en la nova realitat d'entreguerres als Estats Units; no obstant això, el seu "germà petit" seguia, en cert sentit, un camí semblant. Els textos que van fundar l'inici de la tradició de la novel·la negra es publicaven en revistes populars i, en principi, s'ubicaven en les posicions inferiors en el circuit literari pel fet de dirigir-se a un públic massiu. Tal com explicava Vázquez de Parga (1986, p. 187), "[l]as *dime-novels*, aquellos folletines que se vendían a diez centavos el ejemplar, se convirtieron en esos años en los *pulps-magazines*, revistas confeccionadas con oscuro papel de pulpa, el más barato del mercado, mientras el público seguía devorando lo que se les ofrecía". Com que el paper era de mala qualitat, pretesament el contingut publicat també havia de ser així, i els relats que hi apareixien podien ubicar-se en els límits dels gèneres com la ciència-ficció, la fantasia èpica, el suspens i un llarg etcètera... Així, els autors van a tornar a utilitzar la majoria dels elements més genèrics i, de vegades, més cridaners

¹⁸⁹ "El logotipo de la empresa, un ojo abierto con el lema «We never sleep» (nunca dormiremos o descansamos), se hizo tan popular que dio sobrenombre a la profesión en Estados Unidos: *private eye* (ojo privado)" (Ibáñez, 2020, p. 77).

per arribar al destinatari massiu i, a més, se suposava que l'estètica d'aquestes revistes havia d'atreure encara més lectors. En general, les il·lustracions de caràcter sensacionalista acompanyaven les narracions i caldria recalcar que aquesta visió artística va entrar al cànon de la cultura popular i, fins i tot, avui en dia podem trobar autors que apel·len a aquest disseny gràfic en materials que produeixen.¹⁹⁰

Una de les revistes *pulps* més significatives és, sens dubte, *Black-Mask*, fundada l'any 1920 pels crítics literaris H. L. Mencken (1880-1956) i George Jean Nathan (1882-1958). En canvi, com explicava Coma (1985, p. 19), va ser Joseph T. Shaw (1874-1952) qui "va verificar la seva aportació històrica al desenvolupament del gènere literari que posteriorment seria conegut com a «novel·la negra», que en un principi fou identificat amb una nova forma d'enfocar i narrar el relat criminal, la que corresponia a l'escola de *hardboiled*". A més de les seves capacitats editorials, n'hem de destacar una altra que pot haver contribuït realment a aquest desenvolupament genèric: un sentit agut per detectar talents literaris encara no descoberts i crear-los condicions òptimes. De fet, Shaw va animar Dashiell Hammett a escriure novel·la i va descobrir Raymond Chandler (Coma, 1985, p. 168), els precursors d'aquest gènere nou dels quals parlarem en aquest apartat.¹⁹¹

Tot i que abans Carroll John Daly ja havia publicat certs relats que abordaven de manera semblant l'actualitat plena de violència organitzada i corrupció i el seu detectiu Race Williams caçava criminals, els crítics gairebé coincideixen en l'afirmació que la consolidació del gènere va arribar amb l'obra de Dashiell Hammett. Abans d'analitzar-la, ens sembla oportú acostar-nos a la vida de l'autor, que va influir en la seva manera de crear relats negres. Com llegim en la seva biografia (Skenazy, 1983, p. 12), Hammett va deixar d'estudiar i va començar a treballar per guanyar-se la vida als 13 anys i un dels seus oficis va ser el de detectiu en la agència de Pinkerton. Si en el cas de Dickens parlàvem sobre un autor que volia preparar-se i documentar-se per escriure textos d'un gènere concret, aquí observem una situació una mica diferent: la difícil situació vital dels autors els obliga a emprendre diferents feines que seran útils en el futur, quan comencin les seves carreres literàries. A més, Hammett va entrar en l'exèrcit estatunidenc durant la Primera Guerra

¹⁹⁰ L'exemple més destacat d'aquest procediment és el ja esmentat Quentin Tarantino i el seu *opus magnum*, *Pulp Fiction* (1993). El mateix títol es refereix explícitament a les revistes *pulps*, però no és l'única relació que s'hi pot notar, atès que la trama de la pel·lícula també està plena dels trets característics dels *pulps*, com ara una violència dràstica i absurda o algunes escenes ara icòniques, com la del ball en un restaurant dels personatges que encarnaven Uma Thurman (1970) i John Travolta (1954).

¹⁹¹ En una de les seves cartes, Chandler deia que, justament gràcies a Shaw, els autors escrivien millor per a ell del que podrien haver escrit per a qualsevol altre persona. (Server, 1993, p. 68-70)

Mundial i a causa de condicions precàries d'aquella època, va patir tuberculosi, de la qual afortunadament es va curar, però el seu estat de salut va ser força dolent durant la resta de la seva vida. Als anys 20, va començar a pensar en la seva formació i es va matricular a una escola de negocis, on va aprendre a escriure a màquina. Probablement, el mateix Hammett no ho sabia, però així va iniciar la seva aventura amb l'escriptura. Segons Vázquez de Parga (1986, p. 193), en la novel·la negra de Hammett

se dan cita todos los elementos que aisladamente pudieron metamorfosear la literatura criminal, cuya ajustada conjunción dio lugar a la eclosión de las nuevas formas dominadoras de todo un género para dignificarlo y elevarlo, como tal género, a una categoría literaria y a una importancia sociológica que jamás antes había alcanzado. (Vázquez de Parga, 1986, p. 193)

En que consisteix aquest canvi i geni creatiu de Dashiell Hammett? Tal com deia Chandler (1980, p. 324), "Hammett extrajo el crimen del jarrón veneciano lo depositó en el callejón [...] y lo devolvió al tipo de personas que lo comenten por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver. Y con los medios de que disponían, y no con pistolas de duelo cinceladas a mano, curare y peces tropicales". Per tant, en la seva obra composta per novel·les com ara *Red Harvest* (1929) o *The Maltese Falcon* (1930) i altres relats, podem observar-hi elements com l'acció violenta, diverses escenes dràstiques, el realisme crític de l'època, el cinisme i el llenguatge col·loquial i, en el fons, autèntic. D'aquesta manera, els diàlegs semblaven més versemblants i la seva lectura, més fàcil, cosa que permetia acostar-se a l'objectiu establert prèviament: arribar al públic més gran possible per poder mostrar la ineficàcia del sistema i criticar-lo en forma de literatura popular, que només aparentment servia d'entreteniment.

Una altra modificació genèrica igualment important és, òbviamment, la configuració del personatge principal, atès que ara mateix es tractava d'un investigador privat decebut i amargat per la vida d'entreguerres i totes les seves dificultats. En aquest sentit, podem esmentar Continental Op¹⁹² i Sam Spade, tot i que Hammett també va crear una parella d'investigadors, que semblen no encaixar aquí i dels quals parlarem més endavant. Segons Rodríguez Pequeño (2008, p. 164), aquests detectius

son perdedores, tienen conflictos internos que les hacen oscilar entre el desencanto y la honestidad, entre el provecho privado y la justicia, no son tan inteligentes como los de la novela problema, tampoco pertenecen a la aristocracia y parten de un crimen aparentemente menos

¹⁹² Es només uns mesos més jove que Race Williams, el detectiu de John Carroll Daly, és a dir, el primer investigador *hard-boiled* (Coma, 1985, p. 51).

complejo, aunque en muchos casos se van complicando a medida que avanza la investigación. (Rodríguez Pequeño, 2008, p. 164)

Tot i que, a primera vista, un personatge així pot escandalitzar amb la seva conducta (violència, abús de l'alcohol, nombroses relacions amoroses...) i alguns dirien que ha esdevingut una mena d'antiheroi, en canvi aquestes característiques fan que el detectiu sigui simplement més humà, és a dir, tingui qualitats i defectes, estant més a prop a la societat que, en cert sentit, defensa. A més, els trastorns mentals o l'addicció a l'alcohol esdevenen fenòmens força habituals precisament a causa de les atrocitats comeses a l'època.¹⁹³ El personatge d'investigador no és l'únic exemple d'aquest canvi radical, atès que el nou gènere també modificava la figura de dona i les seves funcions dins de les narracions.

Tal com recalca Coma (1985, p. 55), originàriament, els relats negres publicats en les revistes *pulps* anaven destinats al públic masculí i, per tant, la dona molt rarament formava part d'aquest món literari. A mesura que el gènere negre evolucionava, també ho feia la identitat femenina. En principi, el paper femení es limitava a ser un personatge secundari del qual l'únic punt positiu era una aparença atractiva i un desig sexual, que podia produir en els personatges masculins. Aquest procediment entraria en el concepte de *male gaze* desenvolupat per la teòrica del cine feminista britànica Laura Mulvey en el seu assaig de 1975. Encara que aquest estudi tractava sobre com eren retratades les dones al cine, creiem oportú aplicar-lo en el context de la novel·la negra, perquè, com veurem en el següent apartat, aquest gènere literari està intrínsecament vinculat amb el món audiovisual, que en recrea l'estètica i els supòsits teòrics pel que fa a l'assignació dels rols i les seves funcions genèriques. La mirada masculina presenta una visió de les dones i els seus cossos com a mitjà capaç de satisfer la fantasia masculina. Per consegüent, les representacions dels papers femenins, també en els principis del gènere negre, esdevenen configuracions passives, altament sexualitzades i estereotipades, que serveixen per assolir objectius concrets de l'investigador. Segons Coma (1985, p. 56), la funció dels personatges femenins dins del gènere negre “es concreta en les oníriques dones, dotades espectacularment en allò que fa referència a la seva imatge sexual”. A vegades, podem trobar-les en oficines on treballen com a secretàries dels detectius. I aquí caldria esmentar Nora Charles, que protagonitza la

¹⁹³ El mateix Hammett patia d'alcoholisme, cosa que va empitjorar els seus problemes respiratoris. A més, la seva salut va agreujar-se quan va començar “cacera de bruixes” relacionada amb el maccarthisme, que descrivia una pràctica infame de acusar de traïció i col·laborar amb els comunistes. Com explicava Coma (1985, p. 90), “els llibres de Hammett van ser retirats de les biblioteques en els centres culturals nord-americans de l'estranger”. A més, l'escriptor i la seva parella, Lillian Hellman, van sentir aquesta exclusió també en l'àmbit econòmic, i de fet van haver de viure amb els seus amics.

novel·la de Hammett *The Thin Man* (1934), ja que la seva funció sí que diferencia d'allò que acabem de comentar. Aquest personatge és, fins a cert punt, una reinvençió de la feminitat en el gènere negre. Nora ajuda el seu marit Charles a resoldre un cas d'un assassinat enigmàtic i, per tant, són més aviat socis al mateix nivell sense assenyalar la inferioritat de la dona. De fet, Nora és una *famosa* d'alt poder adquisitiu que manté el seu marit, el qual s'emborratxa gairebé cada dia.

Hoveyda (1967, p. 146-149) diu que “el pare de la sèrie negra” és Hammett, però més endavant afegeix que Raymond Chandler pot considerar-se com un dels mestres d'aquest gènere, atès que va modificar i consolidar les característiques aportades prèviament.¹⁹⁴ Segons Sánchez Soler (2011, p. 29), parlem aquí d'un “crítico literario valioso y uno de los grandes novelistas norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX, un renovador de la novela criminal y, sin duda, uno de los escasos autores modernos que ha aportado un personaje universal a la literatura y al arte cinematográfico: su detective Philip Marlowe”. Per tant, ens centrarem aquí en la configuració d'aquest detectiu com a paradigma d'un tipus nou de l'investigador perdiguer.

Sánchez Soler (2011, p. 33) hi veu un nou cavaller errant i no podríem estar-hi més d'acord, perquè sí que es poden observar diverses similituds entre aquestes dues figures, com ara esdevenir una força militar d'algun col·lectiu, seguir un codi d'honor o desplaçar-se per diferents paisatges i observar els seus habitants. Clarament, en el cas del gènere negre parlem d'una versió modificada, és a dir, el detectiu privat és el guardià del bé d'una societat concreta, segueix un codi ètic propi i es desplaça amb cotxes, cosa que, a primera vista, no te gaire a veure amb aquesta figura clàssica, però sembla que sí que podem aplicar-li quasi els mateixos patrons.

Marlowe va aparèixer per primera vegada l'any 1934 en el relat titulat *Finger Man*, però, en general, es diu que vam conèixer-lo millor en la novel·la *The Big Sleep* (1939).¹⁹⁵

¹⁹⁴ Camarasa (2016, p. 81) explica com un dels clients de Negra y Criminal li va preguntar si era més hammetià o chandlerià i ell li va respondre que li era impossible seleccionar només un dels aquests escriptors. Afegia que ells “son ligeramente diferentes [...], pero complementarios. Chandler no se explica sin Hammett, aunque sea Chandler quien sitúa a Hammett en la primacía que se ha ganado”.

¹⁹⁵ En total, protagonitza set novel·les: *The Big Sleep* (1939), *Farewell, My Lovely* (1940), *The High Window* (1942), *The Lady in the Lake* (1943), *The Little Sister* (1949), *The Long Goodbye* (1953) i *Playback* (1958). De fet, hi n'havia una altra, però Chandler no va poder acabar-la. La novel·la *Poodle Springs* (1959) va ser acabada per Robert B. Parker l'any 1989 i és un dels primers exemples d'una tradició nova dins aquest gènere literari, és a dir, *continuation novel*. A més, l'any 1988, amb motiu del centenari de l'aniversari de Chandler, va publicar-se una recopilació de relats protagonitzats per Marlowe escrits per diferents autors, com ara Paco Ignacio Taibo II o Jeremiah Healy (1948-2014).

Els lectors poden reproduir-hi quasi tota la seva vida. Va néixer a Santa Rosa, un poble californià, tot i que no se sap en quin any exactament, perquè Chandler es va equivocar diverses vegades quan escrivia descripcions sobre l'estat del seu detectiu.¹⁹⁶ No coneixem gaire la seva situació familiar, només s'explica que els seus pares havien mort abans i que Marlowe no té germans. Va començar els estudis a la Universitat d'Oregon, però, mai va acabar-los i va traslladar-se a Los Angeles, on treballava "d'investigador en una companyia d'assegurances, després a l'oficina del fiscal del districte, finalment [de] detectiu privat que viu en solitari" (Coma, p. 1985, p. 128). A diferència de Hammett, Chandler no tenia contacte amb cap detectiu real, així que Marlowe seria la seva visió d'un investigador ideal. Com va fer-ho? Potser només es tractava de la manera de narrar i donar al seu protagonista una dimensió més humana, tal com deia Sánchez Soler (2011, p. 36), "Chandler convertí a su detective en el narrador de las historias, el único suministrador de información, el ojo que ofrece su punto de vista y destila en él su propia personalidad, mientras interpreta el mundo que le rodea". Tanmateix, caldria esmentar que la inclusió de Marlowe en el cànon universal dels personatges literaris podria explicar-se per la seva aparició al cinema o per un desenvolupament genèric notable, del qual també n'és una mica responsable com a un mite inassolible, que inspirarà a molts autors joves en diferents sistemes literaris.

5.2.3. La interdiscursivitat del gènere: el cinema

Si parlem del gènere negre, no podem ignorar la seva representació en altres mitjans d'expressió, perquè la crítica social que n'era columna vertebral traspassava fronteres mediàtiques i es va convertir en una àmplia gamma de solucions estètiques o, millor dit, en un vehicle artístic de denúncia de diversa índole en l'àmbit de la cultura popular. L'extensió més important de la novel·la negra és, sens dubte, el cinema, capaç de reproduir la ficció literària amb gran atenció als detalls i donar vida als detectius més emblemàtics, que hem comentat més amunt.

Abans que res, caldria explicar el títol d'aquest apartat, és a dir, la interdiscursivitat, una categoria crítica proposta per Cesare Segre (2014). El concepte surt de la noció d'intertextualitat de Julia Kristeva (1978, p. 190) que consisteix en que "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro". Així,

¹⁹⁶ Tal com indica Sánchez Soler (2011, p. 34), "[a] Chandler le molestaba la curiosidad de los lectores por este tipo de detalles, porque él lo que le interesaba realmente era la personalidad, los sentimientos y la actitud ante la vida del personaje". En canvi, l'any 1951 Chandler va escriure una carta a D. J. Ibberson on esbossava una petita biografia del seu detectiu (Vázquez de Parga, 1986, p. 226-227).

va desenvolupar una idea germinal de Mikhaïl Bakhtín (1989), qui, tot analitzant les novel·les de François Rebelais (1494-1553), Jonathan Swift (1667-1745) i Fiódor Dostoyevski (1821-1881), va observar que en aquests textos s'establien diferents relacions. El caràcter polifònic i dialògic de les obres confirma que és una de les característiques constants del discurs en general, és a dir, els textos de gèneres diferents dialoguen entre ells, cosa que crea una xarxa inextricable de connexions. En canvi, Segre hi veia una perspectiva força reductora que deixava de banda tots els patrons heretats d'una manera anònima i col·lectiva, que serveixen d'inspiració a l'hora de crear textos culturals en general, i no només literaris. Per tant, aquest teòric italià advertia de la necessitat de separar els conceptes de la interdiscursivitat de la intertextualitat, perquè el primer intentava reflectir la polifonia dels discursos diferents en els (poli)sistemes culturals, que en si mateixos són complexos i afavoreixen la pluralitat de veus i mitjans d'expressió.

El cinema negre (també cinema o film *noir*) es va desenvolupar gairebé paral·lelament a la seva vessant literària, és a dir, entre els anys 30 i 50 del segle XX. Per tant, no és d'estranyar que les primeres produccions es basessin en les novel·les de Hammett o Chandler. Així, aquests relats van poder convertir-se en els clàssics en dos sistemes culturals diferents: el literari i el cinematogràfic, que només va destacar la seva posició canònica en un gènere determinat. Curiosament, els escriptors esdevenien guionistes d'aquestes pel·lícules, cosa que estrenyia encara més les relacions genèriques. Tanmateix, es va crear un paradigma d'autor de gènere negre que portava les seves narracions a les pantalles de cinema i no li era aliè el dialogisme interdiscursiu amb altres escriptors i els seus textos. Malauradament, el cinema *noir*, com tot el gènere negre, patia un problema tècnic: es va transformar en una etiqueta massa inclusiva i s'hi anaven incorporant altres categories similars. De fet, existeixen diferents definicions del cine negre, cosa que sembla totalment comprensible, atès que gairebé qualsevol categoria artística canvia la seva determinació segons el moment i el lloc de l'anàlisi. Coma i Latorre (1990, p. 10) sostenien que "se llamaría cine negro a aquél cuya puesta en escena, versando sobre una temática referida al crimen y a la violencia de una sociedad concreta, adoptará una determinada actitud estético/ideológica." En canvi Santamarina (1999, citat per Sánchez Soler), apuntava que es tractava de "filmes de contenido ambiguo en los que se retrata la parte oscura de la sociedad, de estética expresionista. Formalmente se crea un malestar específico, atmósferas de pesadilla, visión metafórica, crónicas de la realidad". Les dues definicions destaquen la importància d'una estètica concreta i una dimensió ideològica: la ineficiència del sistema i

alguns problemes que se'n desprenen, cosa que provocava sentir emocions incòmodes durant el visionat. Per tant, com podem veure, els supòsits teòrics eren propers al gènere negre i a totes les seves manifestacions artístiques.

Podríem preguntar-nos per què el gènere negre es va donar tan bé al món audiovisual. Per haver-hi moltes respostes variades, però pensem en una aspecte fonamental: tot allò que abans s'havia convertit en un mite inassolible, ara mateix podria prendre una dimensió més real. Els lectors joves, que coneixen aquestes històries en forma de relats tradicionals, ara podien visionar les aventures dels seus protagonistes estimats, perquè amb el cinema finalment cobraven vida i ja no eren només un producte de la seva imaginació. Posem-hi un exemple. Humphrey Bogart, un dels actors més emblemàtics del cinema nord-americà, va protagonitzar nombroses pel·lícules d'aquest gènere, com ara *The Maltese Falcon* (1941) o *The Big Sleep* (1946), basades en les novel·les de Hammett i Chandler. Així, la interpretació cinematogràfica de dos detectius diferents (Sam Spade i Philip Marlowe) va crear una amalgama de tots els estereotips genèrics plantejats anteriorment en la literatura. Bogart encarnava perfectament aquest detectiu cínic i dur que duia un fedora i una gavardina, i solia ofegar les seves penes en una gran quantitat de whisky i cigarretes. Sembla, doncs, que la identitat de l'investigador perdiguer va ser, en certa manera, assignada al mateix actor, que també va entrar en el repertori de tot el gènere negre.

5.3. La tradició francesa i la dimensió psicològica

5.3.1. Context històric

I, finalment, hem arribat a la tradició francòfona del gènere negre i policíac, però el fet que sigui l'última en el nostre panorama teòric no vol dir que sigui menys important. Al contrari, la seva contribució al desenvolupament d'aquest gènere és, sens dubte, fonamental, perquè li dona la dimensió psicològica tan necessària en aquella època.

Thorwald (1992, p.18) comença el seu estudi amb la descripció del cos policial parisenc, la *Sûreté*, dient que es considerava la institució policial més antiga del món o, millor dit, el bressol de la policia criminal en general. La seva tradició es remunta a l'època napoleònica i va ser una resposta immediata a un possible augment de la delinqüència, que seria una conseqüència lògica de la relaxació de les normes socials. Com ja hem advertit més amunt, la història del gènere negre i policíac no s'hauria desenvolupat tant sense Eugène-François Vidocq, responsable de la implementació de moltes solucions reveladores

per a les bases de les ciències forenses, com els registres de delinqüents i la cooperació amb ells per detenir els més perillosos. Curiosament, el precursor del detectivisme modern, perquè és com se sol anomenar Vidocq, va començar la seva carrera com a criminal. De fet, es pot explorar tot el transcurs de la seva vida en forma de memòries publicades l'any 1829, però no se sap fins a quin punt les narracions que conté són realment verídiques, perquè algunes costen de creure.¹⁹⁷ Després de la guerra, va emprendre una vida d'estafador i, quan el detenien i condemnaven a presó, sempre podia escapar-ne per tornar a cometre crims amb una identitat canviada. L'any 1809 va decidir començar la seva col·laboració amb la policia. El comissari Jean Henry volia utilitzar les seves habilitats criminals, però per fer-ho, va haver d'alliberar Vidocq i fingir davant de tothom que havia tornat a fugir de la presó. Així, Vidocq es va convertir en un espia que s'infiltrava al món dels delinqüents parisencs.

La seva carrera a la *Sûreté* va acabar l'any 1833, quan el nou prefecte de la policia s'havia cansat de reclutar criminals en aquesta institució (Thorwald, 1992, p. 19). Però això no va significar que les activitats de Vidocq en l'àmbit criminològic i criminalístic s'haguessin acabat. El mateix any va fundar una agència privada de detectius que, segons molts historiadors, és la primera d'aquest tipus al món. Seguia confiant en la seva experiència criminal i contractava persones sospitoses, fet que sovint provocava escàndols en la societat d'aquella època. Aleshores, Vidocq va ser atacat constantment per la policia que supervisava les seves activitats professionals. En primer lloc, la seva agència va tenir cert èxit, mentre que els resultats de la policia parisenca en la resolució de casos criminals va disminuir. En segon lloc, l'investigador no va poder desfer-se completament de la seva naturalesa aventurera, és a dir, va invertir malament els diners, no va dirigir del tot legalment el seu negoci i, fins i tot, va ser arrestat i condemnat a presó. Per descomptat, la contribució de Vidocq no va acabar aquí, ja ho hem comentat en fragments precedents.

Segons Luján (1983, p. 12), “[l]os libros policíacos como género literario no aparecen hasta el siglo XIX y uno de los indudables precedentes del género son las «Memorias»”. La publicació (de què? Del diari?) va ser força popular per diversos motius: les aventures del protagonista semblaven intrigants i, pel que sembla, Vidocq va descriure la seva història real, cosa que subratllava la seva posició de detectiu excepcional i, fins i tot, apreciat pels altres agents policials d'arreu del món. És ben sabut que la seva experiència va inspirar

¹⁹⁷ El primer capítol d'aquest llibre parla de la seva infància i adolescència, i és on Vidocq explica que als 16 anys es va allistar a l'exèrcit i, en els combats, suposadament, va matar dos enemics i va liderar fins a 15 duels (Vidocq, 2015, p. 7-30).

diferents escriptors famosos, però es parla relativament poc de la dimensió literària d'aquesta obra memorialística. A més, Cegielski (2013, p. 71-72) apuntava que una de les possibles raons d'un interès tan extens podria ser la manera de crear aquesta narració, és a dir, les memòries de Vidocq també s'inscriuen a la tendència a mostrar en un text el desenvolupament personal i moral d'un individu. Aleshores, podem dir que es tracta d'un tipus de *Bildungsroman*. El següent avantatge de les memòries de Vidocq és, segons Cegielski (2013, p. 71-72), la combinació de diferents gèneres populars que cristal·litzaven en aquella època. Així, els canvis en diferents àmbits de la vida humana van contribuir a la fundació del gènere negre i policíac, i els èxits en el camp del detectivisme encara influeixen en les modificacions contemporànies del model narratiu tradicional, com si fossin vaixells connectats, impulsant-se recíprocament.

2.3.2. Els orígens del *roman policier*

Acabem d'observar que els orígens del gènere negre i policíac francès estan relacionats en certa manera amb la no-ficció. Caldria recordar que en realitat es tracta de la importància de la figura de Vidocq en el procés de desenvolupament del detectivisme en general, cosa que estimulava escriptors a aplicar noves solucions d'investigació en les seves narracions. Des del punt de vista formal, la ficció policíaca no s'inspirava gaire en la tradició de memòries. En aquest cas, quan parlem de l'evolució del gènere negre i policíac a França, valdria la pena esmentar l'obra de Vidocq com a curiositat i no com un relat legítim. De fet, hem indicat més amunt, basant-nos en l'estudi de Lacassin (1993, p. 11), que és millor iniciar l'anàlisi d'aquest panorama literari amb un text completament diferent, és a dir, el *Zadig* de Voltaire. Curiosament, les dues obres encaixen d'alguna manera en el concepte de novel·la de formació, que pot emfatitzar la funció quasi substancial de l'enfocament psicològic emprat en els futurs relats policíacs en francès.

Tanmateix, a la nostra cronologia encara li falten algunes fites, de les quals parlarem en aquest apartat. Un dels temes a tractar és el fenomen de *cause célèbre* que, segons Colmeiro (1994b, p. 88), torna a recalcar la relació del gènere negre i policíac amb la cultura i la literatura populars. Aquest terme pretén descriure un esdeveniment que desperta força interès en el públic, com per exemple els judicis penals. L'etiqueta va entrar al circuit editorial amb les publicacions de Nicolas-Toussaint des Essarts (1744-1810), en què l'autor descrivia els judicis més importants entre 1773-1789. Com apuntava Valles Calatrava (1991, p. 26-27), les primeres obres considerades una mena de base per al desenvolupament

posterior del gènere deriven justament de la tradició de les causes cèlebres. A més, aquesta tendència es va consolidar en altres sistemes, per exemple, a l'Estat espanyol.¹⁹⁸ Un altre moment fonamental en aquesta trajectòria va ser la traducció al francès d'una antologia de relats d'Edgar Allan Poe a càrrec d'un poeta força destacat, però exclòs per la societat literària d'aquella època, un emblemàtic *poète maudit*: Charles Baudelaire. La recopilació *Histories extraordinaires* (1858) contenia dos dels tres contes protagonitzats per Auguste Dupine i, com constata Colmeiro (1994b, p. 32), “contribuyó decisivamente a su propagación por los círculos intelectuales europeos, en donde se apreció enormemente su valor artístico mucho antes de concebirse la noción de «novela policíaca»”.

Si seguim la cronologia d'aquesta tradició autòctona, no podem oblidar-nos de la funció cabdal dels fulletons, que hem tractat en l'apartat dedicat a Anglaterra. Val a dir que va ser a França on va néixer la idea de reservar aproximadament una pàgina d'un periòdic per als textos literaris i, com deia Vázquez de Parga (1986, p. 41), “habrían de ser los folletinistas franceses los primeros en asumir la herencia de Poe”. De fet, hi ha alguns noms que sempre apareixen a l'hora de contextualitzar la situació del mercat editorial a França i la implementació d'alguns patrons del gènere negre i policíac en circulació: Honoré de Balzac, Eugène Sue (1804-1857), Paul Féval (1816-1888) o Alexandre Dumas (1802-1870). Tanmateix, se sol destacar que la primera novel·la policíaca legítima en francès és la d'Émile Gaboriau, titulada *L'affaire Lerouge* (1865). El títol de la novel·la pot fer referència a textos anteriors que informaven sobre casos criminals i judicis penals. L'investigador Lecoq ha de resoldre el cas de l'horrorós assassinat de Claudine Lerouge, una vídua que viu sola. Se sol explicar que la inspiració per crear aquest protagonista podria haver vingut del mateix Vidocq, atès que, tal com deia Vázquez de Parga (1986, p. 44), “Lecoq estaba dotado de una mentalidad criminal y su sistema consistía en ponerse en el lugar del asesino para intuir sus reacciones”. A més, és un representant de la policia, fet que també destaca la importància d'aquesta institució en la societat francesa d'aquella època. En total, Lecoq va protagonitzar dues novel·les més, però la seva ratxa va acabar quan va aparèixer el detectiu més eminent, Sherlock Holmes.

¹⁹⁸ Valles Calatrava (1991, p. 27) asseverava que “en España tenemos diversos exponentes de la novela de crímenes reales en forma de entregas que se inician en los anónimos *Dramas judiciales* de 1849 y dan comienzo a una tradición que incluye obras como la colección dirigida por Angelón y Broquetas y titulada *Crimines célebres españoles*, los *Anales dramáticos del crimen* de Vincente Caravantes o la misma obra *El clavo* de Pedro A. de Alarcón y se prolonga hasta hoy.” I així, 30 anys després de la publicació d'aquest estudi, encara podem notar que els informes de fets reals del món criminal segueixen en circulació, però en forma de podcasts o revistes especialitzades.

Per aquest motiu, els autors francesos van plantejar-se la modificació de la configuració del personatge principal, cosa que atorga al gènere una evolució natural i “refresca” la seva fórmula. És en aquest context que neix Arsène Lupin, lladre de guant blanc.¹⁹⁹ Maurice Leblanc i E. W. Hornung (1866-1921) inicien una vessant genèrica nova, és a dir, els relats protagonitzats per delinqüents-herois, que són substancialment diferents dels detectius anteriors. Lupin va aparèixer per primera vegada l’any 1905, és a dir, cinc anys després de Raffles, el protagonista de Hornung. Sembla que Leblanc va triar les característiques més importants d’un investigador prototípic, però les utilitza per crear el lladre perfecte, amb el qual els lectors es puguin relacionar fàcilment a nivell emocional. Vázquez de Parga (1986, p. 72-76) subratllava que, des del principi, la tasca de Lupin era interactuar amb Holmes i competir amb ell per ocupar el seu lloc, tot i que, com ja sabem, no va poder aconseguir-ho. Així, la competència entre autors de diferents sistemes per posicions centrals dins d’una modalitat concreta pot generar moviment i transferència entre tradicions i continguts.

En canvi, Luján (1983, p. 15) afirmava que “se habrá de llegar a Gaston Leroux para que la lengua francesa tenga primera gran novela policíaca. La primera cronológicamente y la primera, aún no superada, desde el punto de vista de la técnica”. En primer lloc, apareix un nou tipus del protagonista, és a dir, el reporter jove Joseph Rouletabille. Aquest procediment pot analitzar-se en el context d’apreciació de l’ull crític que haurien de tenir els periodistes i que resulta indispensable a l’hora de resoldre casos criminals. A més, la configuració d’aquest personatge el va convertir en una referència en els orígens del gènere negre i policíac i va convergir en una valoració positiva de la premsa com a mitjà que permetia la seva lenta consolidació. Finalment, hem arribat al “zenit” de la novel·la policíaca, és a dir, “durante la década de 1920 después de la Gran Guerra, que puede considerarse la frontera entre los relatos de Conan Doyle o Gaston Leroux y los grande clásicos” (Martín Escribà i Canal i Artigas, 2019, p. 49). En el cas de la novel·la policíaca francòfona, però, la major consolidació i l’esplendor encara estaven per arribar. Tot i que Vázquez de Parga (1986, p. 180) destacava que “los autores de habla francesa se preocuparon siempre de atender a la calidad literaria de sus obras y a las cualidades humanas de sus

¹⁹⁹ L’any 2021 es va rodar la sèrie *Lupin*, disponible a la plataforma Netflix, que s’inspira en la convenció general de les novel·les de Leblanc. El personatge principal, interpretat per un dels actors francesos més populars –Omar Sy (1978)–, es diu Assane Diop i té un talent notable per planificar robatoris i evitar la responsabilitat de les seves accions.

personajes”, només l’obra de Simenon es va transformar en un mite d’aquest gènere comparable als altres grans mites dels sistemes literaris forans.

5.3.3. L’obra de Simenon

En diversos estudis s’ha optat per separar l’obra de Simenon de la resta de la cronologia de la tradició francòfona del gènere negre i policíac, i entenem aquesta perspectiva.²⁰⁰ La seva obra no es pot comparar amb cap altra, ja que és simplement única a molt nivells diferents i consolidaria una nova tradició que canviaria notablement l’enfocament posteriori del gènere negre i policíac i la psicologia dels personatges. De fet, es tracta d’un dels autors de llengua francesa més traduïts en la història, tot i que, com subratllava Camarasa (2016, p. 368), la seva menor popularitat a l’Estat espanyol pot haver-se degut a la falta d’inclusió de les adaptacions cinematogràfiques de les seves obres a la programació televisiva d’aquest país.

Quina és l’originalitat de Simenon? En primer lloc, caldria recalcar la importància del seu protagonista, Jules Maigret. Per descomptat, en la majoria dels casos que hem comentat anteriorment, constitueix un personatge principal que introdueix alguns canvis en la configuració anterior. No obstant això, en aquest context, les modificacions són força visibles: per sempre més transformen la cara de la ficció policíaca en una de més humana que sigui capaç d’entendre la nostra naturalesa. A més, Maigret no posseeix cap habilitat extraordinària i basa les seves investigacions principalment en l’observació. La seva paciència l’ajuda a centrar-se en recrear els últims moments de la vida de la víctima. Sembla que és la primera vegada que el personatge principal està més interessat en esbossar el seu retrat que no el del responsable de la seva mort. De fet, també és una bona tècnica d’investigació, perquè si no es tractava d’un assassinat accidental, el més probable és que el criminal hagi escollit la seva víctima segons alguna clau. Així, Maigret es preguntava què havia portat una persona a una mort tràgica. L’aproximació filosòfica al gènere negre i policíac podria estar relacionada amb les tendències predominants en la reflexió sobre la vida humana en general, i creiem que aquí es veu l’empremta de l’existencialisme, que indagava en la por i les preocupacions derivades del fet ontològic de ser i de la llibertat consubstancial a la vida humana. En aquest sentit, l’obra de Simenon recrea la dimensió psicològica d’aquesta angoixa, sense emprar tanta violència ni agressivitat, cosa que la

²⁰⁰ Symons (1982, p 207) considera que “el caso de George Simenon exige un capítulo aparte” i la mateixa decisió van prendre Martín Escribà i Canal i Artigas. (2019, p. 61)

diferència notablement de les novel·les *hard-boiled* publicades quasi simultàniament als Estats Units.

6. La novel·la negra i policíaca a l'Estat espanyol

Acabem d'esbossar el panorama de la tradició mundial del desenvolupament del gènere negre i policíac, i ara ens toca parlar d'un aspecte igualment essencial, que és el gènere a l'Estat espanyol. En el present treball, hem optat per presentar simultàniament la contextualització de novel·les escrites tant en castellà com en català, perquè aquestes tradicions es compenetraven i convivien en el mateix territori i resulta difícil separar-les. De fet, si el nostre objectiu és un anàlisi detallat de relacions establertes entre elles, no hi ha cap altra opció que la seva juxtaposició.

6.1. Les primeres aparicions del gènere policíac: del s. XIX al final de la Guerra Civil

6.1.1. Precedents de la narrativa policíaca

Com hem vist més amunt, cada sistema tenia la seva pròpia “prehistòria” d'aquesta modalitat, sigui una obra literària que contenia uns elements identificats més tard com a típics i fundacionals del gènere negre i policíac o uns esdeveniments reals en l'àmbit del desenvolupament de detectivisme. No podia ser d'una altra manera a l'Estat espanyol. Ara bé, com sostenia Buschmann (2002, p. 93),

en España existía la sospecha que la novela policíaca de producción propia no era un género genuinamente español [y] contra ese reproche de falta de dignidad literaria, por un lado, y de españolidad, por otro, se opusieron, por ejemplo Juan Madrid y Eduardo Mendoza (éste haciendo uso de la parodia) tomando como referencia la novela picaresca, que, según su opinión, estaba ya en los orígenes de toda literatura sociocrítica, mientras que la novela criminal anglosajona habría evolucionado a partir de esa raíz española. (Buschmann, 2002, p. 93)

L'última afirmació, segons la qual la tradició espanyola va donar lloc a la novel·la policíaca anglosaxona, és força interessant, però gens sorprenent, ja que confirma una regla: cada sistema literari intentarà buscar els orígens d'una modalitat concreta “a casa seva”, cosa que permet destacar la seva contribució al desenvolupament genèric. En el cas de la novel·la

negra i policíaca, és un fet que sí que es pot comprendre fàcilment, ja que esdevé un dels gèneres més populars avui en dia.

Ara, però, hauríem de tornar a la qüestió de buscar fonaments del gènere negre i policíac en la novel·la picaresca. Rodríguez Pequeño (2008, p. 167-168) confirma que les novel·les com *La vida del Lazarillo de Tormes* (1554) i *Guzmán de Alfarache* (1599) són un clar antecedent de la novel·la negra i ho justifica amb quatre motius que ens agradaria esmentar a continuació. En primer lloc, es tracta de l'ambient de delinqüència, un dels trets definitoris del gènere negre. Aquest tema es defineix per l'ús del personatge principal (*el pícaro*) que, d'una banda, representa estrats socials més baixos (marginals o delinqüents) i, d'altra, camina errant a la frontera de la llei i, més aviat, té el seu propi codi de principis morals i molt sovint recorre a diferents procediments il·legítims. Així, es converteix en una mena d'antagonista, força semblant als detectius negres com ara Sam Spade o Philip Marlowe. Rodríguez Pequeño (2008, p. 168) subratlla que “[a]mbos, pícaro y detective, son auténticos profesionales de la supervivencia, para lo que tienen que aprender a moverse bien entre los malos. Su mirada es desengañada y pesimista”. Altres característiques que podrien haver influït en el gènere negre posterior són també: alguns aspectes formals (històries escrites des del punt de vista d'un narrador homodiegètic), la sensació d'autenticitat o la versemblança dels fets i personatges i un desig de solucionar algun misteri. I, de fet, val la pena conèixer aquestes similituds, però creiem que haurien de tractar-se només com una qüestió que simplement mostra lligams entre dos gèneres literaris diferents.

A l'hora de parlar dels precedents de la narrativa policíaca a la península ibèrica, Vázquez de Parga (1993, p. 20) subratlla el paper rellevant de les cròniques judicials que, sens dubte, van preparar una base força sòlida per a la circulació de textos posteriors que també tractaven d'uns crims horribles, però no per parlar de casos reals com si fossin informes detallats sobre un assassinat, sinó d'unes històries de ficció. Veiem, per tant, el seguiment del patró francès, és a dir, publicar *causes célèbres* per informar sobre incidents que suscitaven polèmiques i controvèrsies en el discurs públic. En aquest marc genèric apareixien molts textos i en són un bon exemple *Causas y delitos célebres y contemporáneos* (1861) o *El crimen de la calle Montcada* (1866). A més, caldria destacar el títol de la segona

obra que segueix una tradició fundada pel conte de Poe. Així, un número bastant elevat de diferent textos feia referència a un cas criminal i a un carrer on va tenir lloc aquest crim.²⁰¹

L'interès pels crims i el desenvolupament del detectivisme a l'Estat espanyol condicionava en certa mesura la creació dels fonaments del gènere negre i policíac, cosa que demostra que aquests sistemes literaris reproduïen algunes activitats observades en els altres sistemes dominants que ja hem comentat més amunt. A França tenien a Vidocq, als Estats Units tenien a Pinkerton i a Espanya tenien a Daniel Freixa i Martí (1854-1910), és a dir, un dels primers detectius privats d'aquest país.²⁰² Com els seus predecessors estrangers, va retirar-se del servei com a inspector policial per fundar una agència privada. Alguns l'anomenaven el primer Sherlock català, fent referència no només a les seves capacitats lògiques, sinó també al lloc d'on provenia.²⁰³ Val a dir que, a més dels èxits en el camp detectivesc, Freixa va dirigir dos periòdics, és a dir, *El Proteccionista* i *La Mútua Ubrana y Mercantil* on descrivia casos criminals i escrivia textos sobre com gestionar amb seguretat negocis privats. Arran d'això, va publicar les seves memòries i aventures, tal com ho havia fet unes dècades anterior Eugène Vidocq. Les obres *El mundo del crimen. Reseña típico-histórica de la criminalidad moderna* (1888) i *La Policía moderna. Secretos de la criminalidad contemporánea* (1892), d'una banda, presenten els crims resolts d'una manera extremadament detallada, però, de l'altra, les descripcions presenten un esforç d'elaboració des del punt de vista literari i sembla que no avorreixin gens els lectors, com pot ser el cas quan llegim uns informes professionals.

²⁰¹ Sense anar massa lluny, la primera novel·la negra de Jaume Fuster també contenia un subtítol similar, és a dir, *El crim del carrer Fontanella*. Afegir un paratext com aquest esdevé fins i tot un dels tres definitoris d'aquest gènere i, a tall de mostra, caldria esmentar també *El crimen de la calle Fuencarral* (1923) de Benito Pérez Galdós (1843-1920), *El crimen de la calle de Aramberri* (1933) d'Eusebio de la Cueva (1898-1943) o la novel·la de Rafael Tasis, *Un crim al Paralelo* (1960), que va rebre el subtítol d'*El crim del carrer de la Riereta*.

²⁰² Com destaca Ibáñez (2019, p. 151-158), durant molts anys semblava que la primera agència de detectius d'Espanya va ser aquella fundada l'any 1910 per Enrique Cazenueve Cortés, mentre que va resultar que era un error duplicat en diverses publicacions sobre la història de detectivisme. De fet, els pioners d'aquest ofici van ser dos empresaris oferint serveis semblants als que, avui en dia, relacionem amb les activitats de detectius. Es tracta de José Dordal i Daniel Freixa. L'any 1888 ambdós van anunciar l'inici dels respectius projectes; no obstant això, l'agència de Dordal no va durar gaire i la seva trajectòria estava, més aviat, plena d'escàndols i diferents mancances. Així, Ibáñez (2019, p. 267-268) se'l va saltar a l'hora de presentar biografies dels detectius privats de l'Estat espanyol més importants exercint entre 1888 i 1936. De fet, va començar aquesta part del seu llibre amb Daniel Freixa i Martí, cosa que el marca com el primer detectiu legítim d'aquest país.

²⁰³ Aquesta comparació la podem trobar, per exemple a la revista en línia de Reus, d'on prové Freixa (Martínez, 2014).

6.1.2. La circulació de les traduccions dels clàssics del gènere

El panorama que hem esbossat més amunt és indubtablement necessari per entendre com els diferents aspectes extraliteraris van influir en el desenvolupament del gènere negre i policíac i com els sistemes més petits en els que encara no havia implementat ni consolidat una modalitat concreta seguien els patrons traçats per les tradicions dominants. Tanmateix, no és realment el veritable inici dels detectius espanyols que resolen diversos trencaclosques criminals a les pàgines d'una novel·la. Per començar a parlar de la pròpia producció local, ens falta un element més, és a dir, la introducció a la circulació literària traduccions dels textos considerats com a canònics d'aquest gènere.

Even-Zohar (1990, p. 45-51) reflexionava sobre la posició de la literatura traduïda en el polisistema i, de fet, les seves consideracions poden aplicar-se en aquest àmbit genèric i també en l'Estat espanyol.²⁰⁴ I destaca el següent a l'hora de descriure la funció que exerceixen les traduccions:

Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques. It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) polysystem: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovatory role they may assume within the target literature. (Even-Zohar, 1990, p. 47)

Com que una de les principals característiques d'aquest gènere és també una constant referència intertextual a altres autors i personatges provinents de diferents tradicions, sembla indispensable introduir textos canònics com ara els contes de Poe o Conan Doyle per afavorir l'interès dels lectors per aquest tipus de narrativa i, d'alguna manera, animar també els autors locals a escriure i publicar textos que s'ajustin precisament a aquest marc genèric, cosa que podria influir en la creació d'una tradició pròpia.

Com va ser, doncs, la introducció d'aquesta modalitat literària a través de traduccions als diferents sistemes i els seus mercats a l'Estat espanyol? Cal esmentar que la singular situació d'aquests circuits es deu no només a la manca de fonaments propis, sinó també pel fenomen del pluralisme lingüístic present en aquest territori. Piquer Vidal i Martín Escrivà (2006, p. 43) expliquen que "la manca d'un intent normalitzador lingüísticament i literària

²⁰⁴ A l'hora d'analitzar el paper de les traduccions de novel·les policíacques i negres a Catalunya, King (2017) també va fer servir aquesta base teòrica.

feia que les obres traduïdes ho fossin majoritàriament a l'espanyol". En canvi, King (2019, p. 87) destaca que "[t]he absence of a reading public can have profound cultural consequences for peripheral societies, like Catalonia, as illiterates in Catalan would nevertheless read in Castilian". És cert que al principi apareixien els textos en castellà i després també sortien les versions catalanes, però només si es tractava dels títols més importants i una bona mostra d'això són els contes de Sherlock Holmes. Ja hem dit que, en cert punt, Europa patia una "malaltia" literària que es deia "febre holmesiana", que va ser bàsicament una conseqüència de la popularitat d'aquest personatge al seu país natal i a fora, on van arribar les seves aventures gràcies a les traduccions. Com destaca Sánchez Zapatero (2017, p. 43), "[l]a introducción del canon holmesiano en España se produjo después de poco más de una década de su aparición en el Reino Unido". A més, fa referència a l'estudi López Aroca (2014, p. 57-59) a l'hora de parlar de la primera traducció al castellà i sembla que es va publicar en 1900 i no tal com es creia abans, és a dir, *Estudio en rojo* publicat l'any 1906 i reeditat dos anys més tard, justament quan es va publicar *The Adventures of Sherlock Holmes* (1882) en català.²⁰⁵ A més, a partir d'aquest interès creixent per a la narrativa policíaca, també es van començar a traduir de nou obres dels altres autors, com per exemple els contes de Poe. Com indica Colmeiro (1994b, p. 99),

[e]n esta primera época de auge se rescata también a autores policíacos del siglo anterior, como Poe, cuyas narraciones policíacas no habían sido editadas en España desde 1887, publicándose "Murders" y "The Purloined Letter" cinco veces entre 1908 y 1918, fecha de la primera edición española de sus *Obras completas*. También en 1918 ve la luz la primera traducción al catalán de "Murders", realizada al igual que la posterior de *Històries extraordinàries* por el escritor catalán Carles Riba [1893-1959]. (Colmeiro, 1994b, p. 99)

No obstant això, com s'ha mostrat anteriorment, la gran majoria són les traduccions que es feien al castellà i a través d'aquest fet es pot explicar un desnivell considerable pel que fa a la producció local. Com veurem a la continuació, en el panorama castellanoparlant hi haurà molt més textos que intentin seguir patrons estrangers, mentre que en el sistema català hi veurem més espais en blanc condicionats també per altres aspectes importants, com ara la

²⁰⁵ L'edició original està il·lustrada per Sidney Paget (1860-1908), que va crear un disseny gràfic peculiar, cosa que va donar vida als personatges d'aquestes narracions. En conseqüència, els lectors podrien implicar-se en les aventures de Holmes més ràpidament i els matisos de les il·lustracions molt sovint encaixen en la dimensió sensacional del gènere policíac. N'és un bon exemple el gravat que acompanyava el conte titulat "The Final Problem", que mostrava el detectiu amb el seu enemic Moriarty molt a prop del precipici d'una cascada, cosa que provocava suspens en els lectors, ja que no sabien què podria haver passat exactament després de la caiguda de Sherlock Holmes. Així, les versions traduïdes també havien de seguir aquesta línia i afegir il·lustracions extraordinàries per crear una mena de mitologia al voltant d'aquest gènere. Joan G. Junceda (1881-1948) va preparar el disseny gràfic de *Les aventures de Sherlock Holmes*. Més endavant veurem altres exemples de la importància d'allò visual en el context de la introducció de textos traduïts en el sistema literari.

sortida de la literatura catalana del període d'escassa producció culta i un interès força notable per la reconstrucció general de l'àmbit de creació verbal en aquest idioma més que per introduir gèneres inexistents als quals els lectors encara no estan acostumats.

6.1.3. *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón

La gran majoria dels investigadors del gènere negre i policíac comencen les seves reflexions sobre l'inici legítim de la tradició autòctona de l'Estat espanyol des de la novel·la curta de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) titulada *El clavo*. Fins i tot alguns atribueixen la paternitat a la primera narració policíaca en tota la història d'aquest gènere a aquest escriptor, però Valles Calatrava (1991, p. 90-91) ho desmenteix assegurant que *El clavo* és, més aviat, un tipus de *causa célebre* i, per tant, focalitza en el fet de dur a terme un procés judicial.²⁰⁶ A part d'això, l'obra detectivesca de Poe avança els escrits d'Alarcón cronològicament, perquè com ja hem indicat més amunt, "The Murders in the Rue Morgue" es publica l'any 1841. Caldria remarcar que Colmeiro (1994b, p. 90) també descriu la suposada relació entre ambdós escriptors, però nega que Alarcón s'hagi inspirat en el seu col·lega nord-americà i és molt probable que hagi conegut els seus contes posteriorment a través de la traducció feta per Baudelaire l'any 1856, que arriba també a l'Estat espanyol.

Llavors, de què tracta *El clavo* i per què es considera com el prototipus del gènere negre i policíac espanyol? Felipe, el narrador homodiegètic de la novel·la, es troba amb el seu amic Joaquín del Zarco que, al mateix temps, és jutge. Sembla que a les seves vides apareixen algunes dones que es converteixen en temes recurrents de moltes converses que tenen els homes. I així, sabem que Joaquín recentment ha patit un fracàs amorós i està bastant melancòlic. Un dia, els vells amics surten a passejar i arriben a un cementiri on troben un crani humà amb un clau incrustat. Segons les conclusions del jutge, l'os pertany al recentment mort Alfonso Gutiérrez i se sospita que la persona responsable d'aquest assassinat podria haver estat la seva dona i, malauradament, no se sap res d'ella. A més a més, torna a la narració el tema de la parella de Joaquín que, de sobte, apareix i vol seguir amb aquesta relació. Paral·lelament, troben la cònjuge del difunt i resulta que és la mateixa

²⁰⁶ A més, la novel·la d'Alarcón conté justament aquest subtítol, *Causa célebre*; d'aquesta manera, podem suposar que l'autor volia estar segur que els seus lectors, i potser també els crítics literaris, identificaven correctament el seu text, o possiblement volia mostrar la font d'inspiració. D'això també en parla Colmeiro (1994b, p. 92), que assenyala que, probablement, els fonaments del gènere negre i policíac de l'Estat espanyol estan més lligats a la tradició francesa que a la nord-americana.

dona, és a dir, els dos protagonistes estan enamorats de la mateixa persona que s'ha creat diferents identitats.

Els elements típics del gènere policíac hi són visibles gairebé immediatament: jutge, assassinat i investigació, però, tal com destaquen Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 43-44), “bajo ningún concepto puede considerarse *El clavo* una obra policíaca”, reiterant que aquesta novel·la curta pertany a un gènere diferent, és a dir, *cause célèbre* “repleta de elementos románticos y donde la resolución del crimen no es tanto un desafío intelectual como una excusa para explorar en los contradictorios sentimientos que la pasión genera en el personaje protagonista”. De fet, en el resum que hem presentat anteriorment queda ben clar com d'important són les descripcions d'emocions i sentiments del jutge Zarco. Gràcies a aquest protagonista ens assabentem d'una situació tan difícil i contradictòria, i com pot ser responsable del veredictes en un cas en què està involucrada una persona molt propera a nosaltres. Malgrat aquesta dimensió sentimental o, més aviat, romàntica, caldria destacar que Alarcón va fer servir el narrador homodiegètic en forma d'un amic del investigador, que en aquest cas es tracta d'un jutge. Com que no havia llegir els contes de Poe abans, sembla que la característica que acabem d'esmentar esdevé un assoliment essencial, atès que es va introduir al sistema castellà per si sol, és a dir, sense imitar cap patró en concret. A més, aquesta tècnica narrativa tornarà més tard en l'obra de Conan Doyle i la configuració del Dr. Watson es convertirà en un dels trets definitoris de la producció d'aquest autor britànic.

Si neguem el fonament del gènere policíac espanyol a través de *El clavo*, on hem de buscar l'obra que pugui crear d'una forma holística aquesta base necessària? Colmeiro (1994b, p. 18) assenyala que el problema d'aquesta tradició no és la manca de textos en general, perquè es tracta, més aviat, d'una “historia truncada y a saltos, con momentos de gran efusión y otros de letargo, y es precisamente esta falta de continuidad lo que impide hablar de una tradición autóctona establecida”. Així, ens sembla que entre els segles XIX i XX hi ha textos que només en certa mesura encaixen en aquest marc temàtic, és a dir, tracten els temes del crim o utilitzen en els seus eixos narratius elements originàriament pertanyents al gènere, però encara no formen cap repertori sòlid. En aquest sentit, Vázquez de Parga (1993, p. 34-36) esmenta tres autors diferents que podrien haver influït en la producció autònoma posterior. Comença amb Benito Pérez Galdós i les seves novel·les *La incògnita* (1889) i *Realidad* (1889). Podem trobar-hi diferents fils criminals o il·legals (morts enigmàtics, adulteris, etc.), no obstant això, “[e]n *La incògnita*, pues, está ausente la racionalización del misterio y su solución; en *Realidad* falta el misterio mismo” (Vázquez

de Parga, 1993, p. 35). No obstant això, la idea d'aquests dos textos i el joc narratiu sí que mereixen, sens dubte, admiració, atès que l'autor va crear una mena de diàleg entre ambdues novel·les. La primera ens presenta un enigma i a la segona coneixem la seva solució i les emocions dels personatges que, finalment, adquireixen veu pròpia i poden expressar-se al marge del narrador heterodiegètic. Més endavant, Vázquez de Parga descriu l'obra de Pío Baroja (1872-1956) i Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), assenyalant que se tracta, més aviat, d'una recreació amb voluntat de ser fidels a la realitat de l'època en què passaven diferents crims que d'un desig real d'implementar un nou gènere en les lletres castellanès.²⁰⁷

6.1.4. L'obra d'Emilia Pardo Bazán

I així hem arribat a un altre punt rellevant d'aquesta trajectòria: l'obra d'Emilia Pardo Bazán (1851-1921) que, de fet, es considera l'autèntic origen del gènere policíac a l'Estat espanyol. Hi ha un canvi significatiu en la seva producció, és a dir, tracta el tema de la delinqüència d'una manera substancialment diferent i, a més, és una lectora conscient i crítica d'altres textos estrangers. Entre ells llegeix els contes protagonitzats per Sherlock Holmes.²⁰⁸ La mateixa comtessa va afirmar el següent: “Cuando leo en la prensa el relato de un crimen, experimento deseos de verlo todo, los sitios, los muebles, suponiendo que averiguaría mucho y encontraría la pista del criminal verdadero” (Bazán, 1909, p. 122). Colmeiro (1994b, p. 106) afegeix un altre motiu significatiu:

Harto conocido es su valiente afán por explorar nuevos caminos, abierta como estaba a las corrientes intelectuales europeas del momento, que la llevarían a convertirse en una de las principales fuerzas introductoras en España, ciertamente no sin grandes dificultades, del Naturalismo francés, la novela rusa y las ideas feministas. Contra similares adversidades, Pardo Bazán emprende desde la crítica y la creación literaria la exploración de un género nuevo, popular y menospreciado como la novela policíaca. (Colmeiro, 1994b, p. 106)

Sens dubte, l'autora està visiblement preocupada per la dimensió psicològica dels delictes que poden derivar, per exemple, de les desigualtats socials. Sembla que a través dels seus textos és capaç de denunciar el sistema, perquè podria ser responsable de l'augment de delinqüència i el deteriorament de les condicions de vida en aquella època. A més, podríem explicar aquest projecte literari amb la seva penetració en els altres gèneres que volia,

²⁰⁷ A més, caldria esmentar que Blasco Ibáñez va dirigir la Editorial Española y Americana, que publicava les traduccions castellanès de les aventures de Sherlock Holmes.

²⁰⁸ Valles Calatrava (1991, p. 91), basant-se en l'estudi de Paredes Núñez (1979), indica que Pardo Bazán va escriure dues ressenyes sobre l'obra de Conan Doyle i la seva afició pel gènere policíac que es van publicar l'any 1910 i 1912 en *La Ilustración Artística*. A més, Vázquez de Parga (1993, p. 37) destaca que alguns textos d'aquesta escriptora van sortir a *La patria de Cervantes*, on també es publicaven alguns contes protagonitzats per Sherlock Holmes, cosa que podria indicar que els llegia i coneixia.

d'alguna manera, introduir en circulació. Com que les bases del naturalisme era una fidel imitació ficcional de la realitat que es basava en una observació de la vida també dels seus aspectes foscos i marginals, no és d'estranyar que Pardo Bazán hagi utilitzat aquesta tècnica de reproduir així alguns fenòmens amb què s'enfrontava la societat en el seu intent d'escriure novel·la policíaca.

Òbviament, l'obra policíaca més popular d'aquesta autora és *La gota de sangre* (1911), per bé que caldria ressaltar que la temàtica criminal apareix en altres textos, alguns encara anteriors.²⁰⁹ La novel·la està escrita en primera persona i el seu narrador és Ignacio Selva que, un dia, es converteix en un detectiu perquè es veu obligat a resoldre un crim que ha tingut lloc en un grup dels seus amics més propers. Sabem que a Selva li agrada llegir novel·les policíiques, cosa que, d'una banda, li dona l'oportunitat de convertir-se en un detectiu aficionat, atès que a través de la lectura pot adquirir algunes capacitats necessàries per investigar i, de l'altra, és una referència intertextual o metaficcional del gènere. Colmeiro (1994b, p. 116-117) apunta que la configuració d'aquest protagonista està seguint patrons que ja s'han conegut en altres sistemes, és a dir, es tracta d'un detectiu avorrit de la vida, que cau ràpidament en estats malenconiosos o depressius, igual que Holmes, que no pot o no sap com prescindir de la morfina. En aquest cas, Selva va al metge i aquest li diu que reflexioni sobre la vida i els seus enigmes. Això, en cert sentit, pot analitzar-se com una invitació a resoldre el cas del qual hem parlat més amunt. Ara bé, com que es tracta d'un aristòcrata madrileny força inactiu, podríem pensar en un joc metafòric de l'autora, és a dir, Selva representa la literatura culta d'aquesta època, inoperant i insuficient, que no aconsegueix interessar els lectors, afamats d'una autèntica literatura popular un exemple de la qual serà la novel·la policíaca. A més, Selva podria haver esdevingut un personatge creïble amb qui, al cap i a la fi, era possible identificar-se per ser una persona contradictòria i vulnerable. Tot i aquestes possibilitats, força interessants, tal com subratlla Colmeiro (1994b, p. 124),

no serían aprovechadas, ni siquiera reconocidas, por otros autores españoles. La novela policíaca continuó siendo en España un género menospreciado por los intelectuales, que veían en él nada más que un pasatiempo divertido, aunque frecuentemente gozado en privado por sus mismos denostadores. Por ello, quizás, la producción nacional de novela policíaca se mantuvo durante largo tiempo dentro de esa corriente subliteraria y sin ambiciones literarias que tan lúcidamente criticó Pardo Bazán, más cercana al pasatiempo humorístico que a la creación artística. (Colmeiro, 1994b, p. 124)

²⁰⁹ Com, per exemple, *El aljófara* (1902) o *De un nido* (1902) o *La cita* (1909).

A més, val la pena afegir que podem trobar en alguns estudis crítiques de l'obra policíaca de Pardo Bazán que assenyalen els punts febles d'aquestes narracions, perquè, per exemple, segons Valles Calatrava (1991, p. 91) mostraven “un primitivismo técnico y argumental y un excesivo apego a la tradición de la novela de crímenes”. Per altra banda, Manera (2010-2011, p. 174) apunta que la dimensió psicològica d'alguns personatges no està gaire ben feta i que l'autora se centra principalment en la configuració del detectiu Selva, el protagonista i narrador de *La gota de sangre*. Per descomptat, aquestes deficiències es poden perdonar, perquè ens trobem davant del primer intent seriós d'escriure el gènere policíac en castellà.

En relació amb l'obra de Pardo Bazán, seria oportú esmentar també que justament en la mateixa època apareix un altre detectiu literari, però ara en català. Es diu Bolavà i el crea Josep M. Folch i Torres (1880-1950), un dels primers escriptors per a infants en aquest idioma. Com destaca Pérez i Vallverdú (2010, p. 226), es tracta de la seva

primera aproximació al gènere detectivesc i de misteri es concretà en una versió humorística en forma de novel·la, *En Bolavà detective* [1911], que corresponia al volum tretze de la Biblioteca Patufet.²¹⁰ Subtitulada *Memories íntimes d'un detective aixirit*, es presentava explícitament relacionada amb el model de Conan Doyle i el seu personatge Sherlock Holmes, mitjançant un primer capítol introductor del narrador que cedia després la paraula al personatge. (Pérez i Vallverdú, 2010, p. 226)

És molt interessant que en una etapa tan primerenca hi hagi una narració protagonitzada per un detectiu i destinada als lectors infantils. Ens sembla que la introducció d'aquest text a l'àmbit del sistema dedicat als més joves també podria ser una activitat deliberada, atès que el públic que llegia narracions d'aquest tipus en la seva infància les podria considerar estandarditzats i tradicionals dintre el repertori d'una comunitat determinada, és a dir, els eren genuïnes. D'aquesta manera, els lectors adults podrien començar a escriure-les ells mateixos o continuar llegint-les, cosa que transmetia aquest interès als seus fills, o millor dit, de generació en generació.

²¹⁰ *En Patufet* va ser una de les revistes infantils catalanes més importants i populars. Va fundar-se l'any 1904 i la persona responsable de dirigir-la va ser Aureli Capmany i Farrés (1868-1954), folklorista dedicat a l'estudi de diferents tradicions catalanes com la sardana, i pare de l'escriptora Maria Aurèlia Capmany (1918-1991). En principi, Folch i Torres hi col·laborava de forma esporàdica, però més endavant hi va escriure més textos per a la revista, com ara *Les aventures extraordinàries d'en Massagran* (1910), que va resultar ser un gran èxit de lectors i de crítica. Després d'aquest gran llançament, hi va publicar més narracions, incloses les històries de Bolavà. Curiosament, Joan G. Junceda es va convertir en el seu il·lustrador, el qual anteriorment havia elaborat el disseny gràfic per a les traduccions de Sherlock Holmes al català. Per conèixer millor la revista *En Patufet*, remetem a Castellanos (2004).

6.1.5. La imitació dels models forasters i la paròdia

Hem vist més amunt que des del primer moment hi ha hagut diferents imitacions dels models estrangers, com per exemple préstecs a nivell estructural, referències textuais o fins i tot paròdies. Martín Escribà (2013) parlant de la novel·la *Crim* (1936) de Mercè Rodoreda (1908-1983), subratlla que “la paròdia és un indicatiu de la presència i popularitat de la narrativa detectivesca”. Clarament, estem d’acord amb aquesta afirmació, però creiem oportú posar més èmfasi en la dimensió humorística que contenen aquestes narracions. Encara ens trobem en una fase prototípica de la novel·la policíaca i, per tant, no podem parlar de la seva consolidació total. De fet, les obres de Poe o Conan Doyle molt sovint eren iròniques i els protagonistes presumien de les seves capacitats i del seu talent, cosa que contribuïa a minar el sistema judicial i la seva impotència. Així, l’humor esdevé un dels elements genèrics més significatius. Ara bé, ens sembla que l’ús d’aquestes eines com ara la paròdia o la caricatura en el cas del sistema literari presents a l’Estat espanyol està més aviat relacionat amb la necessitat de produir qualsevol tipus d’emoció o reacció en els lectors, en aquest cas una rialla que els deixarà una connotació positiva del gènere literari que acaba de sorgir. Martínez Arnaldos (2012) destaca que aquests i altres recursos retòrics “son los goznes básicos sobre los que se va articulando el humor policiaco”. A més, una distorsió ben planificada del gènere dona més espai creatiu als autors considerats canònics en alguns cercles.

Després de l’obra de Pardo Bazán, en aquest panorama apareix Joaquín Belda (1883-1935) amb *¿Quién disparó?* (1909/1914)²¹¹ i *Una mancha de sangre* (1915). L’autor és conegut també per la seva producció dins del gènere de la novel·la eròtica que, sens dubte, mostra la seva implicació en el desenvolupament de la literatura popular en castellà. En què, però, consisteix aquesta paròdia genèrica de Belda? Colmeiro (1994b, p. 104) esmenta al respecte la configuració d’un detectiu prototípic, Agapito Bermúdez, i “la constante apelación a la complicidad del lector con el autor frente a las convenciones establecidas del nuevo género”. En canvi, Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 46) destaquen que aquestes novel·les “no són més que una burla, repleta de humor y salpicada de contenidos eróticos, de las investigaciones racionalistas y de las capacidades mentales excepcionales que parecen tener algunos detectives”. A més, el reconeixement de *¿Quién disparó?* com a primera incursió espanyola en el gènere policíac també és possible gràcies a la portada de la

²¹¹ Hi ha dues dates de publicació d’aquesta obra en diversos estudis crítics. Colmeiro (1994b, p. 103) tria la primera i així col·loca la producció de Belda abans de la contribució de Pardo Bazán.

mateixa novel·la, en la qual es deia als lectors que es tractava d'una novel·la policíaca. És la primera vegada en aquesta tradició quan un llibre s'autodefineix o és definida genèricament per un autor o editor que vol introduir-lo en circulació i presentar-lo d'una manera concreta al públic, cosa que imposava també una interpretació.

Belda no és l'únic autor que utilitza l'humor en la seva producció literària, que s'ha convertit en una de les seves marques definitòries. També ho fan altres escriptors d'aquesta època. En aquest marc, Vázquez de Parga (1993, p. 40) enumera

la sátira política de Wenceslao Fernández Flórez [1885-1964], pasando por la fina ironía de Prudencio Iglesias Hermida [1884-1919], el humor elegante de José Francés [1883-1964], la sencilla e intencionada comicidad de Vicente Díaz de Tejada [1872-1940], la burla caricaturesca de Emilio Carrere [1881-1947] y la distorsión excéntrica de Enrique Jardiel Poncela [1901-1952]. (Vázquez de Parga, 1993, p. 40)

I, a causa de la manca d'espai, no podem parlar de totes aquestes obres, de manera que ens centrarem només una mostra que ens sembla més interessant. Es tracta de José Francés. L'enigma i el misteri apareixen en un parell d'obres seves de 1911 (*El misterio del Kursaal* o *El hombre que veía la muerte*), però aquesta no és l'única relació de l'autor amb el gènere policíac que acaba de néixer. Quasi simultàniament, Francés traduïa relats protagonitzats per Holmes al castellà. Tornant a la base teòrica d'Even-Zohar (1990, p. 46-46), sabem que freqüentment els principals escriptors d'un sistema concret (o membres de l'avantguarda) són els responsables per les traduccions més importants. Potser no és del tot el cas de Francés, però sembla curiós que el traductor d'obres tan significatives com la de Conan Doyle hagi creat posteriorment textos que inclouen quasi els mateixos elements i, fins i tot, alguns d'ells paròdics. En primer lloc, quan traduïa, ell mateix podia familiaritzar-se amb l'esquelet original del gènere policíac i, en segon lloc, podia arribar a la conclusió que li agradaria introduir-ne altres components a la producció local.

Caldria ressaltar que en la dècada dels anys 20 van començar a publicar-se també alguns relats en català que, d'alguna manera, es trobaven dins del marc de la paròdia i són, per exemple, *L'assassí i el complici* (1924) de Jacint Maria Mustieles (1887-1948), *La meva mort* (1924) de Miquel Poal i Aregall (1894-1935), *El misteri del bosc d'Aubac* (1926) de Jaume Roig Solanas²¹² o *Com vaig assassinar a Georgina* (1930) de Domènec Guansé (1894-1978). I encara que aquestes novel·les són sovint criticades per "escassa qualitat literària" (Porta, 2007, p. 236), cal destacar que el darrer autor de la nostra llista opinava que

²¹² En aquest cas, no disposem de les dates de naixement i mort de l'autor.

“és evident que si el lector no troba tota mena de lectures, si, millor dit no troba les que escauen al seu gust o al temperament, recorrerà, sense pensar-s’ho, a un altre idioma” (Porta, 2007, p. 239). Ens sembla que en aquestes reflexions podem observar que ja en aquesta etapa la producció del gènere policíac català compleix una funció completament diferent del seu equivalent castellà. Vázquez de Parga (1993, p. 245) parla aquí d’una intenció absent en el sistema dominant que “actúa además como mecanismo selectivo en orden a las posibilidades competitivas de una literatura supuestamente minoritaria en relación con su ámbito geográfico de difusión”. En canvi, en aquesta època sí que apareixien diferents textos en català força interessants, fet que només subratlla l’autoconsciència d’aquest sistema i les seves competències discursives.

6.1.6. *El collar de la Núria* (1927) de Cèsar August Jordana

Un dels text que encaixa bé en allò que hem dit més amunt i que mereix un comentari més detallat és, sens dubte, *El collar de la Núria* (1927) de Cèsar August Jordana (1893-1958) que, a part d’escriure, també es dedicava a la traducció d’algunes de les obres més clàssiques, com ara *Mrs. Dalloway* (1925, 1930) de Virginia Woolf (1882-1941) o quatre volums de Shakespeare (1930-1932). Tot i que va començar la seva formació com a enginyer, es va adonar molt ràpidament que volia dedicar la seva vida a la literatura i les seves diferents dimensions. La trajectòria novel·lística de Jordana havia començat abans de la publicació d’*El collar de la Núria*, és a dir, l’any 1923 va sortir el seu primer recull de contes titulat *Quatre venjances*. Piquer Vidal (2021, p. 153) descriu el panorama literari d’aquella època, assenyalant que el nombre d’autors va augmentar substancialment des del 1923 fins el 1931, quan es va proclamar la Segona República.

This fact, also symptomatic of the increase in readers, illustrates the progress of writing in Catalan aimed at increasing the literature’s presence in society. Obviously, the period of prosperity of the Catalan narrative was considerable within the republican period, at which time a cast of writers schooled during the period of the *Mancomunitat*’s mandate in schools in Catalan was added to writings in Catalan. (Piquer Vidal, 2021, p. 153)

Per tant, no hauria de sorprendre’ns que una de les primeres novel·les policiaques catalanes es publicqués també en aquesta època. La trama d’*El collar de la Núria* se centra en el mateix collaret de diamants d’una noia barcelonina que un dia misteriosament desapareix. Així, comença una investigació per descobrir el responsable d’aquest robatori i, al principi, es tracta de dues persones del cercle més proper de la Núria, és a dir, un cosí i el seu amic. Molt aviat, resulta que els joves no poden ni saben enfrontar-se amb aquest cas i

la família de la Núria decideix contractar un detectiu professional, Mr. Fog. El fet d'introduir aquest personatge provinent del mateix país que Sherlock Holmes, el paradigma d'un detectiu literari basat en pensament lògic, fa referència a la tradició anglosaxona dominant i comparar-lo amb els investigadors aficionats esdevé una mena de metàfora, segons la qual el detectiu català encara no està prou cristal·litzat per poder funcionar d'una forma autònoma en el text. Malauradament, en aquesta etapa Jordana no aconsegueix popularitzar el gènere a Catalunya, però, simultàniament la novel·la va servir com un tipus de base referencial per a una altra novel·la de la nostra trajectòria del gènere policíaca català.

6.1.7. *Crim* (1936) de Mercè Rodoreda

La narració que entra en diàleg amb *El collar de la Núria* és *Crim* (1936) de Mercè Rodoreda, amb el qual l'autora mai va quedar realment satisfeta, fins i tot, sovint en va renegar posteriorment (Vázquez de Parga, 1993, p. 246). Convé destacar que aquesta novel·la és important també per un motiu diferent, és a dir, la seva data de publicació cau en l'inici de la guerra civil espanyola i esdevé l'última mostra d'aquest gènere en català “before Franco came to power, and with his victory the development of literature in Catalan was severely curtailed, as the regime burned, banned and later hindered the publication of works in languages other than Castilian” (King, 2019, p. 92-93).

En primer lloc, presentarem l'argument de la novel·la de Rodoreda. De sobte, els convidats a un sopar a casa de l'escriptor Marià Frena escolten un crit agut i al cap d'una estona troben una sabata femenina abandonada. En aquesta situació, els invitats es veuen obligats a dur a terme una investigació per saber a qui pertany aquest element de roba i què li ha passat. Un dels comensals s'adona que falta algú i es tracta de Rut, l'amant del banquer Joan Encunya. Marià Frena és responsable de la investigació, així que és ell qui interroga i escorcolla els seus convidats. Més endavant, troben la segona sabata, però la recerca d'altres evidències està paralitzada i el grup decideix contractar un detectiu professional. Malauradament, resulta que es tracta d'una persona que pretén ser detectiu (és un home malalt que s'ha escapat d'un hospital psiquiàtric) i només més tard arriba el veritable inspector en paracaigudes. El detectiu Flac torna a parlar amb tots els convidats i algunes d'aquestes entrevistes semblen força grotesques, per exemple una sessió d'acupuntura com a interrogatori. De sobte, apareix una noia perduda i, juntament amb Marià Frena, comença a revelar la solució del misteri. Resulta que aquesta desaparició planificada havia de provar

el que realment sentia el banquer per la seva jove amant. Era només un joc que l'escriptor(a) podria utilitzar més tard per a la seva novel·la.

Creiem que els elements paròdics són ben visibles en aquest resum, com per exemple a l'escena de l'arribada del detectiu de paracaigudes. Tanmateix, caldria destacar que aquesta tècnica s'utilitza per a dos propòsits diferents, tal com indiquen Madrenas Tinoco i Ribera Llopis (2017, p. 332)

Nosaltres aquesta novel·la la llegim, d'una banda, com un relat derivat de les comèdies cinematogràfiques que ja havien executat la seva distorsionada revisió sobre relats i cinema negres, única manera de comprendre que, d'un nouvingut que acaba de confessar que no sap d'on ve, què val ni on va, es pugui afirmar: «-Aquest és l'home que calia: tot detectiu ha de desconcertar» (Rodoreda, 1936, p. 91); i, de l'altra, la percebem com a progressió que va passant de l'extremada i deformant perspectiva sobre una colla representativament cosmopolita a un grotesc cassolà, indicis sobre el qual es donen des de prou aviat i que acabaran essent claus d'hipotètica identificació crítica, no sols amb cert patrons socials, també i fins i tot amb el patri panorama polític coetani. (Madrenas Tinoco i Ribera Llopis, 2017, p. 332)

Un altre aspecte, al nostre parer, encara més significatiu d'aquesta novel·la és la seva dimensió metaficcional i intertextual, perquè és ben sabut que Rodoreda conscientment fa referències o, fins i tot, reescriu l'obra de Jordana, *El collar de la Núria*. A primera vista, hi ha molts fils comuns, com ara una dona jove com a víctima, un collaret desaparegut i una investigació duta a terme, en primer lloc, per les persones properes a la noia i, posteriorment, lliurada a un detectiu professional. A més, Mir (2021, p. 71) destaca que “Mercè Rodoreda recupera l'obra poc coneguda de C. A. Jordana, amb què el seu text de preguerra passa a formar un díptic paròdic les dues parts del qual es poden llegir com a complementàries”.

6.2. La narrativa policíaca sota el règim franquista

Ara bé, si aquests últims textos resulten més aviat humorístics, ara arriba un difícil període de decadència per a la novel·la negra i policíaca a l'Estat espanyol. De fet, no estem parlant de la inexistència total d'aquest gènere, perquè sabem què en aquella època s'hi van publicar alguns relats,²¹³ però caldria subratllar que no és un moment favorable ni per a la producció en llengua catalana, ni per introduir el gènere negre i policíac a aquests sistemes, que, en alguns vessants, hauria de criticar el sistema social i/o polític d'una comunitat determinada.

²¹³ La tesi doctoral de Santiago de Mulas (1997) va demostrar que l'afirmació molt sovint duplicada sobre la inexistència de la novel·la policíaca a l'Estat espanyol entre 1939 i 1975 és falsa. L'autor va recollir fins a 4.982 fitxes bibliogràfiques de diversos textos que sí que encaixen en aquest marc genèric.

Colmeiro (1994b, p. 127) destaca que a la dècada dels anys trenta “el género se mantuvo en un nivel de relativa popularidad, a juzgar por la pronta aparición de series especializadas que publicaban traducciones de relatos policíacos”. Aquest és un fenomen força interessant, perquè mostra la importància que tenen les institucions que, segons Even-Zohar (1990, p. 37), tenen un paper significatiu en el procés de manteniment de la literatura com a activitat amb una dimensió sociocultural, fet que els facilita encarregar-se d’allargar la “vida” amb un determinat contingut. A tall de mostra, esmentarem algunes d’aquestes col·leccions: Detective (1930), Novela Emocionantes (1930) o Selección policiaca (1932). Ara bé, tal com diu Colmeiro (1994b, p. 127-128), la col·lecció més important, i que es publicava de forma setmanal, va ser Biblioteca Oro de l’editorial Molino on sortien principalment obres reeditades d’alguns autors clàssics (Conan Doyle o Chesterston). En canvi, aquestes sèries quasi no publicaven relats en castellà d’autors autòctons. Per tant, es tractava d’una mena de consolidació editorial pel que fa al gènere policíac, però Vázquez de Parga (1993, p. 77) adverteix que “[c]on el desarrollo de la guerra civil española, las publicaciones apuntadas, como la vida misma del país en todos los órdenes, quedaron truncadas en uno u otro momento. Algunas reanudarían su andadura una vez finalizada la contienda, otras continuaron desenvolviéndose desde la Argentina, otras finalmente desaparecieron para siempre”.²¹⁴ Així, intentarem perfilar la següent etapa en el desenvolupament del gènere negre i policíac a l’Estat espanyol en els anys de la posguerra immediata i el règim franquista.

6.2.1. Escriure amb pseudònims

Una de les tendències predominants en el panorama castellà del gènere policíac és, com assenyalen Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 48-50), la publicació de textos sota pseudònim i la còpia fidel dels models estrangers. Aquest enfocament es pot explicar precisament per les traduccions publicades anteriorment. En certa manera, van provocar una onada de textos locals inspirats en aquesta estètica, però això no va donar lloc a una producció amb trets definitoris propis, com ara la figura d’un detectiu espanyol o els espais reconeixibles pels lectors potencials. Ara ens podríem preguntar per què s’han creat aquests sobrenoms estrangers i Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 50) hi veuen tres raons. Primerament, encara es tracta d’un gènere literari inferior, així que no volien que les seves

²¹⁴ El mateix Fuster (1993, p. 4) destacava la importància d’aquestes edicions i, simultàniament, assenyalava que Manuel de Pedrolo era el responsable de les traduccions al català d’obres importants. Es tracta de la col·lecció La Cua de Palla, de la qual parlarem en aquest apartat.

identitats reals s'hi vincuessin. Deixant de banda algunes manifestacions d'ostracisme cap a la novel·la negra i policíaca, caldria dir que als anys 40 va iniciar la recerca crítica sobre aquesta modalitat que es pot exemplificar amb *El club del crimen (de Salomón a Edgar Wallace)* (1943) de Carlos Fuernández Cuenca, *Crimen y criminalidad en la novela policíaca* (1947) de Juan del Rosal o assajos de José Montesinos (1947) o de Pedro Láin Entralgo (1948). A més, gràcies a aquesta tècnica, es podien amagar darrere d'una creació imaginària i fugir de la censura. Finalment, parlen també sobre com els pseudònims ajuden a crear una sensació d'autenticitat i versemblança en els textos, perquè s'ha de tenir en compte que continuem parlant sobre narracions incrustades en paisatges estrangers.

6.2.2. Preocupació pel llenguatge i els aspectes formals

En aquestes condicions, destaquen dos originals intents d'incorporació de la novel·la policíaca a la tradició literària espanyola amb característiques pròpies i pensem en els textos de Mario Lacruz (1929-2000) i Francisco García Pavón (1919-1989).

Indubtablement, *El inocente* (1953) esdevé una altra fita en aquesta trajectòria. Segons Colmeiro (1994b, p. 140), Lacruz es va oposar a la dimensió homogènia de la producció nacional del gènere policíac de les primeres dècades de la postguerra. D'altra banda, Hart (1987, p. 10) opina que la novel·la de Lacruz té més a veure amb l'obra de Kafka (1883-1924), Dostoievski, Gógol (1809-1852) que amb els relats de Poe o Conan Doyle. Aquestes comparacions estan relacionades amb l'elecció de l'autor a nivell de creació de les bases psicològiques per a les motivacions dels personatges i del crim. Així, podem observar que hi destaquen reflexions existencials sobre l'essència humana i el paper de les decisions que es poden prendre en una situació concreta. En aquest sentit, Lacruz s'hauria inspirat en l'obra de Simenon, bastant popular a l'Estat espanyol als anys quaranta i cinquanta. De fet, sembla que la primera novel·la de l'escriptor belga traduïda al castellà va ser *La banda de Pedro el Letón* (1932, *Pietr Le Letton*, 1929), que en dècades posteriors es va reeditar en noves traduccions. L'editorial Aymá va publicar l'any 1950 la traducció d'aquest text feta per Ferran Canyameres (1898-1964) i caldria subratllar que dos anys més tard la mateixa editorial va atorgar el Premio Simenon de Novela Policiaca justament a *El inocente*, cosa que etiquetava l'obra de Lacruz com l'equivalent castellà del gènere policíac psicològic.

L'innocent de la novel·la és el personatge principal, que es diu Virgilio Delise. Un dia, és acusat d'haver assassinat el seu sogre i encara que no ho havia fet, se sent culpable pel crim. Aquesta configuració dona força espai per a la reflexió sobre l'ésser humà i, tal

com destaca Vázquez de Parga (1993, p. 164), “en realidad es el estudio de una conducta humana impulsada per una relació involuntaria con el hecho criminal”. Sembla que és el primer projecte literari tan ambiciós, ja que intenta combinar els elements avantgardistes de l'època com ara experimentació a nivell formal i la profunditat psicològica amb els ingredients més policíacs considerats lúdics i inferiors als models acceptats i glorificats. Tanmateix, aquests components semblen ben amagats, és a dir, no surten a primer pla de la narració, fet que situa el relat a la frontera entre dos gèneres diferents: la novel·la del realisme social i la novel·la policíaca. Colmeiro (1994b, p. 140-141) assenyala que aquesta combinació esdevé més tard una de les principals tendències policiaques en castellà amb autors com Manuel Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza. I encara que Lacruz ja no va escriure més textos en una convenció genèrica tan original, podem constatar que la seva contribució resulta un dels elements essencial per al desenvolupament de la novel·la negra i policíaca.

Tot seguit, hi ha una raó per la qual juxtaposem l'obra de Lacruz i García Pavón en aquest apartat. Hart (1987, p. 21) observa una confluència molt interessant pel que fa a ambdós autors, perquè la publicació d'*El inocente* l'any 1953 coincideix amb el lliurament d'un premi patrocinat per El Ateneo de Madrid. El relat guanyador pertanyia a García Pavón i descrivia aventures d'un guardià municipal de Tomelloso, Manuel González, àlies Plinio. I, com sabrem molt aviat, es convertiria en un dels detectius literaris espanyols més importants i, sens dubte, el primer publicat típicament en una sèrie policíaca.

Segons Colmeiro (1994b, p. 152-153), s'hauria de parlar de tres etapes en l'obra de García Pavón. La primera part consisteix en contes i novel·les curtes, algunes d'elles publicades només als anys 60 a causa d'un interès editorial força baix. Aquest cicle segueix l'estètica esbossada al conte “*El Quaque*”, ambientat en un lloc i un moment concrets, és a dir, en un municipi de Castella-la Manxa als anys vint del segle passat. De fet, la segona part de les aventures de Plinio va despertar l'interès d'editors, perquè semblava (temporalment) més a prop del públic. L'autor va situar trames en l'època coetània (als anys 60) i va optar per crear novel·les i no contes, com feia anteriorment. A més, Colmeiro (1994b, p. 152) apunta que “[a]quí el misterio o el caso policiaco es meramente el hilo central alrededor del cual se engarzan múltiples pequeñas historias y situaciones que constituyen la verdadera razón de ser de la obra”.

Què significa, doncs, aquesta essència de l'obra de García Pavón? Per exemple, el fet que el crim només sigui un pretext per parlar de com és la societat d'aquella època mostra la seva inspiració o vinculació a la tradició artística de l'Estat espanyol. Es tracta d'un retrat que reflecteix els usos i costums d'una societat concreta, per tant, els fonaments del costumisme tan desenvolupat per la pintura del període isabelí. La característica local s'observa en l'ús del dialecte de la Ciudad Real o en les descripcions pintoresques del paisatge i la vida normal dels seus habitants. En aquest sentit, caldria destacar la seva adscripció a la novel·la rural que proposa Vázquez de Parga (1993, p. 176). S'ha de tenir en compte que, tradicionalment, el gènere negre i policíac és molt urbà, perquè els crims es produeixen en carrers estrets i foscos com una resposta immediata als canvis socioeconòmics que empitjoren, encara més, les condicions de la vida dels seus habitants. De fet, aquest gir sembla força interessant en la història del gènere, perquè, normalment, els pobles petits s'associen amb la pau i la manca de crim. Tanmateix, ja sabem que l'afirmació no és certa i és, més aviat, un tòpic repetit en diferents moments sobre aquest lloc. El camp també pot convertir-se en una escena ideal per descriure històries criminals per ser una comunitat petita i tancada, amb pactes de silenci que eviten revelar massa informació i no perjudicar al grup, que, molt sovint, té un codi ètic completament diferent d'allò que podem trobar en ciutats més grans.

Tornant, però, a l'aspecte local de l'obra, cal esmentar també que s'hi poden notar altres inspiracions literàries i en aquest àmbit Colmeiro (1994b, p. 160) remarca que, a través d'aquest paisatge castellà, les novel·les de García Pavón posseeix “el tono filosófico, el sabor y el saber popular, y la calidad poética que autores como Unamuno [1864-1936], Machado [1875-1939] o Azorín [1873-1967] lograron infundir en él.” Ara bé, no és l'únic homenatge literari que s'hi troba. Una altra al·lusió intertextual d'aquest tipus és la relació d'aquesta terra amb *El Quixot*. De fet, ja hem dit que la figura del detectiu literari fa referència al cavaller errant, per bé que a l'obra García Pavón utilitza aquesta comparació amb un propòsit una mica diferent i Colmeiro (1994b, p. 162) ho comenta així:

Más allá de la pura coincidencia geográfica, García Pavón comparte conscientemente con los autores y críticos noventayochentas su admiración más que la locura de Don Quijote por la cordura de todos los Sanchos que pueblan el espacio novelesco, y por el propósito antiheroico y desmitificador de su autor. Las aventuras de Plinio, como las de Don Quijote, son más propiamente antiaventuras, como antiheroicos son el paisaje y los personajes campesinos. Situar

la aventura en donde nos parece propicia, y hacer heroicos a quienes no lo son por naturaleza, es empresa “de bucólica grotesca”²¹⁵ que ambos autores emprendieron. (Colmeiro, 1994b, p. 162)

I per concloure aquesta breu descripció de l’obra de García Pavón, caldria assenyalar una altra inspiració provinent ja fora del sistema castellà que hem observat també en *El inocente* de Lacruz: l’obra de Simenon. Plinio, com a representant de l’aparell oficial, mostra el seu rostre humà a través d’una extensa configuració de la psicologia del personatge. Veiem com ha canviat amb el temps i la divisió de l’obra en dos cicles ambientats en altres èpoques també provoca una mena de sentiments nostàlgics que es veuran en els textos posteriors d’altres autors decebuts amb l’arribada de la democràcia.

6.2.3. Rafael Tasis i la narrativa policíaca de la postguerra

Com ja s’ha dit en diferent ocasions, la Guerra Civil suposa una ruptura en quasi tots els paràmetres de la normalitat catalana. La llista de canvis i restriccions imposades a la llengua catalana en aquell moment sembla força llarga i només durant la segona etapa de la dictadura franquista (1959-1975) es pot parlar d’un enfocament més “tolerant” pel que fa a la presència d’aquest idioma i cultura en l’espai públic. Com, però, tractar del desenvolupament del gènere negre i policíac en català durant la etapa inicial del règim als anys 40 i primers anys 50 si les trobades literàries en aquesta llengua estaven prohibides o eren menystingudes pels poders oficials o els mitjans de comunicació i sovint se celebraven en la clandestinitat, com per exemple els Jocs Florals de Barcelona, o se suspenia la publicació de textos d’autors catalans només perquè es volien expressar en aquest llengua?²¹⁶ Malgrat les condicions tan desfavorables, Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 53) emfatitzen que “[h]asta el final de la dictadura, de hecho, las únicas narraciones escritas en España a las que se puede adscribir al género negro y policiaco sin demasiados problemas fueron compuestas en catalán”.

La dècada dels anys 40 va ser principalment una època de major publicació de traduccions de textos estrangers al castellà, cosa que, per descomptat, no va impedir que el públic català es familiaritzés amb els clàssics del gènere negre i policíac, com ara Dashiell Hammett. Al cap i a la fi, a Catalunya (i també el País Valencià i Balears) estem parlant d’una societat de persones majoritàriament bilingües. Tanmateix ens sembla que l’aspecte que pot ajudar més a establir una tradició autòctona és disposar de textos de referència en la

²¹⁵ En aquest moment, Colmeiro fa referència a un altre crític, Rafael Vázquez Zamora.

²¹⁶ Per descomptat, n’hi ha molts exemples, però només per sostenir el nostre argument hi esmentem la prohibició d’editar l’obra de Marià Manent (1898-1988) o Miquel Llor (1894-1966).

llengua pròpia, cosa que, malauradament, no era possible en aquella època per la prohibició d'editar traduccions al català. Només en la dècada següent, com demostren Piquer Vidal i Martín Escribà (2006, p. 47-48), es poden veure iniciatives editorials dedicades a difondre textos en català, com ara El Club dels Novel·listes, creat l'any 1955 per l'Editorial Aymà. La intenció d'aquesta intenció sembla molt clara: salvar la llengua catalana a través de la literatura, i tot i que no hi havia novel·les policíacques típiques, va ser un espai per a autors que una mica més tard es van interessar per aquest gènere en un moment tan difícil, en què es posava en dubte l'existència d'un públic lector que pogués gaudir d'una bona literatura en llengua catalana. I entre aquests escriptors podem trobar, per exemple, Rafael Tasis, l'obra del qual seria un dels elements més significatius d'aquesta trajectòria.

De fet, la llista d'activitats professionals de Tasis és molt llarga i mostra l'interès polifacètic d'aquest autor per diferents espais on es pot difondre la llengua i cultura catalanes.²¹⁷ Com que ens limitarem només a la seva aportació en el marc del gènere negre i policíac, començarem aquesta descripció amb les tasques realitzades en l'àmbit crític. Així, Tasis esdevé un dels primers teòrics catalans d'aquesta modalitat, publicant diversos textos sobre el tema, com ara “Notes sobre la novel·la policíaca” (1947) o “Ètica i estètica de la novel·la policíaca” (1957).²¹⁸ Podem observar que el primer article esmentat aquí va coincidir amb la publicació de l'estudi de Juan del Rosal, cosa que demostra que la crítica professional d'aquest gènere es desenvolupava quasi simultàniament en dos idiomes diferents. És més, veiem una diferència força significativa entre aquestes publicacions, o millor dit, els seus autors. Mentre Tasis és un escriptor que cultiva aquesta estètica i la coneix des dels seus fonaments, del Rosal és tractadista del Dret Penal i es va centrar més aviat en l'aplicació de la retòrica del crim en un context literari nou.

Recollint el més important, passarem a la producció literària de Tasis: la trilogia policíaca formada per *La Bíblia valenciana* (1955), *És hora de plegar* (1956) i *Un crim al Paralelo* (1960). Cal recordar que, tal com indiquen Piquer Vidal i Martín Escribà (2006, p. 51), la majoria de la seva obra es va escriure a l'exili de París, on es trobava Tasis entre els anys 1939 i 1949. I així la primera novel·la d'aquest cicle es va escriure l'any 1944, però està ambientada a la Barcelona de la dècada anterior. De fet, es tracta de la primera sèrie

²¹⁷ Per saber-ne més, recomanem llegir l'estudi *Rafael Tasis, novel·lista policíac* (2015) de Martín Escribà.

²¹⁸ Tota la documentació de Rafael Tasis es troba a la Universitat Autònoma de Barcelona, en concret, a la Biblioteca d'Humanitats i és on podem consultar aquests articles teòrics sobre el gènere. A més, Martín Escribà (2015, p. 117-139) els ha recuperat en un dels capítols del seu estudi sobre Tasis.

policíaca en català, perquè l'obra té com protagonistes dos investigadors que hi apareixen en totes les entregues i són el comissari Jaume Vilagut i el periodista Francesc Caldes. De fet, sembla que Tasis sabia des del principi que seria un cicle d'unes històries interconnectades (Piquer Vidal i Martín Escribà, 2006, p. 52), cosa que fa palès que es tracta d'un projecte molt ben pensat amb una missió ideològica concreta. Pel que fa als aspectes formals, Tasis usa el model anglosaxó per poder retratar la Barcelona de la preguerra, que ara pot servir com un relat molt detallat o, millor dir, un testimoni d'aquesta ciutat. Aquesta òptica també va permetre la creació d'una crònica nostàlgica. S'ha de tenir en compte que l'any 1934 es va proclamar el fallit Estat Català dins la República Federal Espanyola, que va provocar l'empresonament de Lluís Companys i la resta de membres del govern català al dia següent. Parlem, doncs, d'un moment en què la voluntat d'autodeterminació i lluita pel seu país estava viva en moltes persones. A més, els protagonistes, que de nou eren simplement humans i en els quals es podia creure, també van tenir un paper molt important. Com diuen Piquer Vidal i Martín i Escribà (2006, p. 52),

els seus investigadors es caracteritzaven dins dels paràmetres del policia o el detectiu en sèrie, tot i que els dóna una dimensió molt barcelonina, més pel que fa a l'ambient en què es mouen tots dos. És a dir, en Tasis es produeix una adaptació de la tradició detectivesca, que al seu torn es veu influïda per la psicològica i ambiental de la novel·lística de Simenon. (Piquer Vidal i Martín i Escribà, 2006, p. 52)

Aquest és un altre moment en què resulta que l'obra de l'escriptor belga va influir tant en la tradició del gènere negre i policíac present a l'Estat espanyol. Tanmateix, en el cas de Tasis, podem parlar d'una situació una mica especial, atès que va ser subcontractat per Ferran Canyameres per traduir catorze novel·les de Simenon al castellà (Martín Escribà, 2015, p. 92-93). De fet, veiem en el següent exemple com els autors importants d'una època determinada no només formen part de la implementació d'un model nou i encara inexistent al sistema en la forma d'escriure els seus textos, sinó que també els traslladen a la seva llengua. Les traduccions posteriors al català dels relats clàssics del gènere negre i policíac dins de la col·lecció La Cua la Palla dirigida per Manuel de Pedrolo demostraran ser una part integral del patrimoni literari català, sense la qual no es pot parlar d'una tradició pròpia. Tasis també es va implicar en aquest projecte i hi va publicar quatre traduccions abans de la seva mort prematura.²¹⁹

²¹⁹ Tasis va morir d'un infart als 60 anys a París. Pel que fa a la seva col·laboració amb el projecte de Pedrolo, hi va publicar les següents traduccions: *La clau de vidre* (1963) de Hammett, *Sota la pell* (1964) de McGivern (1918-1982), *Amb la por al cos* (1964) de Millar (1915-1994) i *La dama fantasma* (1965) d'Irish (1903-1968). A més, Tasis va traduir *Goldfinger* (1964) de Fleming (1908-1964), el creador d'un dels espies

Tenint que compte que es tracta d'una generació de traductors (Coll-Vinent, 2007, p. 102), hauríem que destacar també l'obra policíaca de Maria Aurèlia Capmany, autora que coincidia amb Tasis en més ocasions.²²⁰ A més, Vázquez de Parga (1993, p. 247) afirma que “la novela catalana policíaca empieza a cobrar cierta entidad [...] en los años cincuenta, con la obra de tres escritores de prestigio: Rafael Tasis, Manuel de Pedrolo y Maria Aurèlia Capmany”. No podem, per tant, ignorar la seva contribució al desenvolupament genèric tan rellevant en aquesta panorama literari dominat pels homes.

La seva incursió a la novel·lística comença a finals de la dècada dels anys 40, però no va publicar la seva primera novel·la policíaca fins al 1959. Es tracta de *Traduït de l'americà*, una novel·la el títol de la qual fa referència bàsicament a la situació d'aquest gènere en el sistema literari català. Al cap i a la fi, aquests autors van haver de “traduir” fins a cert punt els principals supòsits d'un model estranger, com el *hard-boiled* nord-americà, a la realitat coetània. I ho van fer, com en la traducció literària d'una llengua a una altra, amb l'ajuda de moltes tècniques i estratègies.²²¹ Pel que fa a la trama d'aquesta novel·la, es tracta d'una història d'un detectiu que treballa per a una agència novaiorquesa. Es diu Marc i a més de ser el personatge principal del relat, és també el seu narrador. El seu encàrrec és trobar un home del qual es coneixen els últimes rastres a Albània, un lloc força inusual per a una novel·la negra o policíaca. Ho noten també Piquer Vidal i Martín Escribà (2006, p. 63) dient que potser per aquest motiu la novel·la comença amb una llarga descripció dels Balcans per tal que els lectors puguin imaginar-se el lloc i no sentir que es tracta d'una història artificial i poc creïble. És més, la novel·la es va reeditar el 1979 amb un títol nou, *Ves-te'n ianqui! o, si voleu, traduït de l'americà*. L'autora no només va canviar aquest paratext, sinó que també va revisar la història. S'ha de tenir en compte que la reedició té lloc uns anys després de la segona novel·la policíaca de Capmany, és a dir, *El jaqué de la democràcia* (1972) de manera que l'autora podria haver tingut una perspectiva completament diferent sobre com hauria de ser el gènere de la novel·la negra i policíaca en català i, a més, va crear aquests textos en un altre clima sociopolític. En aquest cas, Capmany també juga amb la ubicació espacial de la trama, perquè es tracta d'un país imaginari (**Balvacaria**) que remet certs territoris als Països

més popular de tota la història, és a dir, James Bond. Per saber més sobre aquesta tasca professional de Tasis, millor llegir el capítol titulat *Traduir per viure, viure per traduir* a Martín Escribà (2015, p. 89-99).

²²⁰ En primer lloc, la seva novel·la *La pluja als vidres* (1963) va publicar-se dins la col·lecció El Club dels Novel·listes, que des de l'any 1959 es deia Club Editor. A més, ambdós escriptors traduïen l'obra de Simenon, malgrat que Capmany les feia en el marc de la col·lecció La Cua de Palla, en la qual també participava Tasis.

²²¹ La traducció no és pas en cap cas el tema principal d'aquesta tesi; no obstant això, val la pena aprofundir en aquest sentit en els estudis de Newmark (1988) o Hurtado Albir (2001).

Catalans (**Balears, València i Catalunya**). Possiblement, el gènere no li semblava encara ben introduït al sistema català per poder construir-hi una narració, però, d'altra banda, aquest procediment li donava molt espai creatiu, com ara fer referències a altres autors d'aquest gènere per poder crear una xarxa de connexions entre la tradició catalana pròpia emergent i els fonaments dels sistemes dominants. A més, les dues novel·les de Capmany van traduir-se al castellà, cosa que subratlla la seva influència i originalitat en aquest àmbit.²²²

6.2.4. Manuel de Pedrolo i la col·lecció La Cua de Palla

Cada triangle equilàter necessita una base sòlida i es tracta d'una línia que ha de constar de dos punts sobre el qual formem la seva part superior. Creiem que aquesta metàfora permet la descripció de l'inici del gènere negre i policíac a Catalunya. Així, hem començat el nostre recorregut amb l'obra de Tasis, el primer punt que, combinat amb la producció de Manuel de Pedrolo, va posar els fonaments d'una futura tradició en llengua catalana i precisament d'aquest nivell sorgeix la generació d'autors joves que representa Jaume Fuster, cosa que crea una mena de coronament de tota la reeixida producció de Tasis i Pedrolo.

La varietat d'activitats dutes a terme per Manuel de Pedrolo també sembla impressionat, perquè es tracta d'un autor molt prolífic i un membre actiu de la societat literària catalana. Va iniciar la seva carrera força aviat, perquè, com destaca Arbonès i Montull (2018, p. 32), escrivia contes breus i poesia quan anava al col·legi i als 16 anys va estrenar una peça còmica en un acte preparada a quatre mans amb un amic seu. L'esclat de la Guerra Civil va fer que s'hagués d'aturar la seva formació (volia ser metge) i s'hagués d'adaptar a la nova realitat. Es va unir al CNT i va treballar de mestre a Figols de les Mines, "però s'adonà que no tenia condicions per fer-[ho]" (Arbonès i Montull, 2018, p. 33). En un moment, formava part de la branca d'artilleria de l'Exèrcit Popular als fronts de Falset, Figueres, Barcelona i, finalment, Valladolid. Un cop acabada la guerra, va tornar a Barcelona, i resignat i decebut amb la seva vida, va buscar diferents feines, com ara agent d'assegurances i de publicitat.²²³ El 1946 es va casar amb Josefina Fabregat Xalmeta i va decidir escriure d'una manera regular. Tres anys més tard, l'Editorial Torrel de Reus va

²²² *¡Vete, yanki!* va sortir l'any 1981 a l'editorial Laia i *El chaqué de la democracia*, tres anys més tard.

²²³ És més, va treballar per a l'agència Behar, les tasques de la qual eren una mica com ser un detectiu privat. De fet, Hart (1987, p. 63) va preguntar-li en què consistia aquesta feina i Pedrolo va respondre el següent: "Sí, vaig treballar per una agència de detectius privats. Un nom enganyador, ja que cap d'aquestes agències no pot investigar fets delictius ni intervenir-hi de la manera que sigui. La meua feina era fer informes comercials, solvències econòmiques, informes professionals o laborals, etc. L'agència també feia seguiments de persones, però se n'encarregaven gent especialitzada en aquest comès."

publicar el primer llibre de Pedrolo titulat *Ésser en el món*, un poemari que, malauradament, va desaparèixer en aquest panorama i no va ser acollit ni per la crítica ni pels lectors. I tot i que no és cap inici ideal d'una carrera reeixida, els esdeveniments d'aquest tipus li van permetre canviar de feina de nou i submergir-se en altres activitats literàries. En són bons exemples tasques editorials, correccions de textos i traduccions.²²⁴

Com hem dit més amunt, la seva major contribució pel que fa al desenvolupament del gènere negre i policíac a Catalunya és, sens dubte, la fundació de la col·lecció La Cua de Palla l'any 1963. Ara bé, caldria destacar que no és el seu únic èxit en aquest camp, ja que havia publicat anteriorment dues novel·les que des de la perspectiva actual podem anomenar negres: *Es vessa una sang fàcil* (1954) i *L'inspector fa tard* (1960). És més, com subratlla Moreno-Bedmar (2014, p. 186), l'any 1997 es va publicar *Doble o res*, escrita originalment l'any 1950 i també pertanyent al conjunt de l'obra negra i policíaca. L'edició d'aquesta novel·la es va suspendre per la censura a causa de nombroses escenes de violència.

Com comentaven Canal i Artigas i Martín Escrivà (2011, p. 25), “[a]quest primer intent d'aparició de novel·la policíaca en català va coincidir amb un tímid procés de liberalització, amb l'arribada de Manuel Fraga com a ministre d'Informació i Turisme, i l'aprovació de la Llei de Premsa i Impremta de 1966”. Els canvis d'índole política i cultural van influir també en les manifestacions artístiques: la censura va estar present en la vida dels autors i editors, mentre que els mitjans de comunicació de masses per fi van poder desenvolupar-se, tot i que en principi en castellà. El català hauria d'esperar una mica més per poder també rebre el reconeixement com a llengua de creació literària. En aquesta nova realitat per fi va haver-hi espai per escriure i publicar el gènere negre i policíac en català, que també descriuen Molas i Gallén (1988, p. 351-352):

A inicis dels anys seixanta, en ple procés de revisió crítica del propi patrimoni cultural i d'obertura cap a determinades propostes culturals de l'Europa de postguerra, algunes veus assenyalaren la necessitat, i doncs, l'oportunitat de crear una literatura majoritària, d'ampli abast, pràcticament inexistent d'ençà 1939. L'objectiu: satisfer els interessos d'un públic teòricament més ampli, més especialitzat, i ja alfabetitzat en el coneixement de la llengua del país. D'aquí l'aparició de col·leccions de novel·la policíaca com La Cua de Palla (1963-1970), d'Edicions 62, dirigida per Manuel de Pedrolo, L'interrogant (1965) d'edicions Molino, destinada a la traducció de novel·les d'Agatha Christie, o Enjòlit (1964-1965), d'Aymà. (Molas i Gallén, 1988, p. 351-352)

²²⁴ Com indiquen Canal i Artigas i Martín Escrivà (2011, p. 31), “l'any 1951 Pedrolo va començar també a traduir novel·les de Georges Simenon al castellà sense que hi constés mai el seu nom, ja que Canyameres -que havia conegut personalment Simenon a Paris- n'havia obtingut l'exclusiva de la traducció a la Península.”

Els fundadors d'Edicions 62 van decidir emprendre la col·lecció La Cua de Palla l'any 1963. Probablement, aquesta idea va originar-se amb la ja esmentada Sèrie noir. De fet, La Cua de Palla va ser el primer projecte d'aquest tipus en llengua catalana. La idea de Pedrolo va ser “una col·lecció de novel·les policíaqües, gènere literari que arreu del món compta amb nombrosos i fidels seguidors i que ací havíem de llegir sempre en llengües manllevades” (Pedrolo, 1963, p. 127). En principi, serien obres estrangeres per, amb el pas del temps, publicar també “els productes del país”. Al mateix temps, Pedrolo (1963, p. 127) assenyalava la necessitat de publicar els gèneres populars a fi d'arribar a la normalització lingüística.²²⁵ Ell, lector voraç i coneixedor de la novel·la *hard-boiled* nord-americana seleccionava, els textos que volia publicar al marc de la col·lecció. Canal i Artigas i Martín Escribà (2011, p. 47) destacaven que “La Cua de Palla engegava un projecte literari ben engrescador” perquè “[l]a novel·la nord-americana reflectia aspectes originats per unes estructures de poder que provocaven la marginació dels individus i la violència extrema com a forma d'actuar, i això, en una època com les seixanta i en plena dictadura, era prou interessant”. Al set anys de la seva existència, la col·lecció va publicar 71 títols, entre els quals la immensa majoria estava constituïda per una selecció d'autors forasters, és a dir 69 novel·les; la resta van ser dues novel·les de Pedrolo, és a dir, *Joc brut* (1965) i *Mossegar-se la cua* (1968).²²⁶ En aquesta selecció d'obres predominaven els autors anglosaxons (46), més endavant, es publicarien autors francòfons (21) i les dues últimes novel·les són de Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), traduïdes de l'alemany.²²⁷

²²⁵ Com podem llegir en la pàgina web *Enciclopèdia.cat* (2023a), es tracta d'un “procés sociocultural a través del qual una llengua no cultivada s'adapta a una regulació ortogràfica, lexical i gramatical i accedeix a àmbits d'ús lingüístic fins aleshores reservats a una altra llengua”. Dit d'una altra manera, parlem d'un conjunt de diferents activitats que permeten reorganitzar l'estructura sociolingüística de tal manera que es pugui afavorir el desenvolupament més ampli d'una llengua que, a causa de condicions històriques adverses, no va ser capaç de gaudir de l'estatus privilegiat en la societat, la qual sovint posava l'accent en el seu caràcter minoritari o minoritzat, incomplet, inferior o, fins i to, “anormal”. Actualment, aquest concepte és força controvertit pel fet que hi ha alguna norma socialment reconeguda segons la qual l'ús d'una determinada llengua és simplement incorrecte. Una observació interessant és la proposta de Gregori (2019, p. 239) d'entendre aquest procés en el marc de la naturalització que, en certa manera, rebutja les connotacions negatives derivades d'establir una norma i referir-s'hi, i subratlla el procés d'adquisició de drets vigents en un país o nació a les llengües perquè puguin recuperar-se i perpetuar-se en l'espai en què històricament han existit. Com que es tracta d'una problemàtica complexa, remetem a Fernández (2008) o Jou (2012), entre d'altres.

²²⁶ *Joc brut* (*Juego sucio*) va ser traduït al castellà l'any 1972 per Jaume Fuster, fet que només confirmarà que aquest any esdevé un punt d'inflexió en la història d'aquest gènere i també per a la vida del mateix autor. En canvi, *Mossegar-se la cua* es va traduït com a *Morderse la cola* tres anys més tard (i ho va fer José Batlló [1939-2016]). En una entrevista a Pedrolo va respondre el següent pel que fa a la traducció de la seva obra al castellà: “Mai no he posat pegues a que les meves obres fossin traduïdes al castellà o a qualsevol altra llengua. Si se n'ha traduït poques deu ser degut a la falta d'interès dels editors, a alguns dels quals potser tampoc no cau gaire bé un autor que, políticament, es caracteritza per la seva radicalitat. (Hart, 1987, p. 65)

²²⁷ El llistat de totes les publicacions el podeu trobar a l'estudi de Canal i Artigas i Martín Escribà (2011).

La realització d'aquest projecte tan ambiciós hauria estat impossible sense el treball en equip. Les traduccions les elaboraven autors i autores catalans força rellevants d'aquesta època, com per exemple Joaquim Carbó (1932), Ramon Folch i Camarasa (1926-2019) o Maurici Serrahima²²⁸ (1902-1979), d'entre altres. Encara que no eren traductors professionals, aquest fenomen confirma les reflexions d'Even Zohar sobre el paper que exercien els autors canònics d'una època concreta (1990, p. 46-47). Sovint els traductors no coneixien bé els idiomes de les obres originals i havien de crear les seves tècniques d'introduir un registre lingüístic adequat perquè les traduccions fossin versemblants (o consumibles) per al públic lector, a pesar del quasi inexistent argot català del món de la delinqüència. La selecció dels textos va ser també un moment perfecte per poder conèixer millor un panorama literari d'aquest gènere que sovint es concretaria en punts de referència clau i una clara inspiració per als autors catalans. Un dels exemples d'aquest fenomen va ser la novel·la de Pedrolo titulada *Joc brut*. Segons Canal i Artigas i Martín Escribà (2011, p. 36), aquesta obra mostra semblances amb la novel·la de James M. Cain (1892-1977) *The Postman Always Rings Twice* (1934, *El carter sempre truca dues vegades*, 1964) que havia traduïda anteriorment.

Un altre element important d'aquesta col·lecció va ser l'estètica de les cobertes de les novel·les publicades. La visió de Jordi Fornas (1927-2011), pintor, fotògraf i dissenyador gràfic, va suposar l'ús de fotografies cremades en negre sobre un fons groc viu. A més, aquest ús també fa referència a la nomenclatura genèrica que s'emprava als altres sistemes. De fet, aquesta línia estètica va convertir-se en un element intrínsec al gènere policíac i negre a Catalunya que es pot observar en les publicacions crítiques.²²⁹

Desgraciadament, la col·lecció va deixar d'existir l'any 1970, és a dir, uns anys abans d'un veritable *boom* literari de la narrativa negra i policíaca a tota la península ibèrica que finalment podia criticar obertament la corrupció del règim franquista i les seves seqüeles. A pesar d'unes intencions molt ben concretes des de l'inici, La Cua de Palla, com el pensament de Pedrolo, resultaven massa primerenques i aquest "optimisme generat no es va correspondre amb la realitat del mercat" (Canal i Artigas i Martín Escribà, 2011, p. 27). Es

²²⁸ S'ha de tenir en compte que Serrahima va publicar *L'estimat senyor fiscal* l'any 1954, que el col·loca en la mateixa línia que Tasis i Pedrolo a l'hora d'establir les bases per a la futura novel·la negra i policíaca catalana.

²²⁹ Un bon exemple d'això són els estudis de Martín Escribà sobre Tasis (2015) i Fuster (2018) i, per descomptat, el de La Cua de Palla (2010), elaborat juntament amb Canal i Artigas. A més, podem observar la mateixa estètica en la publicació de Villalonga (2013).

pot abastar aquesta problemàtica des de dues perspectives, perquè, en primer lloc, encara es podia sentir la manca d'una tradició autòctona i, en segon lloc, va resultar difícil atraure als lectors que s'interessessin per aquest tipus de literatura. No obstant això, podem parlar en aquest cas del fracàs de La Cua de Palla? Tenint en compte l'aspecte econòmic diríem que sí, però cal destacar que la col·lecció hauria de ser considerada com la primera etapa tan indispensable en el procés d'implementació del gènere negre i policíac al sistema literari català. Efectivament, va crear un tipus específic de lectors que més endavant començarien a escriure narrativa policíaca en llengua catalana tenint com a referents l'aportació de tot l'equip de La Cua de Palla, un dels escriptors del qual va ser Jaume Fuster.

6.3. *El boom literari* del darrer franquisme i la novel·la policíaca postdictatorial

Els darrers anys del règim franquista va suposar una certa liberalització en diferents espais de la vida. Finalment, l'Estat espanyol va acostar-se econòmicament a la majoria dels països europeus. És més, caldria esmentar que la renovació de referències ideològiques i literàries es devia en certa mesura als factors exteriors, com per exemple, la cèlebre revolta del maig parisenc del 1968 o les incansables protestes contra la intervenció nord-americana al Vietnam i contra la discriminació racial. La joventut europea dels països democràtics, també a les universitats, va acollir aquest missatge i va sotmetre el sistema vigent heretat dels seus pares a una crítica força perspicaç. El moviment juvenil contestatari va obrir les portes a una nova època amb idees avantguardistes en l'àmbit social i artístic i, encara que l'any 1973 arribés la crisi econòmica global provocada per l'alça del preu del petroli, aquestes reformes van causar profundes transformacions que establirien les bases adequades per finalment introduir cert tipus de textos encara inexistents o poc populars als polisistemes literaris juxtaposats a l'Estat espanyol, l'exemple dels quals és la implementació final i la següent consolidació del gènere negre i policíac.

6.3.1. L'inici de la tradició peninsular del gènere

Recollint el més rellevant, la gran majoria dels estudis crítics sobre el gènere negre i policíac a l'Estat espanyol solien indicar que el veritable inici d'aquesta modalitat el trobem l'any 1975, és a dir, amb la mort del dictador Franco. En canvi, sembla més oportú afirmar que el preludi d'aquesta tradició comença una mica abans. De fet, a l'hora de parlar-ne, Colmeiro (1994b, p. 166) fa referència al terme *pre-posfranquisme* creat per Eduardo Mendoza a *El misterio de la cripta embrujada* (1978), que defineix així:

En aquellos años del “preposfranquismo” (aproximadamente de finales de los años sesenta a mitad de los setenta) la situación cultural experimenta grandes transformaciones: un notable crecimiento en el número de estudiantes universitarios, una cierta liberalización censorial, la creación de un público lector de base relativamente amplia compuesto de las capas más instruidas de la población (estudiantes, intelectuales, y otros sectores progresistas). (Colmeiro, 1994b, p. 166)

D'aquesta manera, observem que va ser aquí on finalment van sorgir les condicions favorables per a la lenta introducció d'una modalitat literària compromesa ideològicament i políticament. A la primera meitat dels anys 60 se censurava fins i tot les traduccions per evitar que alguns fragments incòmodes per al règim circulessin i passessin a formar part del repertori de temes recurrents de la tradició local.²³⁰ Al mateix temps, s'ha de tenir en compte que els anys 70 van ser un període difícil per a la novel·la policíaca en general. Cada cop costa més als editors atraure els lectors, que semblaven avorrits amb l'enfocament clàssic del tema del crim i les seves tècniques narratives tradicionals. És més, l'any 1976 es moria Agatha Christie, cosa que també podria significar el final d'una època d'esplendor. Aquests esdeveniments van obligar a canvis en el mercat editorial, que va haver d'obrir-se a noves formes genèriques.

Tal com destaca Vázquez de Parga (1993, p. 199-200), a causa del creixement de la culturització del públic i els seus recels cap als productes de la subcultura, calia remodelar no només el gènere, sinó també el seu canal de venda perquè no s'assemblés a la literatura barata de quiosc amb la qual es pogués associar la narrativa negra i policíaca. A partir d'aquest moment, les editorials respectades i prestigioses també tenien col·leccions dedicades especialment als detectius literaris provinents d'altres sistemes en forma de traduccions en castellà, com ara *Esfinge* de Noguer o *El libro de bolsillo* d'Alianza Editorial. En aquest sentit, val la pena referir-nos a les paraules de Jaume Fuster, que apuntava que encara que Barcelona fos la capital catalana, esdevenia la capital editorial castellana, cosa que, segons Fuster, destacava el sentiment de rebuig i indiferència cap als productes creats en la llengua pròpia d'aquesta comunitat. (Hart, 1987, p. 62) Tornant, però, al tema, finalment, el gènere negre i policíac guanyava importància en el sistema, atès que la dimensió estètica i formal de la variant nord-americana era atractiva per a la part progressista de la societat coetània. A més, es veia com una gran eina discursiva per descriure la realitat de sortir de la dictadura i entrar en una etapa aparentment millor per a tothom. El gènere

²³⁰ Com llegim a l'estudi de Valles Calatrava (1991, p. 80), alguna cosa semblant va passar amb la publicació *Damas: la "dolce vita" en Norteamérica* (1962), on alguns fragments van ser suprimits.

negre simplement s'oposava a les formes més clàssiques que ja no eren suficients en aquell moment.

Aquest nou context socioliterari va permetre que l'energia circulant des de feia un temps desemboqués al mercat editorial en forma d'un *boom* de la novel·la negra veritablement autòctona amb trets definitoris propi. De fet, la primera meitat dels anys setanta també és quan es van publicar els darrer textos dels autors ja esmentats, com ara García Pavón, però s'ha de tenir en compte que la nova poètica del gènere negre i policíac arriba justament amb escriptor joves i encara desconeguts per a un públic més ampli. Així, anant cronològicament, l'any 1972 ens trobem amb la primera novel·la negra substancialment definible com a tal, que és *De mica en mica s'omple la pica* de Jaume Fuster. És cert que alguns estudis crítics sobre aquest gènere a l'Estat espanyol esmenten la novel·la de Fuster, però, per exemple, es tracta d'una nota a peu de pàgina (Colmeiro, 1994b, p. 170) o d'una descripció breu al final de la publicació fora del discurs principal (Vázquez de Parga, 1993, p. 251-253). Més aviat, la trajectòria de la tradició negra i policíaca es comença amb l'obra de Vázquez Montalbán o d'Eduardo Mendoza. En aquest darrer cas, també parlem de la coincidència de la publicació de *La verdad sobre el caso Savolta* amb la mort de Francisco Franco l'any 1975.

A més, el període de creixent interès per aquesta modalitat literària va coincidir amb altres canvis significatius sorgits a l'Estat espanyol, produïts durant la Transició, en què gradualment es van reestablir les institucions democràtiques i es va orientar la societat a viure en una realitat diferent i en el marc d'una nova legitimitat. I encara que pugui semblar que es tractava d'un moment històric excepcionalment rellevant i beneficiós per a tothom, caldria remarcar que en alguns àmbits de la vida no va ser gens així, com es mostra, per exemple a l'estudi de Sánchez Soler titulat *La transición sangrienta* (2018). L'objectiu principal d'aquesta investigació és desmentir una imatge idealitzada que s'ha atribuït a la Transició i visibilitzar la violència política que, tal com llegim a la portada, "entre 1975 y 1983 [...] acabó con la vida de más de seiscientas personas e hirió de gravedad a otras dos mil". Així, podem observar que els esdeveniments com les primeres eleccions democràtiques des del 1936 o l'aprovació de la Constitució omplien la societat d'esperança per a un futur millor i una sortida de l'autarquia llargament esperada. Tanmateix, aquestes emocions positives molt aviat es convertiran en una gran decepció davant la incapacitat de complir els projectes per a una realitat més òptima, que encara està plena de maldat i corrupció. Segons Resina (1997, p. 59),

[l]a esperanza estriba precisamente en el desencanto, “en que todo es gris, pesado y costoso”²³¹, en que el mito y su necesario incumplimiento obligan a definir los propósitos y a trabajar para su consecución, tomando en cuenta no sólo los factores externos sino sobre todo los componentes de la cultura heredada, que no es otra que la del franquismo. (Resina, 1997, p. 59)

La característica més important de la novel·la negra i policíaca d'aquest moment és un discurs escèptic que s'oposava als valors i enfocaments anteriors. A més, es va convertir en una eina força eficaç de denunciar el sistema i criticar-lo, fet que reflectia l'estat d'ànim de la gran majoria de la societat coetània. Val la pena tenir en compte que durant el període de la Transició, es va abolir la censura i, d'aquesta manera, era molt més fàcil dur a terme el projecte ideològic, és a dir, escriure una mena de crònica que reconstruís la memòria històrica.

6.3.2. Les aportacions de Manuel Vázquez Montalbán

En una ocasió, Vázquez Montalbán va afirmar que “[l]a historia pertenece a los que la prolongan, no a los que la secuestran” i sembla que l'autor com a portaveu d'esquerres va poder recrear aquesta part de la història que abans havia estat reprimida. Per entendre millor la complexitat del seu caràcter i la importància de la contribució a diferents nivells de la cultura castellana i catalana, començarem aquesta part amb una breu biografia de l'autor.

Des del principi de la seva existència, va estar marcat d'alguna manera per la data del naixement, és a dir, el 14 de juny del 1939. Al cap i a la fi, és l'any de la fi de la guerra civil espanyola i el fracàs del bàndol republicà i l'inici una època extremadament difícil, que tindrà les seves conseqüències excepcionalment dramàtiques i duradores. La família de l'escriptor no se n'escaparà. Els pares de Vázquez Montalbán eren immigrants; la mare, Rosa, va néixer a Barcelona, però la seva família provenia de Múrcia, mentre que el seu pare, Evaristo, era “un joven gallego de ideas socialistas” (Saval, 2013, p. 24). Tornant a les seqüeles de la guerra civil, dues setmanes després del naixement de Manuel, Evaristo va ser acusat de traïció i condemnat a 20 anys de presó, la qual cosa va suposar un cop crític per a la seva família recent fundada. De fet, no va complir tota la condemna i va deixar la presó al cap de 5 anys (Saval, 2013, p. 25).

A banda del context temporal, val la pena destacar també el lloc de naixement de Vázquez Montalbán, el barri de Raval, que en aquella època s'associava amb la pobresa, la prostitució i altres activitats criminals força perilloses. No obstant això, no és l'únic escriptor

²³¹ En aquest moment, l'autor fa referència a González Casanova (1986, p. 341).

nascut en aquest espai que d'alguna manera marcava els seus escrits posteriors i a tall de mostra podem esmentar autors com ara Jaume Fuster, Terenci Moix (1942-2003) i la seva germana Ana María Moix²³² (1947-2014), entre d'altres. Creixent en una situació de convivència de dues llengües, i malgrat la repressió de l'aparell de poder franquista, cadascun d'aquests autors van optar per escriure majoritàriament en una llengua diferent que la de l'altre. En aquest sentit, sembla oportú referir-nos a les paraules de Saval (2006, p. 100) sobre la relació de Vázquez Montalbán amb Catalunya:

[L]a relació de l'escriptor Manuel Vázquez Montalbán amb Catalunya sempre ha estat polèmica en part perquè va escriure la major part de la seva obra en castellà. Per una altra banda ha estat acusat de manera irracional i no pas fonamentada per les seves idees tant per certs sectors catalanistes que l'exclouen com català per motiu de la llengua en la que va escriure com pels sectors més furibunds centralistes i anticatalans. (Saval, 2006, p. 100)

És ben sabut que Vázquez Montalbán dominava perfectament la llengua catalana i hi va escriure la majoria de la seva obra assagística, com *Rafael Ribó, l'optimisme de la raó* (1988) o volums sobre la cultura de Catalunya, com ara *Antologia de la nova cançó catalana* (1968). Tot i això, el mateix autor declarava al programa de Televisió de Catalunya *Retalls* (2003) que el seu nivell del català no era suficient per escriure tota una novel·la. Això es pot explicar a través de la situació familiar amb l'emigració de fons i, al mateix temps, per la prohibició oficial del català a la vida quotidiana.²³³ Aquesta perspectiva d'un mestís cultural aclareix una mica millor la configuració del seu detectiu Pepe Carvalho, ja que aquest personatge encarnava l'essència del seu creador, que es considerava d'esquerres, liberal i xarnego.²³⁴

En la seva joventut, Vázquez Montalbán va participar activament en l'oposició al règim franquista, primer en el Frente de Liberación Popular. Per les seves activitats antifranquistes va ser condemnat a tres anys de presó, complint només la meitat de la condemna. Més tard pertanyeria al Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), una variant local més aviat heterodoxa del Partit Comunista d'Espanya. Vázquez Montalbán va arribar a formar part també del comitè central del PSUC i es relacionava amb la *Gauche*

²³² Una altra coincidència entre aquests escriptors és el fet de la seva participació en la antologia *Nueve novísimos poetas españoles* elaborada per Josep Maria Castellet (1926-2014) l'any 1970.

²³³ En una entrevista feta per Tyras (2018, p. 40-42), Vázquez Montalbán explicava amb més detalls aquella relació que ell anomenava "cohabitació". A més, tornava als records familiars i deixava dit que sí que parlava en català amb la seva mare, però com que va criar-lo la seva àvia, feia servir més naturalment el castellà.

²³⁴ Segons la pàgina web de la Gran Enciclopèdia Catalana (2023c), es tracta d'un concepte pejoratiu i ofensiu que s'aplica "a persones immigrants a Catalunya des d'altres zones de l'Estat espanyol, o bé a persones nadiues de Catalunya filles d'un o d'ambdós progenitors procedents d'aquests llocs i que tenen el castellà com a llengua exclusiva o pràcticament exclusiva".

divine, és a dir, un moviment d'intel·lectuals, professionals i artistes d'ideologia progressista (s'autoanomenaven d'esquerres), que va cristal·litzar a Barcelona durant els anys seixanta i en principis de la dècada següent. La majoria dels seus membres provenien de la burgesia i de les classes més altes, com ara escriptors i poetes (els ja esmentats germans Moix), arquitectes i dissenyadors com Óscar Tusquets (1941), germà de l'editora i escriptora Esther Tusquets (1936-2012), entre altres. El 1971 Vázquez Montalbán va escriure un article a *Triunfo* sobre aquest moviment, subtitulat "Un informe subnormal sobre un fantasma cultural" en què va decidir descriure els seus membres, conclouent al final d'aquest text "como grupo, no existen; nadie puede hacerles un puesto en nuestro pasado, en nuestro presente, ni en nuestro futuro" (Vázquez Montalbán, 1971, p. 25).

L'autor barceloní es definia com a "periodista, novelista, ensayista, poeta, antólogo, prologuista, humorista, crítico, gastrónomo, *culé* y prolífico en general" (Camarasa, 2016, p. 408). La seva carrera, tan polifacètica i versàtil, va començar als anys 60 i es pot classificar en tres grans grups: obra narrativa, poètica i assagística, "en las que las fronteras no están bien definidas" (Izquierdo, 2004, p. 95). Gràcies a la seva poesia va ser considerat com un dels nou "novíssims" poetes destacats per Josep Maria Castellet; més endavant, però, es queixaria d'aquesta publicació, declarant a *El País* "que ha tenido siempre la sensación de que nueve poetas reunidos por Castellet han pagado un duro precio por aquella selección" (Vázquez Montalbán, 1985). En el mateix període es va dedicar a publicar col·laboracions a la premsa. Segons s'anava establint el règim democràtic a l'Estat espanyol, Vázquez Montalbán es va transformar en un comentarista perspicaç de la realitat a *Triunfo* i *Por Favor*. Segons Fernández (2004, p. 106), "el autor supo aprovechar los vertiginosos cambios en la coyuntura cultural, política y económica española para lograr alzar la voz y constituirse como miembro activo del campo intelectual".

La narrativa de Vázquez Montalbán pot dividir-se en dos enormes blocs: les novel·les negres que entren a la saga Carvalho i les novel·les "morals". Ambdós grups es caracteritzen per una forta presència de la cultura popular, tant com en els assaigs fets a través del *collage*, entès com la "recogida de letras de canciones, eslóganes, entrevistas, recetas de cocina, citas, etc., en textos de una enorme subjetividad" (Izquierdo, 2004, p. 97). En conseqüència, aquesta tècnica deriva en un reconeixement i una identificació per part dels lectors, possibilitant-los relacionar i comprendre millor els elements polítics, socials i culturals que se reiteren durant tota la seva carrera artística, cosa que provoca una sensació de continuïtat, tan significatiu en el cas del gènere negre i policíac. Així, arribem a la sèrie

Carvalho que és una de les exponents més rellevants d'aquesta modalitat a l'Estat espanyol. La primera novel·la d'aquest cicle es *Yo maté a Kennedy* (1972) que, de fet, hauria de quedar-ne exclosa i funcionar només com a presentació de la figura de l'investigador privat hedonista i ex col·laborador de la CIA. L'inici de la sèrie la trobem en la segona entrega titulada *Tatuaje* (1974), que va obrir allò que per alguns crítics seria “*la crónica del desencanto*”.²³⁵ Vázquez Montalbán, fins a la seva mort sobtada el 2003 després d'un infart, va publicar novel·les negres que esdevindrien les veritables fonts dels successos recents que van transformar tot l'Estat espanyol i la seva Barcelona nadiua per tal de recuperar la memòria històrica de l'esquerra i denunciar la problemàtica socioeconòmica tant de la Transició com del període democràtic següent.

6.3.3. Les aportacions de Jaume Fuster

Com en el cas anterior, hem relacionat l'any de naixement de Vázquez Montalbán amb un fet històric concret, i podem fer el mateix amb Fuster. A més, Aritzeta (2014, p. 161) en una nota a peu de pàgina destaca que a Fuster “li agradava fer notar que era *l'any de la bomba atòmica*, o sigui l'any que van esclatar les primeres bombes atòmiques sobre Hiroshima i Nagasaki”. L'escriptora explica que així Fuster mostrava la seva cara irònica i feia una clara referència a un altre autor català, Pere Calders (1912-1994) qui va néixer l'any 1912, és a dir, quan el Titànic es va enfonsar, cosa que l'hauria destinat a tenir mala sort. Aquesta anècdota mostra una característica força captivant de l'obra de Fuster, és a dir, un coneixement extraordinari de la tradició literària catalana i del cànon dels clàssics del gènere negre i policíac d'altres sistemes a fi de combinar-ho tot en un conjunt d'escrits originals.

Fuster va néixer el 17 de novembre del 1945 al barri del Raval de Barcelona, un lloc, com ja sabem, que va tenir un paper cabdal per a tota una generació d'escriptors i ho deixava dit el mateix Fuster:

El tercer element d'aquesta formació entre cultural i sentimental ens porta a la ciutat de Barcelona, la Barcelona de barri, no la Barcelona de l'Eixample sinó la Barcelona de barri que el Terenci i jo coneixem amb molts pocs anys de diferència. Tots dos naixem a 150 m de distància en línia recta, entre el carrer de Ponent on creix ell i el carrer de Tallers on neixo jo. Vázquez Montalbán neix a 150 m més enllà, a la plaça del Padró. (Aritzeta, 2014, p. 174)

²³⁵ L'anotació que resulta difícil identificar la primera novel·la negra del cicle Carvalho de Vázquez Montalbán apareix en varis estudis. Curiosament, Camarasa (2016, p. 408-410) explica una història força humorística que en parla. Un dia, va venir a la seva llibreria un home que li preguntava sobre la primera novel·la protagonitzada per aquest detectiu. Molt sorprès, el llibreter va preguntar de quin títol parlava, perquè, segons ell, hi havia tres textos d'aquest tipus: *Yo maté a Kennedy* (1972), *Tatuaje* (1974) i *La soledad del manager* (1977). La qüestió és que cadascun d'aquests textos sembla “el primer” per una raó.

Un text fonamental per definir la seva base formativa és “Qui sóc i per què escric” publicat com el suplement de *Crònica d’Ensenyament* l’any 1993, quan Fuster va ser escollit com a escriptor del mes de desembre. D’allà se’n desprèn que ja de ben jove es va convertir en un addicte a les pel·lícules de sessió contínua i en un lector voraç de còmics (*El Cachorro* o *Red Dixon*, entre d’altres), novel·les d’aventures i de lladres i serenos, com s’anomenava en català el gènere negre i policíac, que havia descobert gràcies al seu pare, republicà, que el portava els diumenges al matí al Mercat de Sant Antoni. Quan tenia només 12 anys, va començar a escriure i, més tard, a il·lustrar algunes *aventis* que explicava als seus amics del col·legi. Aquestes dues passions, és a dir, la literatura i el cinema, aniran unides a la seva vida i també a la seva producció artística; no obstant això, la primera obra que va escriure estava dedicada al teatre i és *Breu història del teatre català* (1967). Era un moment de joventut en què es va dinamitzar el teatre universitari de crítica social, especialment en català, atès que en propiciava l’ús públic.

A l’hora de presentar les seves obres de creació, caldria destacar les dues primeres novel·les, que són *Abans del foc* (1971) i *De mica en mica s’omple la pica* (1972). Mentre que no se sentia satisfet amb el primer text, la segona sí que es convertiria més endavant en un dels *bestsellers* catalans. De fet, va decidir escriure en català en un moment difícil, és a dir, quan els altres escriptors optaven per fer un altre tipus de literatura en castellà, possiblement amb més prestigi i rendibilitat econòmica. Efectivament, al llarg de la seva carrera literària s’observa un objectiu molt clar, que és crear lectors perquè la literatura en català arribés al màxim públic possible.²³⁶ Després que *De mica en mica s’omple la pica* obtingués l’estatus d’una novel·la *bestseller*, Fuster va continuar escrivint textos en aquest marc genèric i va publicar *Tarda, sessió contínua, 3.45* (1976), en què rendia homenatges als gran clàssics del gènere *hardboiled*. Més tard, va escriure *La corona valenciana* (1982) on reivindicava la memòria de l’obra detectivesca de Tasis (*La Bíblia valenciana*) i també l’actualitat dels Països Catalans, és a dir, els territoris de parla catalana com València, que havien patit una repressió ideològica i lingüística més reeixida.

D’altra banda, Fuster amb les seves idees i el compromís polític i catalanista es va integrar en un grup que, de manera inadequada, va arribar a anomenar-se la “generació literària dels 70”²³⁷ que

²³⁶ Per saber-ne més, vegeu Gregori (2015).

²³⁷ Aquest terme va crear-se a partir de l’obra sota el mateix tema d’Oriol Pi de Cabanyes (1950) i Guillem-Jordi Graells (1950) publicat l’any 1971. Es tracta d’un recull de vint-i-cinc entrevistes entre els quals

corresponia a una consideració de tipus social fonamentada en la data de naixement de la majoria d'aquells autors —nascuts entre el 1939 i el 1949, és a dir, tots ho havien fet després de la guerra civil— que havien triat l'opció de l'escriptura en català i es caracteritzaven per ser una renovació generacional que portava nous aires al panorama de la literatura catalana (Martín Escribà, 2018, p. 33).

Parlant més endavant de la seva participació en diversos grups que desenvolupaven diferents tasques literàries, cal tenir en compte el col·lectiu Ofèlia Dracs, l'objectiu principal del qual era reconstruir la cultura i llengua catalanes en tots els àmbits de la vida a través del gènere populars.²³⁸ Hi participaven també altres autors com ara Josep Albanell (1945), Margarida Aritzeta, Jaume Cabré (1947), Joaquim Carbó, Maria-Antònia Oliver (la dona de Fuster) o Joan Rendé (1943), entre d'altres. De fet, van publicar llibres signats sota el pseudònim col·lectiu d'Ofèlia Dracs: contes eròtics (*Deu pometes té el pomer*, 1980), contes de terror (*Lovecraft, Lovecraft!*, 1983), narrativa negra (*Negra i consentida*, 1984) i contes de ciència-ficció (*Essa efa*, 1985). A més, Fuster es va dedicar a crear guions televisius o una trilogia de novel·les d'experimentació sobre la base del meravellós medievalitzant, que mostren la seva admiració profunda per l'obra de Tolkien (1892-1973).²³⁹ La seva última novel·la es va publicar el 1996, *La mort de Guillem*, sobre un jove valencià, assassinat per un grup feixista el 1993. Com en el cas de Vázquez Montalbán, ara parlem d'una mort prematura, atès que Fuster va morir el 1998, a l'edat de només 52 anys, a causa d'un càncer de pulmó, detectat just un mes abans.

6.3.4. Altres autors, temes i tendències

Quan Hart (1987, p. 66) va preguntar a Pedrolo si creia que l'Estat espanyol estava enmig d'un auge del gènere negre i policíac en aquell moment, l'escriptor català va respondre que podria tractar-se d'una mena de moda i és clar que tenia raó, perquè el final dels anys 70 i tota la dècada següent va ser un moment clau i de gran interès per aquesta modalitat literària, i Vázquez Montalbán i Fuster en són només els principals representants en els seus sistemes respectius.

podem enumerar Maria Antònia Olivier, Montserrat Roig (1946-1991) o Terenci Moix. En aquest llibre els autors expliquen com va sorgir la idea d'aquesta publicació i enumeraven nous criteris amb els quals havien creat aquest grup generacional. Aquí caldria destacar la importància dels mitjans de comunicació com el cine o la televisió en el procés formatius d'aquest escriptors, les seves preocupacions lingüístiques. No obstant això, alguns investigadors han posat en dubte la conveniència del seu ús, argumentant-ho amb l'excessiva variació pel que fa tant a l'estètica com a l'orientació política dels escriptors seleccionats.

²³⁸ En aquest marc, caldria remetre a Gregori (2021).

²³⁹ La trilogia consisteix en *L'Illa de les Tres Taronges* (1983), *L'Anell de Ferro* (1985) i *El Jardí de les Palmeres* (1993).

Una de les moltes tendències observades serà la dimensió humorística del gènere, que està representada sens dubte per Eduardo Mendoza. Segons Vázquez de Parga (1993, p. 215), es tracta d'un

“narrador de historias” y en [*El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982)] construyó una monumental parodia del género negro con reminiscencias folletinescas donde el detective narrador, ajeno desde luego a la trama y amparado por un anonimato similar al de los personajes de Hammett, Pronzini [1943] y Deighton [1929], se sume en la perplejidad ante una serie de asombrosos acontecimientos cuyos motivos desconoce, sin que ello, por otra parte, le preocupe demasiado porque goza de una transitoria libertad que le permite moverse provisionalmente entre una galería de personajes esperpénticos por el laberinto urbano de la Barcelona actual. (Vázquez de Parga, 1993, p. 215)

En aquest sentit, hi ha un altre escriptor igual d'important per al desenvolupament de la novel·la negra i policíaca en castellà. Es tracta de Jorge Martínez Reverte (1948-2021), els textos del qual protagonista el periodista Julio Gálvez. Sembla que gràcies a ell, és a dir, un investigador perspicax, l'autor pot presentar diferents fets d'una manera irònica i així, tal com destaquen Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2017, p. 73), “[l]as novelas adquieren un valor crónico que les permite examinar algunos de los principales hitos de la historia reciente española”.

A més, és un moment interessant pel que fa a l'ambientació de novel·les en ciutats concretes, cosa que facilita la creació d'una mena de la crònica urbana. Juan Madrid és responsable de retratar la realitat madrilenya des de la seva primera novel·la, és a dir, *Un beso de amigo* (1980). Curiosament, la seva producció literària molt sovint es combina amb la d'un autor diferent, Andreu Martín i és així, perquè el darrer escriptor fa servir els paisatges barcelonins als seus textos, cosa que crea una mena de dialogisme. Camarasa (2016, p. 278) assenyala que ambdós autor sovint eren confosos tant pel públic com la crítica, ja que sembla que tenien molt en comú. Ara bé, val la pena destacar que Martín ocupava una posició tant en el sistema castellà com en el català, atès que la seva primera novel·la, *Muts i a la gàbia*, l'havia escrita en català, tal com explicava en una entrevista feta per Villalonga (2013, p. 204). Com en el cas de la primera novel·la negra de Fuster, Martín pensava en la seva publicació dins la col·lecció La Cua de Palla dirigida per Pedrolo, però la crítica que havia rebut el va desanimar a continuar escrivint en aquest idioma. Així, Martín va traduir la novel·la al castellà publicada sota el títol *Aprender y calla* (1987).

L'any 1979 resulta significatiu en la història d'Estat espanyol no només per les primeres eleccions municipals i segones eleccions legislatives, sinó també perquè finalment

apareix la primera investigadora femenina com a protagonista legítima d'una novel·la. Es diu Bárbara Arena y va ser incorporada per Lourdes Ortiz a *Picadura mortal* (1979). De fet, la seva configuració sembla força similar a la idiosincràsia d'un detectiu *hardboiled*, i, en aquest cas, es tracta de les conseqüències i ferides deixades per la Guerra Civil i la dictadura franquista (Valero Valero, 2017, p. 119). Apropar-se a la novel·la negra i policíaca des de la perspectiva de gènere és un canvi significatiu en aquesta modalitat, perquè, a través del seu model narratiu, també pot qüestionar la discriminació de les dones en la societat patriarcal. És ben sabut que en les primeres manifestacions del gènere negre i policíac el paper de la dona es limitava a episodis quasi insignificants, com ara ser víctima o amant del detectiu, d'acord amb l'estètica de la *femme fatale*. De fet, Macklin (2006, p. 492) opina que aquesta figura “distorsiona los discursos tradicionales del amor, la familia, el romanticismo y la ley para explorar sus opuestos, es decir, el sexo, la avaricia, la violencia y el poder”, però és un mite força perjudicial per a la dona com a personatge literari legítim. D'aquesta manera, quan apareixien dones investigadores podem finalment parlar d'una reivindicació del paper genèric que ha guanyat importància i s'ha convertit en una de les moltes tendències dominants. Poc després, de la mà de Maria Antònia Oliver, va sortir la primera detectiva en llengua catalana, Apolònia Guiu. Segons Valero Valero (2017, p. 119), Lònia sembla esdevenir “una reivindicación de su identidad como mujer, pero también de su identidad cultura, lingüística y política como catalana”. La ruptura doble amb l'esquema tradicional també es dona amb la creació del seu ajudant Quim, un homosexual.²⁴⁰

²⁴⁰ El gènere negre i policíac femení s'ha fet encara més popular amb la publicació de la sèrie d'Alicia Giménez Bartlett (1951) iniciada el 1996 i protagonitzada per Petra Delicado. Segons Sánchez Zapatero i Martín Escibà (2017, p. 152), “[u]na de las claves exitosas de la serie radica en la peculiar relación que se establece entre ambos personajes, antagónicos y a. mismo tiempo, complementarios, insólitos en la medida en que ocupan lugares que, por tradición, no parecen corresponderles”. Els crítics hi fan una referència al personatge del subinspector Fermín Garzón, a qui costa acceptar que en l'àmbit laboral tingui una dona en una posició superior. Gràcies a aquestes novel·les ha estat possible una altra modificació, és a dir, la introducció d'una dona inspectora homosexual al repertori de personatges genèrics, i un bon exemple d'això són els escrits d'Isabel Franc (1955) o Susana Hernández. Per saber-ne més, remetem als estudis de Pertusa (2010, 2014).

Tercera part: Anàlisi comparativa de l'obra de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster basada en els polisistemes literaris de l'Estat espanyol

Et penses que tot plegat és un joc.

I t'equivoques, noia. En el meu món, els jocs es van acabar fa molts anys. Les coses són de debò, ara.

Enric Vidal

Los detectives privados somos los termómetros de la moral establecida, Biscuter. Ya te digo que esta sociedad está podrida. No cree en nada.

Pepe Carvalho

7. Orientacions sistèmiques en els polisistemes literaris coexistents a Catalunya

Després d'haver presentat un recorregut força detallat d'algunes explicacions històriques i teòriques, és hora d'aplicar-les a un cas molt concret, és a dir, la novel·la negra i policíaca de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster per tal de detectar diversos tipus de relacions mútues visibles entre els dos autors a nivell textual. Abans de l'estudi i la interpretació de les seves tècniques implantades a l'hora de cristal·litzar els personatges que, en aquest sentit, entenem com a la materialització i la següent actualització de certs arquetips generals, la tasca dels quals és portar una missió ideològica particular, ens agradaria centrar-nos en el seguiment de l'activitat de tots els agents definits per Even-Zohar (1990, p. 31) en el model d'un polisistema literari, aplicant-lo a la situació existent a Catalunya en el moment de la publicació de l'obra de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster que s'examinen en el present treball.

7.1. Productors

Com ja sabem, els productors d'un sistema literari poden esdevenir un conjunt d'escriptors que operen activament dins del repertori al seu abast per tal de produir certs models literaris materialitzats o potencials. En la nostra anàlisi, ens centrem només en dos representants d'aquesta estructura, però, per descomptat no són els únics productors que creen un panorama coherent de la literatura en català i castellà d'aquella època. Tot i que ja hem comentat la situació del desenvolupament de la novel·la negra i policíaca d'una manera

bastant simplificada, on hem esmentat els diferents autors que conformen aquests cercles literaris, ens manca una visió general amb la qual podrem observar les relacions entre els diferents gèneres literaris i establir la jerarquia i les tendències populars imperants d'aquesta època històrica, és a dir, el moment entre el tardofranquisme, la Transició i l'establiment d'un nou règim democràtic a l'estat.

Sens dubte, tots dos sistemes estaven marcats pels efectes desfavorables de la dictadura franquista iniciada el 1939, malgrat que la distribució d'aquestes seqüeles va ser desigual i molt injusta en desavantatge per al sistema català, cosa que podem notar perfectament en l'obra de diferents autors. Tal com apuntava Simbor Roig (2005, p. 45):

El triomf franquista contra les forces de la República significà l'inici immediat d'un llarg període històric de repressió contra les llibertats democràtiques individuals però també nacionals. Des del mateix any 1939 la llengua catalana va ser eliminada de l'activitat pública, es van tancar les editorials i es va prohibir l'edició en català. Només molt a poc a poc, a mesura que el règim va necessitant rentar-se la cara dictatorial en benefici de les noves aliances internacionals, va afluixant gradualment la persecució del català —i del basc i del gallec— i va permetent la creació d'editorials i una progressiva millor normalització de les publicacions. (Simbor Roig, 2005, p. 45)

En aquest sentit, convé ressaltar que es tractava d'una reconstrucció quasi total del circuit literari català, cosa que no es va experimentar en l'estructura suposadament més forta, o sigui, en el polisistema castellà.

Per tant, quin paper van exercir els productors durant aquell lent col·lapse del règim franquista i l'entrada en una nova realitat política i social que permetia solucions estètiques completament diferents? Abans que res, en la dècada dels 70 ja es podia notar un canvi en la dinàmica sistèmica quant a la circulació i promoció de certs productes la tasca dels quals semblava satisfer les necessitats literàries i ideològiques del nou públic. En particular, es tractava d'una actitud refrescant de la joventut universitària en comparació amb les disposicions tradicionals de lectors i autors ubicats en el context d'una dictadura estricta que, mitjançant la censura, no permetia no només continguts que critiquessin el sistema, sinó també escenes eròtiques, violentes o simplement les que reflectien tots els matisos del color gris de la vida en aquella època. Per tal d'acomplir aquests nous requisits, es produeix una mena de transferència de normes estètiques ja conegudes a altres produccions noves que, d'alguna manera, són capaces de superar la versió original en què podrien existir aquestes normes. En aquest marc, podem observar que va augmentar l'interès pels textos no literaris de caire econòmic, sociològic, polític o històric, que podien esbossar els esdeveniments i

fenòmens amb els quals s'encarava diàriament aquella societat.²⁴¹ Així, aquests nous lectors podien i sabien crear el seu propi aparell crític que els permetés analitzar la situació i extreure certes conclusions per el futur prometedor sense el jou de la dictadura. A més, sembla que podem afirmar que potser aquesta preparació teòrica del públic va ser realment necessària per començar a publicar la novel·la negra i policíaca en català i castellà, que, al cap i a la fi, de manera literària parlava de la situació econòmica de l'època, cosa que podria haver ajudat a una millor recepció del gènere i la seva consolidació plena i satisfactòria en aquests sistemes, en el context d'un públic lector més exigent.

Un altre punt que convé ressaltar és el fet de la reintroducció en circulació de certs autors clàssics i els seus textos representatius, que es pot interpretar com una situació força excepcional on hi ha una mena d'intercanvi generacional literari basat en un fort record de les tendències més aviat tradicionals, amb la incursió impactant de diversos autors més joves i rebels en el sentit que la seva obra superava una sèrie de límits fins aleshores existents. En el polisistema castellà, podem exemplificar aquesta afirmació amb la reedició de l'obra de Camilo José Cela (1916-2002), Miguel Delibes (1920-2010) o Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999). Sense cap mena de dubte, la seva posició cabdal en aquesta estructura es va consolidar a través del fet de rebre alguns premis literaris interns importants, i en el cas de Cela, fins i tot el Premi Nobel el 1989.²⁴²

²⁴¹ Uns bons exemples d'això són les següents publicacions en castellà: *Historia económica y social de España* (1973) de Vázquez de Prada Vallejo, *Manual de estructura social de España* (1974) de Miguel Rodríguez, *Organización del espacio y economía rural en la España Atlántica* (1975) de García Fernández, *Nueva economía española: el ingeniero y la economía* (1976) de Pedro y San Gil, *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista* (1977) de Benería, *Historia del franquismo* (1977) de Sueiro i Díaz Nosty o *La naturaleza del franquismo* (1977) de Vilar, entre d'altres. En el cas català, podem remetre a aquests estudis: *De la Setmana Tràgica a la implantació del franquisme* (1977) de Farreras, *El moviment obrer al País Valencià sota el franquisme* (1977) de Ramón Picó i Reig o *Els anys del franquisme* (1978) de Colomer et al. Per descomptat, trobarem més textos que compleixin aquests criteris en castellà, cosa que s'explica pel caràcter més ampli d'aquest mercat, que cobreix tot l'Estat espanyol, i la voluntat de descriure fenòmens que apareixen en territoris de parla no catalana.

²⁴² Parlarem de la influència dels premis en la configuració d'aquests cercles literaris una mica més endavant, però, com que ho farem en el context de la novel·la negra i policíaca, creiem oportú abordar aquest tema també aquí des d'una perspectiva diferent. Així, pel caràcter prolífic i llarg de seva trajectòria artística, els autors que acabem d'esmentar, els principals representants de la narrativa de postguerra en castellà, van ser guardonats amb diferents premis i títols. Ens centrarem principalment en els seus èxits de l'època en què Vázquez Montalbán i Fuster van publicar els seus primers escrits del gènere negre i policíac per mostrar la dinàmica de tot el polisistema, és a dir, quins textos i gèneres es consideraven centrals en les primeres etapes de la seva carrera. En aquest sentit, convé destacar el Premi Príncep d'Astúries de les Lletres (Delibes i Torrente Ballester, 1982; Cela, 1987) o el Premi Miguel de Cervantes (Torrente Ballester, 1985). De fet, el darrer premi va ser atorgat a tots tres escriptors, però en el cas de Delibes i Cela, això no va passar fins als anys noranta.

D'altra banda, tenim el context català coetani presentat d'una manera molt acurada en l'article de Triadú (1972) titulat "Una generació amb novel·la". El crític va fer una descripció sintètica d'un "panorama divers, dens i apassionant" (1972, p. 43) a través de la presentació d'una quinzena de novel·les que serien l'essència de les lletres catalanes d'aquell moment. En concret, argumenta que les noves predisposicions generacionals es van sobreposar a les carreres culminants i consolidades dels escriptors consagrats, com ara Manuel de Pedrolo o Maria-Aurèlia Capmany, fet que va contribuir a un canvi artístic força fluid, malgrat la complicada situació de reconstruir la infraestructura i la realització d'uns processos sociolingüístics complexos. Així, en el grup de la nova generació, comenta l'obra de Llorenç Capellà (1946), Gabriel Janer Manila (1940), Maria Antònia Oliver i, clarament, Jaume Fuster. Segons el crític, aquests representants comparteixen tots els trets d'una nova sensibilitat artística inspirada en els fonaments sòlids de la producció de l'època anterior, és a dir, l'interès per la intertextualitat, la crònica del present amb la seva problemàtica, la crítica de certes decisions del passat i la recuperació de la història dels vençuts a través d'una narrativa plena d'experimentalisme, però encara fàcil d'entendre a nivell textual i oberta a un posicionament sincer en un debat social concret. Ens sembla oportú destacar en aquest sentit la publicació del primer llibre de contes de Terenci Moix, titulat *La torre dels vicis capitals* (1968) que, segons Simbor Roig (2005, p. 86), "aportava a la literatura catalana el primer senyal inequívoc dels canvis en la norma literària dominant". Des del nostre punt de vista, és una recopilació de narracions breus fonamental, perquè es dedicaven a diversos autors, alguns ja ubicats a les posicions centrals del sistema, com ara Salvador Espriu (1913-1985) o Joan Oliver (1899-1986). Potser, en cert sentit, aquesta publicació va marcar l'inici d'una nova etapa pel que fa a la influència artística que devia tenir l'anterior generació d'escriptors que figuren en el repertori col·lectiu com a canònics i destacables per la tradició literària general.²⁴³

L'últim aspecte a considerar és, inqüestionablement, el canvi de dinàmica entre els diferents gèneres literaris. Tot i que Triadú (1972, p. 43) es referia al context català, la seva constatació sobre la funció essencial de la novel·la en aquesta etapa de la història també és aplicable al sistema castellà. La narrativa ja no està controlada per l'aparell de censura d'una forma tan rigorosa com abans, la qual cosa permet una lenta actualització temàtica general que molt aviat es converteix en uns intents prometedors de consolidació de diversos gèneres populars. Al final, la violència, l'erotisme i els comentaris polítics perspicaços podrien

²⁴³ Per saber més de la literatura catalana dels anys setanta, remetem a Broch (1980).

conformar-se d'una manera natural amb la trama per poder reflectir no només les visions estètiques dels autors, sinó també activar la missió d'ampliar el panorama literari a imatge d'aquelles estructures que no van ser perjudicades per les condicions negatives d'un règim despòtic. Ara se suposa que la novel·la és més útil a nivell social, és a dir, qualsevol pot llegir-la, independentment del seu estatus. Aquest plantejament s'oposa a molts autors que veuen en aquest gènere la possibilitat de dur a terme uns experiments formals complexos destinats a un lector molt concret capaç de desxifrar el contingut de l'obra en el laberint de tècniques subversives de caràcter metanarratiu. En aquest sentit, la narrativa d'aquest tipus arriba a considerar-se una modalitat altament artística i elitista, destinada només a un lector culte amb certa formació universitària. Sembla que és aquí on apareix la possibilitat d'introduir diferents subgèneres de la novel·la, com ara la novel·la negra i policíaca, de ciència-ficció o d'aventures, entre d'altres.

7.1.1. El tipus de relació entre Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster

Més amunt, hem dibuixat una visió global de com funcionaven els productors i les seves obres en els cercles literaris d'Estat espanyol. En aquest fragment, ens centrarem en una relació particular, gràcies a la qual potser podrem establir un patró de comportament més ampli. La connexió de la qual parlem aquí són, naturalment, els vincles personals i textuais entre Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster. Començarem aquestes consideracions amb la resposta del primer autor a la pregunta sobre la possible influència derivant del sistema català en la seva obra:

No creo que haya influido casi nada porque Pedrolo hace un tipo de novela de costumbres muy vinculado con la sordidez de la ciudad en la posguerra, que no tiene apenas influencia sobre los novelistas en catalán, y que los novelistas en castellano no apreciaron demasiado. La experiencia de Jaume Fuster se parece mucho a la mía y es casi contemporáneo, comienza en el 73. No creo que aquí haya habido tampoco influencia. Más bien, en el caso de Fuster, es fruto de una atmósfera similar, coincidencia cultural, más que juego de influencias. (Colmeiro, 2018)

Aquesta posició equival a un judici sincer o una mena d'ignorància expressada per un representant d'una estructura més forta?

És una veritat innegable que la creació d'un text d'acord amb un determinat marc genèric requereix que els autors s'hi adaptin plenament i, si publiquen en un temps i un espai semblants, poden aparèixer nombroses similituds, que no són necessàriament cap dependència mútua, sinó un resultat lògic emergent de la decisió presa a l'hora de planificar alguns projectes artístics o ideològics per poder abordar un tema concret. Ja sabem que en el

darrer franquisme hi havia una oportunitat real de publicar una novel·la negra i policíaca amb valor literari, que en alguns components ocults sí que podia arribar a criticar superficialment el règim autoritari encara triomfant. Tanmateix, dir que l'obra de Manuel de Pedrolo gairebé no va tenir influència en els novel·listes catalans és una afirmació ben difícil d'acceptar, potser fruit del desconeixement de la història de la literatura en llengua catalana, que en el cas de Vázquez Montalbán es podria explicar per la seva educació i formació majoritàriament en castellà (Saval, 2013, p. 51-52). De fet, ja hem parlat del llegat literari que Pedrolo va deixar a un grup important de la propera generació de joves autors, liderats per Fuster, així que per no repetir-ho, ens agradaria referir-nos a la recopilació d'entrevistes de Villalonga (2013) fetes a dotze escriptors o, millor dit, onze escriptors i una escriptora, contemporanis de novel·la negra en català. La publicació *Les veus del crim* esdevé un cas molt interessant d'uns testimonis ingenus descrivint no només les reflexions metafísiques sobre el gènere, sinó també perfilant una base d'arrels literàries d'aquests autors, que han configurat la seva trajectòria professional actual. Per posar-ne un exemple clar, convé destacar que set escriptors entrevistats en aquest projecte van suggerir d'una manera directa o indirecta que Manuel de Pedrolo va ser un dels principals factors que va influir en la literatura catalana o, fins i tot, va estimular-los a emprendre aquesta activitat.²⁴⁴ D'altra banda, convé ressaltar que Hart (1987, p. 65) va preguntar a Pedrolo pels autors nascuts a Catalunya que escrivien en castellà, posant un exemple de Vázquez Montalbán i Martín, que el citaven com a font d'inspiració. Malauradament, en el primer autor no hem trobat cap citació que ho pugui confirmar, per la qual cosa hem d'assumir la paraula de l'estudiosa nord-americana, malgrat que hem observat més amunt que Vázquez Montalbán va negar aquesta dependència. La resposta de Pedrolo sembla molt ben mesurada, atès que no mostra animositat cap als escriptors més joves, però és, al nostre parer, una afirmació força freda: "No en puc dir res, puix que no conec prou aquests autors" (Hart, 1987, p. 65).²⁴⁵

²⁴⁴ Els autors dels quals es parla aquí són: Agustí Vehí, Jordi de Manuel (1962), Jordi Pijoan-López (1970), Sebastià Bennasar (1976), Andreu Martín, Marc Pastor (1977) i Salvador Balcells (1946). En aquestes converses amb Villalonga, esmenten Manuel de Pedrolo en el context de ser un referent important, destaquen la seva funció rellevant en el procés d'introducció dels gèneres literaris populars al sistema català i expressen el seu amor per l'obra d'aquest autor. Convé destacar que quatre autors parlen de Fuster en un to molt semblant (Jordi de Manuel, Jordi Cervera [1959], Sebastià Bennasar i Andreu Martí). Tot i que Vázquez Montalbán apareix en el panorama conceptual d'aquest gènere o, més aviat, el seu vessant mediterrani, només un d'aquests escriptors (Cervera) afirma explícitament que és un gran admirador del detectiu Pepe Carvalho (Villalonga, 2013, p. 85).

²⁴⁵ Martín va explicar amb més detalls la seva relació amb Pedrolo així: "Doncs bé, jo la primera novel·la la miro d'escriure-la en català. Li dic *Muts i a la gàbia* i li porto a Pedrolo. Li porto a Pedrolo a casa seva, perquè jo encara en aquell moment no sabia com es feien les coses. Simplement vaig buscar l'adreça del Pedrolo a la guia telefònica i li vaig trucar i sí, sí, em va rebre. Va tenir l'amabilitat de llegir-se-la. Però, bé,

La segona relació hipotètica entre aquests sistemes a partir d'aquests exemples, però, pot ser una ignorància conscient per part de Vázquez Montalbán, el representant d'una estructura més cèntrica i forta, per tal d'eliminar un potencial contrari que mostri solucions textuais més innovadores i subversives i s'agrupi en una comunitat més coherent i solidària. No és que el cercle català sigui més hermètic, sinó que, com ja hem observat en la nostra introducció històrica al desenvolupament del gènere negre i policíac a l'Estat espanyol, aquelles condicions força específiques van permetre una relació singular de transmissió del patrimoni literari per la línia Tasis – Pedrolo – Fuster. Es tracta d'un aspecte que faltava en el cas de l'obra de Vázquez Montalbán, que funciona en el mateix panorama amb els altres autors en llengua castellana; no obstant això, al mateix temps, es troba aïllada de qualsevol tradició genèrica. Convé destacar que l'autor de la sèrie Carvalho va col·laborar amb diferents creadors que encaixaven en marcs temàtics i estètics similars, com ara *Gimlet, revista policiaca y de misterio*, que va aparèixer el 1981. Malgrat això, Vázquez Montalbán no sent l'obligació d'assenyalar els impulsors potencials de la seva obra, perquè, aparentment, no hi ha autors concrets de novel·la negra i policíaca responsables per aquests textos i és, més aviat, un fruit de determinades coincidències històriques i culturals del seu entorn més proper.²⁴⁶ En aquest sentit, sembla sorprenent comparar les dues primeres novel·les de Vázquez Montalbán i Fuster, atès que mentre en *De mica en mica s'omple la pica* tenim una secció de dedicatòries especials per a persones o personatges importants per Fuster, incloent-hi escriptors com ara Hammett, Chandler o Spillane (1918-2006), *Tatuaje* va partir des d'una idea d'una “broma, una apuesta etílica después de una cena con el editor de casi todos mis libros de poemas, Pepe Batlló, y otro más” (Colmeiro, 2018). Clarament, no es tracta de cap acusació contra Vázquez Montalbán, només intentem demostrar que la seva manera de pensar en l'essència del gènere de la novel·la negra i policíaca és radicalment

diguéssim que no la va considerar, la novel·la. [...] Pedrolo em va desanimar una mica amb el meu català. [...] Em va dir que la novel·la no estava malament, però que l'idioma no... Jo em vaig acomplexar una mica. Hi tinc tendència i llavors encara en tenia més. Total, que la vaig passar al castellà, amb la peripècia de publicar-la amb el títol *Aprender y calla* (1979). (Villalonga, 2013, p. 204)

²⁴⁶ Clarament, en els seus textos trobem referències explícites a alguns escriptors clàssics del *hard-boiled* nord-americà, com ara Hammett o Himes i els altres components d'aquesta estètica. A més, els estudiosos de la seva obra busquen analogies ben concretes entre ells, però la fascinació cap al gènere negre i policíac de Vázquez Montalbán no arriba al nivell de la intertextualitat genèrica que presenta Fuster en les seves novel·les. Això només és una hipòtesi, però potser es tracta del fet de relacionar-se (o no) amb aquest tipus de narració. Una bona mostra n'és l'interès dels autors per llegir novel·les negres i policíacques. Mentre Fuster devorava tebeos, novel·les d'aventures i policíacques des de ben jove i aquesta passió es va desenvolupar simultàniament amb la seva carrera literària, Vázquez Montalbán afirmava que “no soy un fanático ni un adicto del género” (Colmeiro, 2018).

diferent a la de Fuster, la qual cosa es podria convertir en un visió més global cap a aquests polisistemes literaris.

Sembla que els paràgrafs anteriors del nostre treball són força crítics amb Manuel Vázquez Montalbán, però si seguim el plantejament teòric d'Even-Zohar, podem notar que el sistema més jove i feble intenta reconstruir-se amb projectes literaris atractius i innovadors, especialment si la matriu cultural d'aquest sistema literari té com eix preponderant la modernització i l'actualització. A més, cal que tinguem en compte que la perifèria esdevé una garantia de l'existència d'una infraestructura més potent, que, per la seva posició consolidada, controla tot l'espai comú. Ara bé, hauríem de comentar també certs contactes entre aquests dos autor per tal de tenir coneixement de la percepció mútua de les seves diferents activitats.

En aquest sentit, Vázquez Montalbán va deixar dit el següent:

La globalitat de l'escriptura de Fuster, com a traductor o com a creador, és i serà un referent de l'obra ben feta. Així es demostra que el que es fa bé per fer servir l'ivori, però també les escombraries de la societat de les deixalles en els temps de menyspreu. (Martín Escribà, 2018, p. 7)

Sens dubte, són paraules d'agraïment que indiquen la trajectòria professional molt polifacètica de Fuster i el seu interès pels gèneres populars, els quals va poder perfeccionar i així convertir-se en un dels creadors més emblemàtics de la literatura catalana de la segona meitat del segle XX. Clarament, Fuster va quedar en paus amb l'autor de *Los mares del Sur* quan va parlar força positivament de l'escriptura del seu col·lega. Per descomptat, hi ha molts comentaris d'aquest tipus i no és cap secret que els dos creadors es coneixien i s'admiraven. Tanmateix, hem seleccionat un fragment concret en el qual observem un posicionament sistèmic curiós.

De sobte, m'he tornat un especialista. I ja puc anar tirant. El país necessita especialistes. Soc una de les persones que més sap sobre novel·la negra (al costat de Manuel de Pedrolo i Manolo Vázquez Montalbán, quin honor!). Ja tinc la vida assegurada. En la societat on vivim, en la qual tothom estreny un únic cargol d'una cadena de muntatge de cotxes sistemàticament una estenosi subaòrtica, o escriu sobre l'existència d'una novel·la catalana en l'època del Noucentisme, convé "saber" d'alguna matèria. Et conviden amb una certa freqüència, et consulten sovint, et fan escriure papers, et miren amb un mínim de respecte. Me l'he guanyat a pòls, la categoria d'especialista. No hi fa res que Guillem Frontera [1945], Llorenç Capellà, Josep-Lluís Seguí [1945] o Josep Gras [1959] hagin publicat novel·les, contes i relats policíacs. Han fet salat. El país ja té un especialista, i els altres, pel que sembla, sobren. Haig d'agrair un cert enclaustrament de Pedrolo i el fet que Vázquez Montalbán escrigui en castellà: m'han ajudat definitivament a assolir el grau d'especialista que em convenia. (Fuster, 2018b, p. 156)

Aquesta citació és interessant per molts motius. Primerament, cal destacar que gairebé una dècada després de la publicació de la seva primera novel·la negra, Fuster se sent un especialista de ple dret en l'àmbit d'aquest gènere. Això vol dir que durant aquest temps va passar de ser un escriptor jove i quasi desconegut a un membre significatiu i extremadament actiu del cercle literari català. Per ressaltar el seu paper cabdal com a crític, esmenta altres autors de la mateixa generació, que també van arribar, en algun moment, al mateix model narratiu, però no se'ls va assignar cap títol d'especialista, com en el cas de Fuster. A més, podem constatar que està orgullós del seu ofici i l'accepta amb molta il·lusió. Malgrat això, sorprèn que afirmi que deu aquest fet a Vázquez Montalbán i la seva decisió d'escriure en castellà. Si ho hem entès bé, podríem fer la següent pregunta: si Manuel Vázquez Montalbán hagués escrit en català, Jaume Fuster no hauria estat considerat el millor escriptor del gènere negre i policíac de Catalunya? Per un costat, potser es tracta d'una mena d'agraïment humorístic, perquè, més amunt, es dirigeix força afectuosament al seu col·lega (Manolo); per l'altre, aquest incís potser té alguna cosa a veure amb el complex d'inferioritat que es manifesta en la creació d'una imatge distorsionada de la seva influència sobre tot el polisistema a favor d'un representant procedent d'una estructura més important.

Òbviament, és possible que sigui només un sol exemple d'aquest comportament, que no necessàriament tornarà a revelar-se més tard. De fet, la publicació titulada *Diàlegs a Barcelona* (1985) podria esdevenir un bon contrast en aquest context. Com llegim en la contraportada del llibre:

Vet aquí un llibre que és també una proposta. Ha nascut d'un projecte, d'una conversa i, sobretot, d'unes idees que existeixen i que, de sobte, es concretitzen en una decisió. Feia temps que em rondava una idea, amb aquella remor de borinot que solen fer les idees insistent: un llibre, amb magnetòfon, amb gent que parla. [...] Vivim i convivim entre pedres i olors, entre sorolls: veus, frenades violentes i lladrucs, vivim a una ciutat que ens forma i conforma, i som segons el barri on naixem on aprenem a sortir al carrer i tombar les cantonades que limiten el nostre univers infantil. Caminem junts per la ciutat i dialoguem.

Tal com hem pogut llegir, es tracta d'un projecte ambiciós de caire no només literari, sinó, més aviat, sociocultural, perquè el seu objectiu principal consistia en convidar dos autors d'un món semblant, per exemple genèric, i escoltar les seves converses sobre diversos temes relacionats amb Catalunya i les seves activitats professionals. D'aquesta manera, Xavier Febrés (1949), el creador de la sèrie, va començar a documentar la vida barcelonina d'aquella època expressada a través de les reflexions de certes persones emblemàtiques d'aquesta ciutat. El cas de la publicació amb Vázquez Montalbán i Fuster mereix un comentari a part per molts motius. En primer lloc, des d'una perspectiva sistèmica, s'han de traçar connexions

entre els productors i la seva obra, que pertanyen a cercles més grans. Gràcies a aquest text, podem afirmar amb tota certesa que els autors es coneixien i la seva condició va permetre assolir l'objectiu principal de tot el projecte de la sèrie. Un aspecte interessant és que la idea d'aquestes entrevistes va aparèixer a l'estructura catalana i les persones convidades a col·laborar-hi estan associades a tal filiació a través de la seva trajectòria professional.²⁴⁷

Ja sabem que Vázquez Montalbán va néixer a Barcelona, però la seva relació amb la catalanitat és complicada i és fruit d'unes condicions històriques i polítiques ben concretes, que es van plasmar en les opcions lingüístiques de la seva família. En aquest sentit, convé referir-nos a un fragment de la conversa entre els dos autors:

JF: Jo també tinc un castellà molt correcte, el que passa és que no el parlo mai. Tu parles un català perfecte.

MVM: El meu català és sinistre, com aquest magnetòfon pot demostrar.

JF: No et faré la mateixa *conya* que fan els madrilenys envers els catalans que parlen castellà, però t'asseguro que tu parles un català normal de Barcelona. I trobo que t'insulten quan els catalans se t'adrecen en castellà.

MVM: Sempre contesto en català als qui em parlen en català. Però tothom té tendència a refugiar-se en l'idioma amb el que té un vocabulari més ampli. (Febrés, 1985, p. 50)

Aquí observem una situació en la qual es posarà èmfasi més endavant també, és a dir, Vázquez Montalbán decideix escriure en castellà, perquè considera que no té prou recursos per expressar-se artísticament en català. Ara bé, sembla que malgrat no estar actiu en el sistema català com a novel·lista en llengua catalana legítim, la seva funció d'“especialista” també s'entén en aquest àmbit. Els moviments, o potser algun tipus de contaminació i juxtaposició, en aquesta direcció, és a dir, del centre a la perifèria, semblen possibles, però en l'altra direcció la transferència del contingut minoritari pot ser pertorbada o, fins i tot, bloquejada. Clarament, tractem sobre una situació força singular en què el productor operant més activament en el polisistema castellà també pertany a l'estructura més petita, per la seva situació específica. Probablement, si no fos pels seus vincles amb Catalunya, Vázquez Montalbán no hauria pogut aparèixer tal com apareixia en el cercle cultural i literari català, cosa que el convertia en una referència constant de l'obra de Fuster i traçava una relació

²⁴⁷ Les persones cèlebres que van col·laborar en altres edicions de *Dialègs a Barcelona* són, per exemple, Isabel-Clara Simó (1943-2020), Montserrat Roig, J. V. Foix (1893-1987) o Narcís Comadira (1942), entre d'altres.

basada, a primera vista, en la solidaritat, alhora que també en la rivalitat per les posicions centrals.

7.2. Consumidor

Els productors no existeixen sense consumidors de les seves obres, és força evident. Sempre hi haurà algú que entri en contacte amb el text, la qual cosa crea una mena de relació a partir d'un procés, de vegades, força complex d'entendre, desxifrar o interpretar el seu contingut. Tot i que el públic actiu sol ser un grup divers de persones, intentarem presentar el perfil del lector model com una construcció de predisposicions ideals que permeten una exploració completa del text i la comprensió del missatge del seu autor. Convé ressaltar, és clar, que ens interessa el retrat del consumidor que es mou en el sistema en el període coetani a la publicació d'aquestes novel·les, perquè la seva recepció és fonamental per a la trajectòria literària posterior de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster: els defineix d'alguna manera com a autors que evolucionen artísticament i condicionen la seva posició en el sistema. En aquest sentit, l'existència o, potser, la creació d'aquests lectors potencials es converteix en la clau de transferències sistèmiques satisfactòries. Això sí que és possible amb la cooperació simultània d'altres agents d'una estructura concreta.

7.2.1. El lector model

Sens dubte, a qui va dirigit el text és un factor que determina gairebé tots els seus paràmetres. De fet, una de les tasques dels autors és dissenyar aquest retrat en un context social real i observar si es produeix l'acció prevista, és a dir, la inclusió de l'obra en el mapa conceptual de consumidors concrets a través de la seva interpretació correcta. En aquest punt, no ens centrem en les activitats de diverses institucions que, en teoria, haurien de facilitar aquest procés mitjançant, per exemple, campanyes de promoció o altres activitats organitzatives que permetin arribar al grup objectiu existent de destinataris les disposicions dels quals coincideixen d'alguna manera amb aquesta figura virtual. Tanmateix, com es pot caracteritzar aquest concepte i donar-li una forma concreta?

Abans que res, ens sembla que, malgrat les diferències a nivell sistèmic, Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster van fer un retrat força semblant del lector model de la seva obra. Per descomptat, ens referim a l'esquema general, perquè a l'hora de discutir-ne els detalls, aquestes construccions mostren un ampli ventall de diferències, que es deuen en gran part a les eleccions dels autors d'acord amb la seva missió ideològica. A més, aquest

tipus de lector no té un caràcter unidimensional, sinó que és un conjunt heterogeni de diverses preferències i convencions acceptades o rebutjades d'un moment històric determinat. Tanmateix, no és cert que aquest destinatari ideal es pot actualitzar en les dècades i èpoques posteriors? Per fer servir la terminologia que hem introduït anteriorment, el lector model es pot interpretar com un arquetip que funciona virtualment per a un gènere literari i la seva forma depèn dels autors que l'omplen de contingut, afegint-hi trets essencials de manera que els seus intents de llegir el text coincideixen amb les seves opinions sobre un tema concret. En aquest sentit, val la pena esmentar que, tot i que les novel·les que analitzem es van publicar en el darrer franquisme reflectint certs fenòmens infames d'aquella època, els lectors que arriben avui a aquests textos també poden manifestar algunes característiques modèliques. Clarament, el consumidor que finalment interactua amb el text representa un tipus de destinatari una mica diferent i esdevé el lector empíric en què determinats processos cognitius poden simplement fallar. No obstant això, el fet de qui llegeix realment els textos publicats és també un senyal significatiu que ens pot ajudar a recrear el retrat del lector model no només d'aquests autors, sinó també de tot el gènere. Tornant, però, a la comparació amb els arquetips tradicionals, sembla que la manera com funcionen aquests patrons és quelcom diferent. D'una banda, l'arquetip està codificat del nostre inconscient col·lectiu des dels primers moments de la història que coneixem, simplement existeix sense el nostre coneixement i consentiment, i només s'actualitza en condicions molt precises en què es manifesta d'una manera específica. De l'altra, pot ser que el concepte general d'aquest lector virtual hagi existit en el nostre repertori, però s'està modelant en el moment de crear una obra literària i els autors li donen permís per existir i desenvolupar-se.

Una mica més amunt, hem esmentat l'exemple d'un lector contemporani que es familiaritza amb les novel·les que descriuen la vida durant la dictadura i, malgrat la manca de la mateixa experiència, és capaç d'entendre correctament el contingut i identificar-se amb el missatge del text. Creiem que una mostra així descriu millor la complexitat a l'hora de crear el públic lector. Per tant, aturem-nos en aquest context. És ben sabut que inserir un text dins del gènere negre i policíac vol dir reflectir les realitats de la situació social actual d'una comunitat i, d'acord amb el principi de la versemblança, tractar els problemes que hi apareixen mantenint (quasi) tot els seus components creïbles, com ara certs regles de funcionament dels personatges o uns mòbils ben coherents per explicar les seves activitats. D'aquesta manera, podem constatar que el lector model hauria de compartir l'habitus amb els autors de l'obra, és a dir, néixer en la mateixa època, rebre una educació i formació

semblant, tenir accés als mateixos referents culturals i posicionar-se al voltant d'una opció ideològica concreta. Ara bé, els lectors que actualment s'acosten a aquests textos solen mostrar altres característiques, encara que sigui pel fet de no recordar ni conèixer la vida grisa sota el jou de la dictadura, cosa que no els impedeix moure's correctament en el text. En aquest sentit, el lector model sembla que no pot contenir trets condicionats històricament, ja que la seva idiosincràsia hauria d'expressar-se de manera molt general, fins i tot arquetípica. En conseqüència, aquests límits força amplis permeten la implementació de diverses versions d'aquesta globalitat que poden existir en el públic real. En el context que estem comentant, potser la principal característica del lector model serà que es tracta d'un individu vulnerable i sensible als problemes dels representants més febles de la societat en què viu. És possible que busqui en la literatura, o altres manifestacions artístiques, maneres d'entendre la Història i, en conseqüència, el present i el futur, perquè se sent perdut en aquesta multitud d'esdeveniments, com ara la corrupció, la criminalitat o la precarietat de la vida, que no depenen del tot d'ell, però sí que l'afecten negativament. Una definició tan general sembla ser possible tant per als lectors empírics simultanis com contemporanis. A més, podem suposar que els protagonistes d'aquests textos, com ara Pepe Carvalho o Enric Vidal, poden representar l'essència del lector model.

La principal analogia respecte a aquesta figura, que s'ha presentat més amunt, està acompanyada de molts contrastos que conformen la singular dimensió de l'obra d'ambdós autors. En aquest sentit, la predisposició lingüística dels lectors passa a primer pla, perquè, com ja sabem, aquests autors van decidir expressar-se en dues llengües diferents. Òbviament, tal com indicava Eco (1993, p. 77), la competència del destinatari (lector/consumidor) no coincideix necessàriament amb la competència de l'emissor (autor/productor), però, a nivell lingüístic, aquesta afirmació no és certa, perquè ambdues parts d'aquesta relació haurien de conèixer el codi fins a tal punt que es pugui produir una comunicació adequada. Per tant, el destinatari ideal de l'obra de Fuster és una persona catalanoparlant que no té cap problema per llegir i entendre text escrit en aquesta llengua. Comparant el fet que les novel·les de Vázquez Montalbán i Fuster apareixen al mercat gairebé simultàniament, el lector model d'aquest darrer autor hauria d'optar conscientment per llegir en català malgrat el seu caràcter bilingüe. D'altra banda, ja sabem que Vázquez Montalbán recalca que era incapaç d'expressar-se plenament en català en la seva novel·lística i no és l'únic motiu pel qual va escollir el castellà per crear la sèrie Carvalho. Es tracta d'un mercat més gran de lectors potencials en aquest idioma, de manera que de nou pertany a una estructura més potent.

7.3. Institució

Un altre punt essencial és, sens dubte, el paper de les diverses institucions que van ajudar aquests autors a posicionar-se cèntricament en els seus respectius cercles literaris. Són processos realment complicats pels quals els textos poden oficialitzar-se i legitimar-se, cosa que confirma el seu valor no només en la consciència col·lectiva de tots els agents literaris, sinó també incorporant-los a les llistes de lectura escolars o universitàries, parlant-ne als mitjans de comunicació o simplement donant-los més espai de diferent caire. Al nostre parer, els agents institucionalitzats més forts són la crítica literària, manifestada en ressenyes i premis, i el sistema educatiu ja esmentat.

7.3.1. La recepció crítica de l'obra de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster

Es pot constatar que la crítica literària es troba a un punt intermedi entre l'anàlisi acadèmica ben detallada i rigorosa d'una obra i el lector potencial, perquè, pel seu caràcter força accessible, és capaç d'aportar informació bàsica sobre un text concret i, sobretot, presenta algunes idees artístiques o ideològiques que poden o no afavorir la seva lectura. Per descomptat, alguns d'aquests textos estan destinats a un públic molt concret (culte i intel·ligent), però també hi haurà ressenyes crítiques a disposició del públic en diaris consumits massivament, com *El País* o *La Vanguardia*, als quals, en teoria, els lectors tenen més accés que en el cas de revistes de tipus generalista però orientades a un públic més específic, format culturalment, com *Serra d'Or*.²⁴⁸

En un dels nostres articles recents (Wegner, 2021a), vam traçar la trajectòria de la fase inicial del procés de posicionament de Fuster com a autor cèntric amb motiu de preservar la seva obra i mantenir-la en memòria col·lectiva. Resulta que un dels factors més fonamentals d'aquest procediment va ser la seva presència en les revistes culturals²⁴⁹ i les

²⁴⁸ Encara que ens centrem aquí en les crítiques publicades dins del polisistema literari de l'Estat espanyol, hauríem de subratllar que l'obra de Vázquez Montalbán i Fuster també es va comentar críticament a l'estranger. La publicació més important d'aquest tipus és, sens dubte, *The Spanish Sleuth* de Patricia Hart (1987). A més d'interpretar diferents novel·les, l'autora va entrevistar alguns escriptors per tal de completar el panorama conceptual del gènere negre i policíac de l'Estat espanyol. En primer lloc, Hart va incloure el comentari crític de l'obra de Pedroló i Fuster, cosa que posava l'accent també en la funció cabdal de la tradició catalana en el desenvolupament genèric de tot el polisistema. A més, els autors s'enumeren cronològicament a la taula de continguts i Fuster precedeix a Vázquez Montalbán, cosa que indica que l'autor català va ser el primer en aquesta cronologia de la història de la novel·la negra i policíaca contemporània.

²⁴⁹ Tal com destacàvem (Wegner, 2021a, p. 77), a partir de la publicació de la novel·la *De mica en mica s'omple la pica*, Fuster va col·laborar activament en *Serra d'Or* i els anys 1973 i 1974 va publicar-hi sis textos. Més concretament, hi tractava temes vinculats amb la cultura dels Països Catalans, per exemple

crítiques positives de la primera novel·la, és a dir, *De mica en mica s'omple la pica*, per part d'autors importants i ressenyadors professionals de la infraestructura que aleshores s'estava reconstruint lentament, que necessitava aquestes activitats als seus espais. Per il·lustrar-ho, convé comentar la ressenya ja esmentada més amunt, “Una generació amb novel·la” de Joan Triadú publicada l'any 1972, en què el crític destaca que Fuster fa servir amb èxit la matèria del gènere negre i policíac encara que hi havia escassos precedents d'altres autors catalans (Triadú, 1972, p. 45).

Jaume Fuster presenta tot aquest ventall d'objectius amb una divertida combinació d'ajuts didàctics al lector —dedicatòries, cites [*sic*], llista de personatges, títols explicatius de personatges, títols explicatius— i de trencacolls tècnics, i en menys de dues-centes pàgines. El resultat és positiu perquè no és ingenu: tota aquesta implicació de motius, com més confessats millors, i les habilitats narratives l'en priven. La novel·la policíaca, morta segons Edmund Wilson en començar la segona guerra mundial perquè ja tothom va saber qui eren els nous criminals i afavorida, segons ell, de la culpa i de la por d'entre les dues guerres, fa història en català, amb materials de bona llei, amb *De mica en mica s'omple la pica* i ens diu més coses del nostre present, i un nou pas d'un altre nou novel·lista amb futur. (Triadú, 1972, p. 45)

Òbviament, no és l'única ressenya que va aparèixer després de la publicació de la primera novel·la de Fuster i, de fet, es tractava d'un text que va rebre moltes crítiques, tant positives com negatives. En podem trobar algunes citades per Martín Escribà (2018, p. 58) i, per no repetir-les, ens agradaria centrar-nos en l'àmbit en què es van publicar, perquè aquesta informació revela també espais interessants per a l'anàlisi sistèmica. Entre els diaris que s'ocupaven de crítica literària destaquen *La Vanguardia*, *El Noticiero Universal* i *Tele/Exprés*. Tot i que es van fundar a Barcelona, des del principi no tenien una edició en català.²⁵⁰ Mitjançant la publicació de ressenyes en castellà de l'escriptura de Fuster, el públic lector no catalanoparlant pot obtenir una visió general del contingut de la seva obra i conèixer opinions crítiques que els permeten formar la seva manera de veure aquesta problemàtica. Malauradament, els lectors que no parlaven català, potser animats a llegir la novel·la, no van poder tenir-hi accés, perquè la traducció al castellà no va sortir fins l'any 1980. Abans

aprofundia el tema de teatre amb Rudolf Sirera (1973b), parlava de bàsquet amb Buscató (1973a) o presentava l'èxit total de l'expedició catalana a l'Annapurna (1974). Convé ressaltar que, al mateix temps, Vázquez Montalbán va publicar-hi només un text sobre el Barça (1974). Així, notem que els dos autors es movien en la infraestructura literària catalana. Ara bé, les proporcions indiquen que Fuster esdevé l'autor més important i només s'accentua la presència de Vázquez Montalbán com a especialista en cultura catalana. En sentit contrari, la transferència no és tan visible i sembla que Fuster no arriba a tenir una presència rellevant en l'estructura més forta. Clarament, ens podem preguntar si aquest era el seu objectiu, ja que la missió literària i ideològica escollida (escriure gèneres populars en català com a part del procés de “normalització”) no semblava suposar un desplaçament cap al sistema castellà i les seves posicions cèntriques.

²⁵⁰ De fet, *El Noticiero Universal* durant tot el període de funcionament (1888-1985) només va tenir versió en castellà. En el cas dels altres dos títols, les redaccions es van ampliar per incloure seccions en català; *Tele/Exprés* va publicar una o dues pàgines sobre cultura en català des del 1975, i, per la seva banda, no va ser fins al 2011 que *La Vanguardia* va iniciar la seva versió catalana.

d'aquesta publicació, va començar un complicat procés d'adaptació cinematogràfica de la novel·la l'any 1977 i, tal com indica Martín Escribà (2018, p. 118), la pel·lícula va tenir finalment dues versions diferents. La primera va rebre el títol *El procedimiento* que, igualment, va escollir-se com a títol de la novel·la traduïda al castellà per Josep Elías (1941-1982). La segona versió contenia noves escenes i certes modificacions dins de la trama; a més, es van canviar els títols i així l'any 1983 es tractava de *Dinero negro* i *De mica en mica s'omple la pica*. Per què abordem aquest tema encara que en aquest present treball no analitzem pel·lícules basades en les novel·les de Jaume Fuster? D'acord amb aquesta cronologia podem concloure que la publicació de la traducció castellana abans d'estrenar la segona millor versió de la pel·lícula pretenia contribuir a conèixer el text original i afavorir la visualització de la seva adaptació en ambdues llengües. Malauradament, a nivell d'organització editorial, detectem molts errors. En primer lloc, com que l'any 1978 es va presentar la primera versió en castellà de la pel·lícula, la novel·la traduïda hauria d'haver aparegut més o menys a la mateixa època, no dos anys després. A més, el fet de canviar el títol de la segona versió en castellà i allunyar-la de la novel·la traduïda també podria haver afectat negativament la creació d'una imatge coherent de Fuster com a autor de gènere negre i policíac de cara al públic castellanoparlant.

Tornant, però, a la crítica literària publicada en diverses revistes, també cal accentuar l'activitat professional de Vázquez Montalbán i Fuster en aquest espai, perquè sembla que amb una presència tan visible en aquest cercle, la institució els va autoritzar encara més com a autors el contingut dels quals s'havia de publicar i conservar en el repertori i per a les futures generacions. En el cas de Manuel Vázquez Montalbán, no ens vam centrar tant en la recepció crítica de la seva obra,²⁵¹ ja que quan va publicar l'any 1974 la seva primera novel·la negra "de veritat" protagonitzada per Carvalho, ja manifestava una posició influent en el sistema castellà com a autor força destacable de l'època. En aquest sentit, convé remarcar publicacions com ara *Informe sobre la información* (1963), *Antología de la Nova Cançó catalana* (1968), *Manifiesto subnormal* (1970) o *Crónica sentimental de España* (1971), entre d'altres, que li van permetre adquirir molt rellevància artística i intel·lectual.²⁵² Quasi

²⁵¹ No obstant això, ens agradaria fer referència a una citació força graciosa pel que fa a la percepció de la crítica literària per Vázquez Montalbán: "Un tal Fernando Monegal va publicar un crítica molt dura a *La Vanguardia* contra una novel·la meua, tan dura que a la novel·la següent vaig fer que el Carvalho es netegés el cul amb una crítica d'aquest Monegal retallada del diari." (Febrés, 1985, p. 92)

²⁵² L'abril del 2023 es va es va anunciar que a la tardor d'aquest any l'editorial Navona publicarà la primera novel·la de Vázquez Montalbán, inèdita fins ara, que va ser trobada a la Biblioteca de Catalunya per José Colmeiro, crític i expert en l'obra de l'autor. Es tracta d'un manuscrit presentat al premi Biblioteca Breve, que Vázquez Montalbán no va guanyar i va amagar-lo en una capsa sense dir-ho a ningú. Com destaca

simultàniament a aquestes activitats novel·lístiques i assagístiques, l'autor va començar a col·laborar amb moltes revistes, fet que va reforçar la seva imatge d'un artista prolífic, ara també com un periodista i columnista perspicaç.²⁵³ Aquest inici de carrera professional és força lògic, perquè Vázquez Montalbán es va llicenciar en Filologia Romànica i Periodisme (Saval, 2013, p. 61). De fet, va publicar el seu primer article el 4 d'agost de 1960 (Saval, 2013, p. 66), així que és aquí on hauríem de cercar el germen que portaria a la consagració de la seva figura. Sembla que mitjançant la participació activa en la infraestructura periodística en castellà i, en una dimensió més reduïda, també en català, així com mitjançant la col·laboració amb diaris i revistes cada cop més prestigiosos, podria legitimar la seva obra i construir una imatge no només de gran especialista en aspectes culturals com a tal, sinó també d'un autor de referència que donava opinions i comentaris necessaris als seus admiradors.²⁵⁴

7.3.1.1. Els premis literaris

Un altre punt important és, sens dubte, la funció dels premis literaris en el procés de consagració com a escriptors i agents actius de determinats individus en les posicions centrals d'un sistema concret. Aquí caldria assenyalar que, segons la teoria d'Even-Zohar (1990, p. 37-38), les institucions formen un conjunt força heterogeni i lluiten entre elles pel domini total o parcial. Tanmateix, l'existència de diferents sectors institucionalitzats no és un problema en si mateix, ja que a causa de la naturalesa diversa de la literatura, l'art o la cultura en general, els representants de cadascuna d'aquestes opcions preservadores poden existir en una estructura, allunyats els uns dels altres i no entrar en cap contacte. Per descomptat, també pot resultar que volen complir amb objectius mútuament exclusius, però en el cas dels premis literaris ens sembla que això no serà tan visible.

l'editorial, “nos encontramos ante un descubrimiento de suma importancia, no solo porque se trata de su primera obra de ficción, sino porque es un ejercicio extraordinario y vibrante, una novela narrada en primera persona, en la que el protagonista es claramente un alter ego del propio autor” (Redacció, 2023).

²⁵³ Aquesta manera tan particular d'expressar opinions no només artístiques, sinó també crítiques sobre temes contemporanis de la comunitat en què es troben autors i lectors ha estat definida per alguns teòrics de periodisme com la columna personal (Sánchez Gómez, 2008).

²⁵⁴ Una de les primeres revistes on va començar la seva carrera va ser *Solidaridad Nacional*, en què Vázquez Montalbán es caracteritzava per publicar-hi textos amb aquests components: “la recuperación de la memoria histórica colectiva, el énfasis en la cultura popular y el papel predominante, desde un punto de vista analítico y examinador, de la ciudad de Barcelona” (Saval, 2013, p. 67). Malauradament, no tenim espai per comentar tota l'obra publicada per Vázquez Montalbán en aquest període inicial de la seva trajectòria; tanmateix, val la pena esmentar la sèrie de sis entrevistes fetes, per exemple, a Camilo José Cela, dedicades a Hemingway (1899-1961) després de la seva mort. Per saber-ne més sobre els inicis periodístics d'aquest autor, remetem a Salgado (2010) i a Saval (2013).

Tots dos autors van ser guardonats amb molts premis durant les seves respectives carreres polifacètiques i, desafortunadament, massa curtes. A més dels premis atorgats com a reconeixement de l'activitat artística d'un determinat autor, Fuster va presentar-se en certàmens literaris a finals dels anys seixanta.²⁵⁵ En la Biblioteca de Catalunya queden conservats els textos amb els quals va participar al XXIV Concurs Parroquial de Poesia de Cantonigròs i, fins i tot, va guanyar el Premi Salvat-Papasseit. Es tractava d'un concurs literari que aplegava joves catalanoparlants i els creava espai per expressar-se artísticament en els temps convulsos de la dictadura franquista. De fet, un dels organitzadors d'aquesta iniciativa va ser Joan Triadú, que, com ja hem indicat, trobaria un lloc especial per a Fuster en una revisió crítica del panorama de la literatura catalana dels anys setanta i admiraria la seva idea d'escriure novel·la negra i policíaca en aquest idioma.²⁵⁶ A més, hi destaquen participants notables que havien esdevingut representants molt importants de les lletres catalanes de l'època, i entre ells podem esmentar Carles Riba, Miquel Llor, Ramon Folch i Camarasa o Manuel de Pedrolo. La llista de concursants és, òbviament, molt més llarga, però quan ens fixem en aquests noms veiem que són autors consagrats (o força integrats) dintre del sistema català, els passos dels quals Jaume Fuster va voler seguir participant en aquesta iniciativa. En el cas de Vázquez Montalbán també veiem intents de competició literària juvenils o potser infantils. Com llegim en la seva biografia, la professora Carmela Godó va resultar ser una figura cabdal per a tota la trajectòria posterior, atès que li donava suport i va estimular-lo perquè seguís estudiant també als nivells educatius més alts per desenvolupar el seu gran talent (Saval, 2013, p. 49).

Carmela Godó siempre apoyó a aquel muchacho porque creía en él. Una vez leyó un cuento escrito por él y lo presentó a un concurso provincial para escolares que Vázquez Montalbán ganó. Tenía diez años y dice que no guarda aquel cuento, por el que no sintió nunca el más mínimo aprecio, pero aquella experiencia empezaba a encaminarlo hacia la profesión de escritor. [...] ²⁵⁷

²⁵⁵ De fet, Fuster va rebre els seus primers premis a principis d'aquesta dècada. Com explicava en una entrevista feta per *La generació literària dels 70* (Pi de Cabanyes i Graells, 1971, p. 205), va rebre un premi per un conte en castellà concedit per l'Associació Condal l'any 1963 i, gràcies a això, va posar-se en contacte amb Estanislau Torres (1926-2021), Carles Macià (1921-2021) o Jaume Vallcorba (1949-2014), que li van fer descobrir les possibilitats de la llengua catalana.

²⁵⁶ El certamen va desenvolupar-se entre el 1944 i el 1968 i la data del seu tancament és un contrast força interessant amb l'inici d'una nova era, no només per a les societats (post)modernes, sinó també per a la literatura com a tal. L'any 2021 es va celebrar el 75è aniversari d'aquest concurs, que va coincidir amb el centenari del naixement de Triadú (1921-2010). En aquesta ocasió, es van organitzar nombroses activitats, com ara conferències d'estudiosos reconeguts, lectura de poemes premiats o una actuació musical.

²⁵⁷ En aquest moment, Saval es refereix a una citació de Vázquez Montalbán que descrivia com se sentia en el moment de guanyar el seu primer premi literari: "Gané el premio y en el colegio empezaron a llamarme «el escritor», con diez u once años. Era como un acoso y empecé a sentirme obligado a escribir. Eran cosas secretas, privadas, con una dimensión nebulosa, y seguía los consejos de aquella profesora, de la que estaba enamorado" (Tyras, 2003, p. 21).

Años más tarde le dedicaría su primer libro, *Informe sobre la información*, cuando ella ya había fallecido. (Saval, 2013, p. 50)

És difícil dir si aquests premis van tenir un impacte radical en el procés de transferència de la seva obra al centre dels sistemes en què operaven, però, certament, van ser moments importants per a ells com a autors i, simplement, persones que van rebre confirmació des de l'exterior que corroborava que el que feien sí que tenia sentit i valor. Ara, però, centrem-nos en els premis professionals que se'ls van concedir per les novel·les que estem analitzant aquí.

De mica en mica s'omple la pica de Fuster es va legitimar d'una manera un mica diferent, és a dir, sense premis i amb més activitats editorials. Sembla que hi havia dos factors fonamentals a l'hora de marcar-lo amb un valor de prestigi. El primer aspecte és, sens dubte, una nota escrita per Pedrolo que garantia la seva alta qualitat i la recomanava per com a lectura per al públic general.²⁵⁸ D'altra banda, com hem demostrat en una altra anàlisi (Wegner, 2021a), es tractava d'una operació promocional molt concreta, és a dir, Edicions 62 va decidir promocionar les dues primeres novel·les de Fuster amb *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972), de la seva muller, Maria Antònia Oliver. Com que l'autor fins aquest moment no comptava amb cap premi literari, l'editorial va relacionar-lo amb l'obra d'Oliver, que ja havia guanyat el Premi Ciutat de Mallorca (1971).²⁵⁹ Aquesta combinació va produir interès entre els lectors potencials, no només pel premi esmentat, sinó també pels detalls privats de la vida dels autors.²⁶⁰ Ara bé, el primer reconeixement institucional complet de l'obra de Fuster esdevé el Premi Ciutat de Palma-Llorenç Villalonga (1975) per la seva segona novel·la negra, *Tarda, sessió contínua, 3,45*, tot i que el text apareix a la llista de guanyadors amb un títol diferent, és a dir, *Collita de sang*. De fet, és l'única autorització d'aquest tipus de la seva narrativa negra i policíaca, perquè va rebre la resta de premis per la seva activitat literària en altres àmbits.²⁶¹

²⁵⁸ Manuel de Pedrolo va escriure el següent: "Fuster no és tan sols un barbut (n'hi ha molts) sinó un escriptor amb tota la barba (i n'hi ha pocs). Des d'ara direm que d'obres com *De mica en mica s'omple la pica* en volem més" (Martín Escribà, 2018, p. 49).

²⁵⁹ Podeu veure aquesta publicitat en Edicions 62 (1972).

²⁶⁰ La referència al seu matrimoni també apareixia amb força freqüència en altres espais, com ara la recopilació d'entrevistes titulada *La generació literària dels 70*. Els autors d'aquesta publicació fan una pausa per descriure l'aspecte físic de Fuster i diuen el següent: "No és massa alt, però està proporcionat a na Maria Antònia. Sí, formen molt bona parella, aquests dos escriptors que es presenten alhora als premis, per augmentar les possibilitats d'embutxacar-se'ls. Participa en tot de l'amabilitat de la seva mitja taronja i se'ls veu fermes, o engatjats, i decidits, contundents" (Pi de Cabanyes i Graells, 1971, p. 205-206).

²⁶¹ En són bons exemples el Premi Crítica Serra d'Or de traducció de novel·la (1989) per *Bella del Senyor* i el Premi Ramon Llull de novel·la (1993) per *El jardí de les Palmeres*.

Comparant, però, aquest aspecte entre els dos autors, Manuel Vázquez Montalbán en va rebre més, i en molts aspectes es tracta d'uns títols molt més prestigiosos. Per il·lustrar-ho, podem veure els premis que li van atorgar en l'època en què la seva forta posició ja era ben visible: el Premio Nacional de Narrativa (1991), el Premio de la Crítica (1994) i el Premio Nacional de las Letras Españolas (1995), entre d'altres. Aquests exemples, òbviament, no són d'estranyar i confirmen una funció important que li atribuïa el sistema castellà abans. Tanmateix, els premis internacionals esdevenen un aspecte força destacable, ja que afegeixen l'acceptació oficial exterior d'un determinat tipus d'escriptura i/o d'un contingut concret incrustat en alguna missió artística i ideològica. En aquest cas, podem esmentar el Grand Prix de Littérature Policière²⁶² (1981), que va guanyar per la seva novel·la *Los mares del Sur*.²⁶³ Aquí surt el primer contrast, ja que els premis interns esmentats més amunt no van atorgar-se per obres de gènere negre i policíac, cosa que pot mostrar algun tipus d'aversion d'aquestes institucions cap a uns tipus de narrativa particulars.²⁶⁴ De fet, la mateixa novel·la va ser reconeguda pel Premi Planeta l'any 1979, un dels guardons més comercials de l'Estat espanyol. Aquest esdeveniment mereix un comentari per almenys dos motius. És una de les primeres novel·les negres i policiaques que han rebut un reconeixement per part d'un representant significatiu de la institució castellana. Ara bé, si comparem quan es van validar així les novel·les de Fuster i Vázquez Montalbán, resulta que Catalunya ho va aconseguir amb més rapidesa, tot i que l'agent institucionalitzat que ho va acomplir mostra menys domini en el seu sistema que el Premi Planeta.²⁶⁵ Possiblement, per això, l'atorgament d'aquest premi o, més aviat, la transferència del gènere negre i policíac cap al centre del sistema i atorgar-li cert capital cultural i/o simbòlic no va tenir tanta ressonància, i només el reconeixement del text d'un altre autor dominant com a oficialment vàlid i digne de conservació podria provocar un canvi radical en la percepció de tot el gènere. En segon lloc, l'exemple del Premi Planeta també demostra que es va notar i apreciar un cert potencial comercial de novel·la negra i policíaca. Com que es tracta d'un premi intern d'una editorial concreta, l'atorgament d'aquests guardons indica els tipus de textos en què vol invertir.

²⁶² De moment, només tres escriptors en llengua castellana han guanyat aquest premi, i, a més de Vázquez Montalbán, es tracta de Víctor del Árbol (2014) i Boris Quercia (2015).

²⁶³ El mateix Vázquez Montalbán reflexionava així sobre el tema: "Esta novela ganó el premio Planeta y dos años más tarde, el Prix International de Littérature Policière en París. Yo no sabía entonces qué era, pero dentro de los círculos policíacos tiene cierto prestigio—lo ha ganado Patricia Highsmith [1921-1995] y también Chester Himes. Yo no sabía esto; fue una iniciativa del editor francés, y significó que la novela tuviera mucho mejor crítica en Francia que en España" (Hart, 1987, p. 96).

²⁶⁴ En aquest cas, les novel·les premiades són *Galíndez* (1990) y *El estrangulador* (1994). El Premio Nacional de las Letras Españolas reconeix tot el conjunt de l'obra literària d'un autor de qualsevol de les llengües de l'Estat espanyol.

²⁶⁵ Per saber-ne més, recomanem l'estudi de González-Ariza (2008).

D'aquesta manera, intenta crear algunes tendències del públic lector o ja les coneix i vol encaixar-hi. Per tancar aquest aspecte de l'obra de Vázquez Montalbán, caldria esmentar un premi més que, en efecte, prové del sistema català, cosa que no hem pogut detectar en sentit contrari.²⁶⁶ El 1985 Vázquez Montalbán va ser guardonat amb la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya que serveix per “distingir les persones naturals o jurídiques que, pels seus mèrits, hagin prestat serveis destacats a Catalunya en la defensa de la seva identitat o, més generalment, en el pla cívic i cultural” (Generalitat de Catalunya, 2023). Havent llegit aquesta definició, resulta difícil d'entendre el fet que Fuster no rebés aquesta distinció, ja que igualment, i, fins i tot d'una manera una molt més compromesa, va contribuir al desenvolupament de la cultura i la literatura catalanes.²⁶⁷ El problema de la institució i les seves tries està vinculat a determinats processos amb els quals nosaltres, com a destinataris de certs continguts, no sempre estem d'acord o sobre els quals no disposem de totes les dades i factors, perquè es troben fora de la nostra competència assignada en aquest entorn.

²⁶⁶ Per manca d'espai i pel fet de voler referir-nos a fets fora de la cronologia de la nostra anàlisi principal, ens agradaria comentar en forma d'una nota a peu de pàgina un procediment més, és a dir, ambdós escriptors van donar nom a alguns premis posteriors, cosa que, sens dubte, destaca la seva aportació al procés de la consolidació del gènere negre i policíac als polisistemes juxtaposats a l'Estat espanyol. Així, Vázquez Montalbán es va convertir en un patró del Premi Internacional de Periodisme (atorgat des de l'any 2004) i Premi Pepe Carvalho (concedit des de l'any 2006) a autors de qualsevol nacionalitat per reconèixer la seva aportació al desenvolupament mundial de la novel·la negra i policíaca. En el cas de Fuster, parlem del Premi Jaume Fuster dels Escriptors en Llengua Catalana que s'atorga des de l'any 2001. Podem observar que en ambdós situacions els premis van fundar-se després de la mort dels autors, la qual cosa també se suposa que és una forma d'homenatge i preservació conscient de la seva imatge d'un mestre espiritual de les noves generacions, que pot dur a terme un òptim intercanvi de continguts. Un altre punt important al respecte són les biblioteques que duen el nom dels autors, a Barcelona (Fuster, 2005) i Madrid (Vázquez Montalbán, 2006). Tot i que tots dos van néixer a la capital de Catalunya i van estimar aquesta ciutat, que es va convertir en un dels personatges de la seva obra, veiem que només la Biblioteca Jaume Fuster s'hi ubica. Ens sembla que aquestes localitzacions reflecteixen molt bé quin sistema és promogut amb més interès a Catalunya, amb el qual s'identifica l'elit cultural del territori. De fet, la llista d'aquests honors és molt llarga i inclou carrers amb els noms dels nostres autors, com el carrer Fuster de la Seu d'Urgell o el carrer Vázquez Montalbán de Madrid. Curiosament, Vázquez Montalbán també es va convertir en el patró de molts centres educatius.

²⁶⁷ A *Diàlegs a Barcelona* (1985, p. 138), a l'hora de discutir aquest tema, Fuster, força dolgut, apuntava que Vázquez Montalbán formava part del consell assessor del conseller de Cultura de la Generalitat, encara que la seva aportació no s'associava tant a la “catalanitat idealista” desitjada per Fuster i altres agents del sistema català. Clarament, Fuster va participar en algunes iniciatives sistèmiques per reivindicar la “normalització” de la llengua i cultura catalanes, com ara el Congrés de Cultura Catalana (1975-1977) que, d'alguna manera, el va ajudar a convertir-se en un agent actiu que podia decidir sobre la visió final del desenvolupament de Catalunya en l'espai artístic. És més, el 1977 va tenir un paper cabdal de la creació de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, una entitat que reuneix autors en llengua catalana per dur a terme diferents activitats literàries i defensar els interessos d'aquest col·lectiu. Tanmateix, veiem que es tracta d'unes iniciatives promogudes per Fuster i altres escriptors que, de manera independent, es converteixen en representants fonamentals d'aquesta estructura, la qual cosa és un procediment completament diferent del cas de Vázquez Montalbán, que des d'una posició de poder arriba a formar part de certes organitzacions que prenen decisions en qüestions tan essencials per a Catalunya. Per saber-ne més, remetem a l'estudi de Mariona i Manuel Llandonosa (2021).

7.3.2. El sistema educatiu

Un altre sector del poder institucional són els agents oficials implicats en els repertoris educatius, com ara els ministeris i conselleries d'educació, els centres educatius de tots els nivells o diferents institucions, organitzacions i consorcis, entre d'altres (v. Even-Zohar, 1990, p. 37-38). L'estudi d'aquest àmbit està molt relacionat amb com ens organitzem com a societat segons certes regles, per exemple, en aquest cas, el procés d'acceptació o rebuig de determinats continguts literaris a l'hora de la seva inclusió en el sistema educatiu. Així, per parlar de la importància d'aquest circuit concret, millor percebre'l tan com assenyalava Bourdieu, és a dir, com un espai social d'acció i d'influència on existeixen diferents agents socials entaulant relacions entre si.

En aquest sentit, el sistema educatiu esdevé un camp de lluita on es reparteix no només el capital total, sinó, més aviat, el capital cultural. Convé destacar que no tots els agents d'aquesta estructura posseeixen el mateix poder cultural; per exemple, els metres no exerceixen un paper tan important com els professors universitaris, la qual cosa es vincula clarament amb la jerarquia interna del sistema educatiu. Tanmateix, sembla que els continguts o valors implementats en una etapa inicial de l'educació poden permetre la continuació de la missió artística prèviament dissenyada. En el nostre cas, es tracta, evidentment, de familiaritzar els infants i joves amb el gènere negre i policíac tot introduint continguts adaptats a la seva edat i capacitats cognitives. Actualment, una de les formes més populars d'aquesta adaptació són els llibres en què el protagonista, normalment de la mateixa edat que els destinataris potencials, duu a terme "investigacions" en temes propers a ell, com ara la desaparició d'una preuada joguina.²⁶⁸ En la part teòrica del present treball hem posat

²⁶⁸ Un altre exemple molt inspirador és la implementació d'alguns components genèrics en materials d'aprenentatge de llengües estrangeres. Com és ben sabut, la gamificació i l'ús d'activitats lúdiques a l'aula afavoreixen el procés d'aprenentatge i ensenyament de manera que l'alumnat és capaç d'assimilar més ràpidament i amb gran eficàcia continguts específics, com ara noves expressions o estructures gramaticals per activar-lo mitjançant tasques tradicionalment no associades a l'adquisició i desenvolupament de diferents competències lingüístiques. Un exemple d'aquesta solució seria una unitat didàctica inspirada en *escape rooms* en què els alumnes es familiaritzen amb algun enigma relacionat amb la matèria i recollint les pistes adequades han de trobar una solució. Tot i que els casos criminals, com ara assassinats o robatoris, funcionen molt bé a l'hora d'implicar-se emocionalment en la narració, no necessàriament ha de ser un trencaclosques d'aquest tipus. D'altra banda, actualment, moltes editorials especialitzades en la preparació de material didàctic han impulsat la publicació de narrativa curta dins dels límits del gènere negre i policíac, una tradició pedagògica que ja es donava en anglès amb obres d'Arthur Conan Doyle, per exemple. Es tracta d'uns textos adaptats a les necessitats de l'alumnat amb un nivell lingüístic concret en què poden practicar la comprensió lectora. A més, molt sovint aquestes publicacions compten amb glossaris i exercicis de vocabulari i gramàtica, gràcies als quals els alumnes poden posar en pràctica tot allò que han trobat en aquests textos. D'aquesta manera, els autors d'aquests tipus de llibres fan servir dos trets bàsics que s'han assignat al gènere negre i policíac: l'element didàctic i la dimensió emotiva dels textos. Per saber-ne més, remetem a García Peralta (2018) o Boillos García (2021).

alguns exemples d'aquest tipus de textos, però pensem que no ha estat fins a una època recent que socialment s'ha considerat oportú introduir els lectors més joves en aquests continguts, d'aquí l'escassetat d'obres d'aquesta mena en dècades anteriors. No obstant això, hauríem de ressaltar que Fuster, a més d'escriure per a adults, va conrear també altres gèneres dedicats, més aviat, pel públic més jove, com ara la novel·la infantil o juvenil o el còmic. En el primer cas, tenim dues novel·les *Anna i el detectiu* (1993) i *Cartes d'Anna* (1996), en què l'autor aplica amb èxit elements propis el gènere negre i policíac, i en són uns exemples força clars diversos trencaclosques o suspens, entre d'altres. Malgrat que les publicacions van aparèixer en l'etapa final de la carrera literària de Fuster, veiem que va assumir el paper d'un agent responsable de mantenir la continuïtat en el desenvolupament del gènere, introduint-lo també en el sistema educatiu. A més, sembla que així es podia tirar endavant el procés de "normalització" lingüística, gràcies a la qual els lectors més joves podien conèixer ara la versió de gènere negre i policíaca acordada especialment per a ells i, en conseqüència, crear la sensació de la seva existència oficialment confirmada per la institució, és a dir, el sistema educatiu. En el cas de Vázquez Montalbán, no percebem aquesta activitat, potser perquè no li interessava escriure textos per a infants i adolescents o perquè es tractava també d'una qüestió molt més àmplia. La idiosincràsia del sistema castellà no necessitava cap missió per afavorir la publicació i la lectura del contingut en aquesta llengua, ja que, al cap i a la fi, parlem d'un idioma dominant.

Un altre punt essencial al respecte és, indubtablement, el procés d'integració i la consegüent circulació dels textos en el sistema educatiu. És ben sabut que es tracta d'una operació força complexa en què s'involucren diferents agents d'aquest camp. Ara bé, en teoria, haurien d'actuar amb el mateix objectiu, és a dir, crear unes condicions òptimes per a l'alumnat i mantenir una bona qualitat de l'ensenyament, però, cadascun d'ells pot tenir intencions secundàries completament diferents. La situació que estem comentant es pot manifestar en la voluntat d'incloure en els currículums textos i informacions que sustenten una determinada versió històrica i/o política d'uns fets concrets, cosa que debilita o, fins i tot, elimina una altra versió o visió. Un altre factor de la inclusió d'un text al sistema educatiu és també la intenció de generar beneficis en el sector editorial. Així, els llibres que, a més del seu valor literari, estan involucrats en la creació del sistema educatiu solen ser els *bestsellers*.²⁶⁹ No hem pogut trobar informació sobre les novel·les policials de Vázquez

²⁶⁹ Tot i que les dades utilitzades per Simbor Roig (2005, p. 81-82) són de l'any 2002, veiem que novel·les com *Mecanoscrit del segon origen* (1974) de Pedrolo o *La plaça del Diamant* (1962) de Rodoreda van assolir la categoria de llibres catalans més venuts, alhora que s'han inclòs en programes educatius. Els

Montalbán en els programes educatius de secundària, però hem de destacar la seva posició actual en l'àmbit universitari.²⁷⁰ Tanmateix, en el cas de Fuster, tenim la confirmació literal de la incorporació de la seva primera novel·la negra al sistema educatiu català. Com recalca Aritzeta (2014, p. 162), “a partir de 1975, quan apareix l’edició en butxaca [de *De mica en mica s’omple la pica*], es converteix en lectura recurrent dels instituts de secundària durant molts anys”. De fet, la data és molt simbòlica, perquè aleshores mor Franco i la literatura en llengua catalana té molt més espai per desenvolupar-se lliurement. El mateix Fuster reconeixia la importància de la integració d’aquesta novel·la en el sistema educatiu dient que

[l]a cosa comença [...] quan fou recomanada als infants de les escoles, perquè es considerava de lectura senzilla. I ves per on, ara ja se n’han venut cent vint mil exemplars, només en la versió catalana. S’ha traduït a diversos idiomes i, fins i tot, se n’ha fet un guió a una pel·lícula i és possible que un guió per a televisió. (Riera, 1986, p. 56-57)

No obstant això, després d’un període entusiasta de convivència d’alguns gèneres populars amb els autors tradicionalment considerats més importants en un mateix espai, va arribar el moment de la decadència. Bennasar (2011, p. 20) asseverava que “en els anys noranta no era gens difícil trobar títols de novel·la negra a les aules del BUP i COU”, però el mercat va saturar-se amb aquest tipus de textos i hi havia una mena d’aversió cap a tot el gènere. Així, va començar “la desaparició d’aquestes lectures de les aules i la seva substitució pels productes generats per la indústria de la pseudoliteratura juvenil, quasi sempre d’una qualitat literària molt inferior” (Bennasar, 2011, p. 20). El descens de l’interès per aquest gènere també s’associa molt sovint a la mort tan sobtada de Fuster l’any 1998, perquè, tal com ja hem assenyalat, la seva figura va tenir un paper fonamental per al desenvolupament òptim de la novel·la negra i policíaca catalana.

L’últim tema que ens agradaria tractar aquí és la col·laboració de la infraestructura editorial amb el sistema educatiu, que hem pogut veure en el comentari d’Aritzeta (2014, p.

resultats més recents de l’any 2011 es van presentar en un article publicat a VilaWeb (Redacció, 2012). A partir del nou segle, caldria tenir en compte també l’èxit comercial de la novel·la fantàstica d’Albert Sánchez Piñol (1965) *La pell freda* (2002).

²⁷⁰ A tall d’exemple, al març del 2022 va tenir lloc VI Seminario Internacional Tenerife Noir de Investigación en el Género Negro. L’alumnat de la Universitat de La Laguna van poder assistir a aquest curs organitzat per la Càtedra Cultural Antonio Lozano de Género Criminal, entre d’altres, per tal d’aprofundir el seu coneixement sobre aquesta estètica des del punt més teòric. El professorat que va participar en la iniciativa estava format per les principals figures del gènere: Georges Tyras, Carlos Zanón o José Colmeiro. Com es pot observar en el programa d’aquesta activitat, quasi totes les ponències tractaven l’obra de Vázquez Montalbán des de diferents perspectives de recerca i en són bones mostres les comunicacions sobre el discurs gastronòmic de Carvalho o el dialogisme literari entre aquest autor amb Juan Marsé (1933-2020) o esmentat ja Carlos Zanón.

162). És a dir, es tracta de fer servir un format concret del llibre que afavoreixi la seva circulació i en faci més fàcil la difusió. En primer lloc, pensem en la versió de butxaca que, malgrat la seva menor qualitat editorial, resulta millor per al consum més bàsic que, en aquest cas, significa la compra d'un llibre per part dels adolescents (o els seus pares) per tal de familiaritzar-se amb el seu contingut i aprovar la matèria.²⁷¹ Els factors que caldria destacar al respecte són, per exemple, el fet de que aquesta versió és més lleugera i es pot portar a qualsevol lloc i no és tan cara en comparació amb l'edició normal. D'altra banda, també s'ha de tenir en compte l'existència de les col·leccions editorials especialitzades en lectura escolar que, a més d'un preu assequible, ofereixen algun estudi preliminar, comentaris i propostes de treball pel professorat. De fet, dues de les novel·les dels nostres autors es van publicar en aquesta versió: *De mica en mica s'omple la pica* (2016, Educaula62) i *Los mares del Sur* (2018, Austral Educación).²⁷² Observem que les edicions van sortir després de la mort dels escriptors, quan la seva obra ja era ben consagrada en el context de la implementació i la consegüent consolidació del gènere negre i policíac. A l'hora d'estudiar altres títols que entren en les mateixes col·leccions podem assenyalar que Educaula62 compta amb un conjunt força heterogeni on destaquen obres d'autors catalans i altres clàssics estrangers traduïts, com ara William Shakespeare, Franz Kafka, o George Orwell. Convé destacar que la novel·la de Fuster no és l'únic representant dels gèneres populars, ja que al catàleg podem trobar-hi, per exemple, *Mecanoscrit del segon origen* i *Mossegar-se la cua* de Manuel de Pedrolo. En el cas de la col·lecció Austral Educación podem detectar-hi la majoria dels grans autors en llengua castellana (José Zorrilla [1817-1893], Federico García Lorca [1898-1936] o Ramón del Valle-Inclán [1866-1936] en són només una petita mostra) i la seva obra clarament no entra en els marcs dels gèneres literaris populars.²⁷³ Pel que fa al gènere negre i policíac, hi podem observar tres publicacions: *La ratonera* de Christie, *La verdad sobre el caso Savolta* de Mendoza i *Los mares del Sur* de Vázquez Montalbán. Clarament, només el

²⁷¹ De fet, és només una de les moltes raons que poden explicar l'elecció del llançament d'algun text en la versió de butxaca. En el cas de Manuel Vázquez Montalbán hem notat una operació editorial força interessant (Wegner, 2023). Es tracta de la reedició de les onze novel·les protagonitzades per Carvalho el 2017, que constitueixen el nucli de la narrativa negra i policíaca d'aquest autor. Com ja sabem, dos anys després, va sortir la novel·la de Carlos Zanón on continuaven les aventures del detectiu barceloní. Així, ens sembla que l'editorial Planeta volia refrescar el personatge, que podria haver resultat desconegut al nou públic lector, per preparar el mercat per a la futura publicació de *Problemas de identidad* i estimular l'aspecte econòmic d'aquesta operació.

²⁷² L'edició de *La corona valenciana* de què disposem també conté propostes introducció a la novel·la, propostes didàctiques i glossari. A més, hem trobat diferents materials (guies de lectura) elaborats per especialistes que es poden fer servir a l'aula per comentar les novel·les d'ambdós autors.

²⁷³ Clarament, hi ha algunes excepcions com *El príncipe de la niebla* (1993) de Ruiz Zafón (1964-2020), que pertany al gènere de la novel·la juvenil de misteri i terror, però són escassos.

darrer títol pot considerar-se com a autèntic representant espanyol d'aquesta estètica de caire més popular, cosa que podria indicar que la consagració a través del sistema educatiu no va tenir aquí cap paper rellevant, a diferència del circuit català.

7.4. Mercat

Les competències de la institució i del mercat són força semblants, per això, molt sovint, l'escola es pot incloure en ambdós grups. No obstant això, hi ha una diferència rellevant entre ambdós espais, és a dir, el fet de vendre i comercialitzar productes elaborats a partir del repertori existent. En aquest sentit, la institució decideix quins continguts s'han de promoure i el mercat dona l'oportunitat de materialitzar-los i vendre'ls. A més, es pot afirmar que una estructura no pot existir sense l'altra a causa del seu caràcter interdependent. Encara que Even-Zohar (1997, p. 32-33) intenti analitzar l'escola com a mercat i resulti, d'acord amb això, que pot formar part simultàniament de la institució i el mercat, en el present treball considerem que el mercat són agents que, en realitat, són capaços de generar beneficis i pèrdues econòmiques a l'hora de manejar diversos productes literaris.

7.4.1. Editorials i col·leccions especialitzades

Segons el marc establert més amunt, els principals representants del mercat són les editorials amb les seves col·leccions especialitzades. En aquest sentit, ens interessa saber quines editorials van publicar les novel·les de Vázquez Montalbán i Fuster i si això tenia alguna connexió amb les posicions sistèmiques que van ocupar posteriorment.

Com assenyala Martín Escribà (2018, p. 47-51), Fuster va escriure *De mica en mica s'omple la pica* pensant en una col·lecció molt concreta, és a dir, l'emblemàtica La Cua de Palla dirigida en aquella època per Manuel de Pedrolo. Aquesta publicació compliria, en certa manera, l'objectiu general d'aquesta col·lecció, que era inspirar els escriptors de la generació més jove a escriure novel·les negres i policíiques en català. Malauradament, la novel·la no va entrar-hi per culpa de la censura, que va demorar notablement el procés de la publicació i l'enllestiment del text, el qual, en canvi, va coincidir amb el tancament de La Cua de Palla l'any 1970.²⁷⁴ D'aquesta manera, la novel·la de Fuster va sortir dins de la col·lecció El Balanci d'Edicions 62 i es va quedar a la mateixa "constel·lació" editorial, atès

²⁷⁴ La Biblioteca de Catalunya conserva la documentació relacionada amb el procés de correcció de la censura i alguns exemples de frases "no tolerades" es poden trobar citades en l'estudi de Martín Escribà (2018, p. 47-48).

que va canviar finalment només la seva afiliació. Una de les conclusions que podem extreure'n és que la institució en veia el potencial i el possible compliment d'una missió i visió ben concretes d'Edicions 62, per la qual cosa volia publicar aquesta novel·la a tota costa, i va decidir traslladar-la a una altra col·lecció, que reunia els novel·listes catalans més representatius i, sobretot, publicava una selecció de grans autors estrangers. La portada de la primera edició representava una dona aparentment morta estirada a terra. Sense conèixer-ne l'argument, els lectors podrien pensar que es tractava d'un cas d'assassinat a sang freda amb certes relacions amoroses o eròtiques de fons. Potser l'editorial va voler referir-se a emocions fortes que, en alguns casos, podrien afectar els clients potencials i estimular-los a comprar una novel·la concreta, però és una simplificació total del tema plantejat per Fuster, ja que el tema amorós resulta, de fet, una part marginal de tot el text. Al nostre parer, l'edició del 1980 va oferir una solució més intrigant en el context de la portada de *De mica en mica s'omple la pica*, tal com ho ressaltava Hart (1987, p. 68).

The original title is a line of verse in Catalan which means literally, "little by little the basin fills", and a recent edition published in Catalan by Ediciones [sic] 62 depicts on the cover a sink ready to overflow with thousand-peseta bills dripping from a solitary tap. Thus, from the title onward, the reader is prepared for an examination of a world where every man has his price, and of the process by which one man discovers just what his own price is. (Hart, 1987, p. 68)

Més amunt, hem explicat una mica les circumstàncies en què va sortir *Tatuaje*, però sembla que necessitem més detalls al respecte. Vázquez Montalbán ho explicava així:

Luego, años después con unos amigos estábamos hablando de las posibilidades de la novela policíaca, y casi como una apuesta me dijeron si yo era capaz de escribir una novela policíaca. Entonces me encerré quince días en una casa sin otra compañía que la de un gato moribundo. Entonces me encerré para escribir la novela *Tatuaje* y para intentar salvar la vida del gato. Finalmente el gato se murió, pero la novela... bueno se terminó. Entonces la novela era una broma, una especie de ejercicio "camp". (Hart, 1987, p. 94-95)

Tot i que la primera novel·la protagonitzada per Carvalho, és a dir, *Yo maté a Kennedy* es va publicar en l'editorial Planeta, potser a causa del fet que *Tatuaje* es va escriure com una broma i no va ser presa seriosament ni tan sols per propi autor, i, és més, no va continuar l'estil força experimental i intel·lectual, l'editorial no estava interessada a l'hora de publicar-lo. Així, *Tatuaje* va veure la llum a Los Libros de la Frontera, en la col·lecció Círculo Negro dedicada al gènere negre i policíac.²⁷⁵ Convé ressaltar que el seu editor va ser Josep Batlló,

²⁷⁵ En la mateixa col·lecció va sortir l'any 1975 *Morderse la cola* de Manuel de Pedrolo en la versió castellana. D'aquesta manera, veiem que ambdós autors, tot i que rebutjaven la possibilitat d'una influència mútua, van entrar en una relació de convivència en la mateixa estructura editorial. La portada d'aquesta novel·la sembla força representativa a l'hora d'analitzar la situació del gènere negre i policíac en aquest polisistema. Es tracta d'una llista de diferents autors i el títol de la seva novel·la publicada en aquesta col·lecció que,

que va animar a Vázquez Montalbán a escriure una novel·la d'aquest tipus. Sembla que podem concloure'n que les relacions establertes gràcies al fet d'ubicar-se en el mateix sistema literari poden facilitar definitivament determinades activitats a l'hora de dur certes obres a circulació. Potser si Vázquez Montalbán hagués estat un autor jove i desconegut ubicat fora d'aquest cercle, la novel·la s'hauria quedat inèdita o hauria estat publicada sense èxit. A l'interior de la portada del llibre publicat l'any 1974,²⁷⁶ a més de la presentació de l'autor, descobrim certs aspectes sobre el seu interès pel gènere negre i policíac:

De su talento como escritor, sus dotes de observación, su gusto por el kitsch y su pasión por la literatura policiaca en general y por Simenon en particular, nace ahora su primera novela policiaca, *Tatuaje*, que cabe considerar como una auténtica inauguración del género en lengua española, independientemente de que pueda utilizarse, además, como libro de cocina.

D'una banda, percebem que l'editorial es basa en la singular personalitat de l'autor, ja conegut pel públic lector, per exemple, a partir de diversos articles, assajos i columnes i, d'altra banda, li atorga la condició d'un autèntic precursor del gènere negre i policíac en castellà. És significatiu que s'hagi centrat en l'aspecte lingüístic i no geogràfic a l'hora d'establir aquest títol, atès que ja sabem que des del punt de vista cronològic, Jaume Fuster va precedir dos anys la publicació de *Tatuaje*, sent, en aquest sentit, el primer escriptor d'aquella època a l'Estat espanyol que va optar per la implementació d'aquest gènere. A més, la referència a Simenon crea una mena de connexió amb el sistema literari francès, gràcies al qual es va poder assentar les bases de la tradició genèrica tant castellana com catalana.

Les següents novel·les de la sèrie Carvalho les va a publicar l'editorial Planeta, un dels agents més potents d'aquest polisistema literari. Una operació d'aquest tipus permet que els textos s'introdueixin en el corrent principal del mercat i es venguin milers d'exemplars, amb la qual cosa l'editorial és capaç de generar beneficis força elevats i destinar-ne una part per tal de continuar les seves activitats dins d'alguna missió més complexa. El punt culminant de la consolidació de la novel·la negra i policíaca en castellà tant en el camp de les institucions com el mercat resulta l'atorgament a Vázquez Montalbán d'un premi que,

successivament, s'esborren per deixar només l'únic autor visible, és a dir, Pedrolo. La llista es pot entendre com una cronologia de com es consolidava el gènere en castellà, començant per l'obra d'autors estrangers com ara Julian Symons o Jim Thompson (1906-1977), que arriba a publicar la primera novel·la negra de Manuel Vázquez Montalbán i abastant igualment l'obra d'autors catalans traduïts al castellà.

²⁷⁶ Potser aquesta portada s'hi va afegir una mica més tard, ja que esmenta que Pepe apareixerà molt aviat en la següent entrega, és a dir, a *La soledad del manager* publicada l'any 1977. A més, l'autor d'aquest text va confondre el títol de la primera novel·la protagonitzada per Carvalho, anomenant-lo *¿Quién mató a Kennedy?* en lloc de *Yo maté a Kennedy*.

simultàniament, és (o era) prestigiós i comercial. Com ja hem dit més amunt, es tracta del Premi Planeta, amb el qual es va coronar *Los mares del Sur*.²⁷⁷

En España como le dieron el Planeta, se convirtió en una provocación para el crítico irritado por el dinero que dan por el premio Planeta, irritado por la editorial comercial, irritado por la difusión del libro —llegó a 300,000 ejemplares. Eso la crítica raramente lo perdona. Entonces en Francia el libro tuvo cierto éxito, y esto me animó a replantear el proyecto antiguo que había tenido, que era convertir el ciclo en una especie de crónica contemporánea limitada. Eso fue cuando escribí *Asesinato en el Comité Central*. (Hart, 1987, p. 96)

D'aquesta manera reflexionava Vázquez Montalbán a l'hora d'explicar-li a Patricia Hart les circumstàncies en què escrivia la seva obra.²⁷⁸ De fet, aquest comentari toca molts temes diferents que ens agradaria abordar. El premi va donar-li a l'autor una dimensió de prestigi, que es pot observar en el fet que *Los mares del Sur* es va incloure a la Col·lecció de Autores Españoles e Hispanoamericanos. Quan comparem l'edició de *Tatuaje* amb aquesta entrega, és evident que el gènere negre i policíac que primerament es va publicar com una mena de broma es troba ara en una posició més elevada respecte a altres modalitats i, en el cas de Vázquez Montalbán, no se li posa l'etiqueta d'inferioritat.²⁷⁹ Malgrat que el mercat i la institució comencen a entendre el gènere dins de la literatura amb valor, encara pot convertir-se en objecte de moltes crítiques, que assenyala el mateix autor. En primer lloc, la crítica literària augmenta les seves exigències als escriptor guanyen un premi important per a un mercat determinat i segueix totes les seves activitats. Tanmateix, la major al·legació que es pot fer en aquesta situació són les connexions dels autors amb l'editorial particular que patrocina el premi.²⁸⁰ Echevarría Pérez, crític i editor espanyol, resumeix aquesta situació d'una manera interessant dient que “los premios literarios son simulacros de ficción con jurados falsos y con una mecánica que se sabe que es corrupta, y que además responde a la

²⁷⁷ El premi va ser atorgat pel següent jurat: Ricardo Fernández de la Reguera (1912-2000), José Manuel Lara (1914-2003), Antonio Prieto (1929-2021), Carlos Pujol (1936-2012) i José María Valverde (1926-1996). Convé remarcar que tots, d'alguna manera, estaven connectats amb l'editorial; per exemple, Lara va ser el seu fundador l'any 1949, i altres autors van publicar-hi les seves obres.

²⁷⁸ Tanmateix, no va dir que el premi també vingués amb una recompensa econòmica, que era de 8 milions de pessetes. Avui dia, serien uns 480.000 euros, és a dir, quasi la meitat de la dotació actual.

²⁷⁹ Un altre punt rellevant per reflexionar és la funció de l'editorial en el procés d'assignació d'un text a un gènere determinat, ja que si l'obra d'un autor es cataloga com a novel·la negra i policíaca, el públic l'interpretarà com a tal. En aquest sentit, resulta interessant el que diu Vázquez Montalbán: “Jo m'he negat sistemàticament a que les meves novel·les fossin traduïdes a altres idiomes en col·leccions policiaques. No pas perquè ho consideri una degradació, però no vull afavorir la peresa mental del receptor a l'hora de classificar. De la lectura directa n'ha de sortir la valoració en funció del que l'autor proposa” (Febrés, 1985, p. 94).

²⁸⁰ Pereda (1979) descriu els detalls més tècnics de l'entrega d'aquest premi i resulta que Vázquez Montalbán va presentar-se al concurs sota pseudònim (Antonio Fernández) i a l'hora de ser entrevistat després de revelar-se el guanyador, repetia que no havia negociat res abans, com si volgués disculpar-se. A continuació afegia que “ha enviado la novela a Planeta porque, además de este dinero tentador, estaba la necesidad de cambiar la imagen. Esa imagen que dan los medios de comunicación” (Pereda, 1979).

ética del comercio y no a los valores de la estética o de la crítica” (Friera, 2008). De fet, s’acusa l’editorial Planeta de promocionar amb grans recursos econòmics els seus autors, la qual cosa fa que textos concrets tinguin avantatge per arribar als lectors potencials amb més facilitat. Òbviament, la situació actual és més complexa, però al llarg de les últimes dècades del segle XX va ajudar sens dubte a organitzar certes relacions i disposicions que assentarien sòlides bases per a la comercialització contemporània de la literatura.²⁸¹

7.5. Repertori

Ja sabem que la cultura, i per tant la literatura, és una estructura força estratificada i en el seu interior podem trobar molts conjunts de normes, disposicions i continguts també de caire social a l’abast de tothom o només d’algunes parts d’una comunitat. Encara que el tema de la formació i existència de repertoris és molt complex, només ens referirem a les disposicions socioliteràries que van condicionar l’obra de Vázquez Montalbán i Fuster, que, per bé que l’operació es va dur a terme al mateix lloc, és a dir, a Barcelona, van prendre diferents posicions.

7.5.1. Reconstruir l’habitus a Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster

A la part teòrica del present treball, ja hem parlat del concepte d’habitus de Bourdieu, que, segons Even-Zohar (1999, p. 38), “sugiere un vínculo entre el repertorio socialmente generado y los procedimientos de inculcación e interiorización individual”. En aquest sentit, no podem reconstruir totes les disposicions que es van produir en les primeres etapes de la vida i trajectòria professional de Vázquez Montalbán, però les que hem pogut observar ens ajudaran a establir analogies i diferències entre els autors i els seus repertoris. De fet, a l’hora de començar la segona part de *Diàlegs a Barcelona*, Fuster va dir a Vázquez Montalbán el següent: “Però a veure, d’on vens tu i d’on vinc jo. Entenem-nos. Potser no hi ha tanta diferència.” (Febrés, 1985, p. 27)

El programa més important de capacitats condicionades per la societat i la cultura és, per descomptat, l’habitus primari cristal·litzat a través de les experiències de la infància i la llar familiar. En les primeres parts del nostre treball, ja hem esmentat situacions vinculades

²⁸¹ En aquest sentit, hem de referir-nos a la novel·la *El premio* (1996), en què Vázquez Montalbán critica tots els agents socials que operen en el sistema literari. La festa de lliurament del Premi Venice-Fundació Lázaro Conesal reuneix molts escriptors, crítics, editors, polítics, emprenedors i arribistes, que veuen la literatura com una manera de guanyar diners i ocupar una posició de poder. L’assassinat del fundador del premi esdevé una reflexió sobre els mecanismes que creen la infraestructura editorial.

amb aquesta etapa de la vida dels autors, però encara no les hem comparat entre elles. Abans que res, és indiscutible és que Vázquez Montalbán i Fuster, nascuts i criats al barri del Raval de Barcelona, anomenat també el Barri Xino, van adquirir un conjunt de tècniques ben concretes de percebre el món real i literari. Actualment, el Raval està experimentant una gran transformació per poder deixar de ser percebut com un barri inferior en què solien viure immigrants econòmics, delinqüents i prostitutes;²⁸² no obstant això, cal tenir en compte que ambdós escriptors van conèixer aquest espai tal com era realment durant totes les etapes del franquisme.

Encara que va ser una època trista i grisa de la història d'aquesta ciutat, els artistes condicionats de la mateixa manera van crear una narració exagerada o poc objectiva sobre la seva joventut a la Barcelona d'aquella època. En aquest sentit, caldria comentar les següents paraules de Vázquez Montalbán:

És evident que tenim una Barcelona mitificada de la nostra infància. Més tard, tinc la sensació que Barcelona se'ns escapa. Se'ns escapa la Barcelona porciolesca, la Barcelona del creixement, sense places, convertida de sobte en un gran pàrking... [...] Vam passar de jugar al carrer a trobar-nos de sobte el carrer ocupat pels cotxes. Ara es dona una operació de recuperació de la ciutat. Però què vol dir recuperar una ciutat? Com es fa? En un sentit nostàlgic, segons les necessitats actuals, amb la perspectiva de futur? (Febrés, 1985, p. 43)

En primer lloc, es tracta d'un mite espacial creat a partir de la necessitat de recuperar la memòria històrica d'aquelles persones que, lluitant contra els franquistes, van ser privades d'una vida tranquil·la, vida que es va convertir en un període de repressió, precarietat i tristesa. Podem suposar que l'arquetip d'un perdedor codificat en el repertori col·lectiu pot manifestar-se en aquestes condicions ben concretes com una persona que evoca amb nostàlgia un passat favorable en un espai on va ser derrotat com a representant d'alguna comunitat o opció ideològica més vulnerable. Així es va produir el procés de mitificació de Barcelona que, al mateix temps, representa del fracàs del l'any 1939 i va activar esperances per trencar el silenci històric i reivindicar la memòria dels vençuts, que no tenien veu per expressar-se. A més del concepte de mite, cal esmentar la proposta de Terenci Moix, que parlava d'un "esperit de barriada" conservat en la ciutat encara que moltes de les seves tradicions van eliminar-se per sempre (Blanco Chivite, 1992, p. 105). Precisament per això, en les obres de la majoria d'aquells autors que van passar la seva infantesa i joventut al Raval, l'ambientació no només és Barcelona, sinó que aquesta s'hi va convertir en un dels

²⁸² Per saber més sobre aquest procés, remetem a l'estudi dirigit per Joan Subirats i Joaquim Rius (2006).

protagonistes, procés en què se'n destaca el caràcter complex i heterogeni de la capital catalana. De fet, aquesta operació cultural pot entrar en el fenomen que Manuel Vázquez Montalbán anomena el “barcelonisme” (Vázquez Montalbán, 2018, p. 3). Aquesta visió de Barcelona va produir-se com a conseqüència d'una situació familiar molt concreta on predominava ideologia d'esquerres amb fortes crítiques al règim franquista. D'altra banda, la fascinació per la vida urbana s'acosta a la idiosincràsia del gènere negre i policíac, situació en què ambdós escriptors podien expressar la importància d'aquest espai en la seva vida.²⁸³

Un altre aspecte a comentar és, clarament, l'impacte de la cultura pop i popular en els joves que, a través del consum de continguts concrets, creen el seu univers de personatges, espais o temàtiques, cosa que els produeix una dimensió mítica en la qual també es mouran com a escriptors adults. Com destacava el mateix Fuster, per exemple en les dedicatòries en *De mica en mica s'omple la pica*, va ser el seu pare la persona que el va introduir en el món de les manifestacions artístiques d'aquest tipus. En efecte, és un exemple de transmissió familiar de valors i continguts que es convertirà en la base d'un repertori universal compartit per un grup més ampli de la societat. Potser les maneres de conèixer aquests productes poden ser quelcom diferents per a cada cas individual, però tot el panorama sembla força coherent per als agents socials formats en el mateix lloc, temps i en una opció política concreta.²⁸⁴ En canvi, Vázquez Montalbán plasma les seves relacions familiars a la vida del detectiu literari i, per això, no hauria de sorprendre'ns que Carvalho pugui ser considerat realment l'alter ego del seu creador. No obstant això, a l'hora de reconstruir la base de les seves influències adquirides a la infància i adolescència ens serveixen millor les biografies de Vázquez Montalbán, en les quals podem descobrir que es comprava llibres de segona mà al mercat de Sant Antoni, escoltava la ràdio, es reunia amb els altres nens al terrat de la casa seva, jugava al ping-pong, llegia textos de Wenceslao Fernández Flórez... Tal com veiem a continuació, les influències genèriques de Vázquez Montalbán venien de la fascinació pel cinema negre, un fenomen compartit entre els representats d'aquesta generació.

Ja et vaig dir que les meves influències vénen més aviat del cinema negre que de la novel·la negra; suposo que és el cas de molts de nosaltres. Si deixem de banda Hammett, Chester Himes,

²⁸³ L'espai urbà és, sens dubte, un dels trets genèrics més clàssics que han de tenir els autors a l'hora d'escriure una novel·la negra i policíaca ben tradicional. En aquest sentit, convé destacar nombrosos treballs en què la ciutat és el principal tema de recerca. En són bons exemples les tesis doctorals defensades per Jiménez-Landi Crick (2017) i Lerores Mata (2019).

²⁸⁴ Un dels autors que comparteix les mateixes activitats realitzades de ben jove és Andreu Martín. Quan és entrevistat per Villalonga, subratlla la importància d'explicar *aventis* a l'escola, la lectura dels tebeos i la “fabricació” casolana dels seus primers escrits (Villalonga, 2013, p. 206).

Thomson, la novel·la negra no m'agrada d'una manera excessiva. [...] A mi em diverteix en Maigret, el Sherlock Holmes... Però consideració literària en matèria de novel·la negra, me la mereixen quatre o cinc autors que ja he citat. Formen part de la història de la literatura sense més adjectius. (Febrés, 1985, p. 92-93)

Tanmateix, podem notar que Vázquez Montalbán nega l'interès per tot el gènere negre i policíac, inclosa aquesta vessant més popular, i el seu repertori se centra principalment en autors més emblemàtics que han entrat en el cànon de la literatura mundial, per la qual cosa la seva obra es percep en el context de valor i prestigi, i no a través de la filiació al gènere concret. Potser per això l'obra de Vázquez Montalbán entra en el marc genèric molt general, és a dir, conté escenes de violència, sap mantenir el suspens, presenta una acció trepidant. En qualsevol cas, es tracta de components extrets del cinema negre amb el que va tenir més contacte durant la creació de la seva base de referents, i trenca amb la dimensió popular del gènere a favor d'un discurs intel·lectual ple d'intertextualitats i reflexions metafísiques sobre el món (post)modern. Ara bé, convé ressaltar que l'aspecte popular de la seva novel·la és clarament visible, però pren una forma una mica diferent, atès que es tracta d'unes referències molt concretes a la cultura popular d'Estat espanyol, com ara cançons o gastronomia, entre d'altres.

A l'hora de reflexionar sobre l'habitus, no es pot evitar el tema de l'educació, que esdevé un dels models secundaris de disposicions generades per la convivència en una societat concreta. De fet, una educació eficaç en l'edat infantil no pot produir-se si no es posa èmfasi en la seva importància en l'àmbit familiar, i aquests valors van ser transmesos als dos autors gràcies als seus pares, força experimentats per la vida, que veien la possibilitat de millorar la seva situació vital precisament a través de l'educació. Així, tal com explicava Saval (2013, p. 47-49), Vázquez Montalbán va assistir al col·legi de San Luis Gonzaga, però abans de començar els estudis de batxillerat, va passar pel Centro Católico, tot i que la seva família no era religiosa com a resultat de les seves idees polítiques. Resulta que en aquesta època no hi havia gaires altres opcions per reunir-se amb altres adolescents, de manera que la gran majoria dels fills dels vençuts freqüentaven el local, tot amagant el seu origen. Una figura important en la vida de Vázquez Montalbán va ser el seu pare, Evaristo, la missió del qual era proporcionar-li al seu fill tots els atributs necessaris per assolir l'èxit a la vida. De fet, Evaristo va ensenyar-li a llegir o va comprar-li una màquina d'escriure, ja que creia fonamental que gràcies a l'educació, Manuel podria passar de la classe obrera a l'elit social, i així no s'hauria de preocupar mai de l'aspecte econòmic de la seva vida. D'aquesta manera, "Manuel Vázquez se convertía en un privilegiado, uno de los pocos chicos de su misma clase

social que iniciaba estudios posteriores” (Saval, 2013, p. 49). Malgrat la figura important del pare, en la trajectòria professional de Vázquez Montalbán també destaquen diferents professors que també el motivaren a seguir estudiant i li recomanaven lectures interessants, amb les quals va poder ampliar el seu coneixement i horitzó cultural. En aquest sentit, l’educació de Fuster no és gaire diferent de la de Vázquez Montalbán. Tal com destacava el primer (Febrés, 1985, p. 29-30), els seus pares també es preocupaven per la seva formació i van fer l’esforç de pagar-li una escola privada. La següent etapa educativa és el contrast entre els autors, perquè els pares de Fuster ja no podien pagar-li els estudis universitaris. En canvi, Vázquez Montalbán va poder comptar amb l’ajuda econòmica de la seva família i, de vegades, aconseguia guanyar una mica de diners amb alguna feineta, que també va dedicar a aquest propòsit (Febrés, 1985, p. 29). Tot i que el marc general familiar i educatiu era molt similar,²⁸⁵ la llengua, clarament, era diferent, però aquest aspecte l’examinarem al següent apartat d’aquest treball.

Sens dubte, l’època dels estudis universitaris deixa una empremta rellevant en la vida de quasi tota persona jove. En el cas de Vázquez Montalbán, evidentment, va passar el mateix, perquè a més de conèixer noves matèries, va poder entaular contacte amb persones fascinants i també iniciar la seva militància política. Abans que res, caldria destacar que Vázquez Montalbán no se sentia gaire bé a la universitat a causa de la seva pertinença a la classe obrera. Així, en algunes entrevistes posteriors deixava dit que el problema no eren només les diferències entre els seus companys del curs, sinó que tampoc entenia el llenguatge culte d’alguns professors. En canvi, Saval veu aquí una dependència molt significativa pel que fa a la creació artística posterior d’aquest autor.

La duplicidad de registros, el culto y universitario, y el propio del barrio de su grupo social, será un factor determinante en el mestizaje propio de su escritura años después: la fusión de cultura popular con los aspectos puramente intelectuales del conocimiento, o, mejor dicho, la cultura con mayúscula. (Saval, 2013, p. 61)

La joventut esdevé també un moment d’implicació en diferents organitzacions i activitats polítiques. Sabem que Vázquez Montalbán va participar activament en diverses manifestacions antifranquistes, però l’any 1961 va ingressar oficialment al PSUC, el partit comunista de referència a Catalunya amb el qual també col·laborava el seu pare (Saval, 2013,

²⁸⁵ En les biografies dels autors podem trobar molts punts comuns, com ara el fet que les seves mares eren cosidores. En el cas de la mare de Jaume Fuster, es tractava de cosir roba interior, cosa que va marcar força al escriptor, que de petit observava dones elegants i perfumades a casa seva (Febrés, 1985, p. 30). A més, alguns membres de les seves famílies van pujar a Barcelona amb motiu de l’Exposició Universal del 1929, un esdeveniment que va oferir l’oportunitat de trobar feina i potser una vida millor.

p. 61). Gràcies a la militància universitària va conèixer la seva futura muller, Anna Sallés, “nacida en el exilio francés, cuya familia també era de tradición *psuquera*” (Saval, 2013, p. 62). Un punt important no només per a la seva vida, sinó també per a la seva obra, va ser la condemna a presó que va patir per donar suport a una vaga dels miners asturians l’any 1962, fet que va activar altres manifestacions en tot l’Estat espanyol. No va entrar sol a la presó Model de Barcelona, perquè la seva dona també va ser condemnada en el mateix judici. És evident que es tractava d’una època molt grisa de la seva vida, però Vázquez Montalbán va aprofitar aquest temps per dedicar-se a l’escriptura i així va compondre alguns poemes i altres escrits que s’inclourien en *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973) o *Pigmalión y otros relatos* (1987). És més, va entaular relacions amb diferents delinqüents, cosa que el va apropar a la realitat del món criminal. Gràcies a aquests contactes, va poder conèixer històries interessantíssimes d’aquestes peculiars figures d’extractes socials baixos, escoltar el seu argot i, sobretot, inspirar-se mentre escrivia les seves novel·les negres, per exemple a nivell de la cristal·lització dels personatges. Per il·lustrar-ho, podem esmentar Biscuter, l’ajudant de Carvalho, que, a més de treballar a l’oficina del detectiu, també s’encarregava de preparar-li els àpats. Es tracta de la projecció ficcional d’una persona real amb la qual Vázquez Montalbán cuinava a la presó (Saval, 2013, p. 79). Així, veiem que els fets d’aquesta època es van aglutinar en el repertori tan singular d’aquest autor, que va utilitzar a l’hora d’escriure la seva obra.

Com ja hem indicat, Fuster no va poder entrar a la universitat, però això no vol dir que de jove no pogués desenvolupar i expressar les seves inquietuds ideològiques. En una ocasió, va deixar dit el següent: “L’any 64, fundàvem el Grup de Teatre Popular El Camaleó, una gent molt ferma, aleshores en dèiem engatjada, que m’aclarí idees polítiques i m’ajudà en la meva formació” (Pi de Cabanyes & Graells, 1971, p. 205). En aquest sentit, el teatre assumeix la funció educativa i formativa per alguns joves de parla catalana que volen dedicar-se a l’art, tenir-hi un contacte constant i moure’s en aquest espai amb altres joves i artistes. Per a Fuster, aquesta afiliació va canalitzar-se a través de l’establiment de contactes amb Jordi Teixidor (1939-2011) o Maria Aurèlia Capmany, per exemple, i l’encàrrec d’escriure un estudi sobre el teatre català per a l’editorial Bruguera. Un altre element vital que hem de tenir en compte a l’hora de reconstruir el seu habitus és, sens dubte, el servei militar que va fer l’any 1969 a Menorca. Aquestes emocions tan vives s’amuntegaven d’alguna manera a *De mica en mica s’omple la pica*, publicada l’any 1972, on el protagonista, sense entrar en detalls, esmenta el seu servei militar a l’Àfrica.

7.5.2. Identitat – idioma

A l'hora de comparar les experiències vitals d'ambdós escriptors, Fuster li diu a Vázquez Montalbán el següent: “Curiosament, el teu paisatge urbà és exactament el mateix que el meu. Però el meu era totalment català” (Febrés, 1985, p. 29). Creiem que aquest comentari explica molt bé la diferència entre els dos autors, una diferència subjacent en la situació lingüística dels seus entorns familiars, perquè, al capdavant, va ser aquesta elecció concreta la que va determinar l'escriptura en una o altra llengua i va condicionar el procés d'adquisició d'una identitat concreta.

Manuel Vázquez Montalbán va admetre que tenia “una vinculació congènita amb els xarnegos” (Febrés, 1985, p. 26) que es va produir a causa de l'experiència migratòria de la seva família. L'ús d'aquest terme demostra la impossibilitat d'identificar-se amb només una comunitat, perquè, en cert sentit, no era d'on venia ni tampoc podia assimilar-se completament a un territori nou, continuant sentint-se un intrús. A l'hora de parlar del seu patriotisme, a *Diàlegs a Barcelona* (Febrés, p. 2013, p. 133) donava dos exemples de situacions en les quals se sentia espanyol o català. La primera situació sembla quasi la mateixa escena que va aparèixer en *Tatuaje* (2017d, p. 64-68), en què Carvalho parlava sobre gastronomia amb dos treballadors en castellà a La Haia. En aquest sentit, estar a l'estranger i conèixer-hi altres espanyols el va fer sentir un vincle molt profund basat en el seu origen. D'altra banda, Vázquez Montalbán afirmava que “em sento català quan em sento agredit com a català” (Febrés, 1985, p. 133). Per a ell, la consciència de ser víctima es crea a partir dels altres que se senten superiors i volen humiliar una comunitat concreta amb tots els seus components, com ara la cultura o l'idioma. Estant tan dividit internament, és a dir, sentint-se espanyol només fora d'Espanya o sentint-se català només quan l'ofenien, Vázquez Montalbán va començar a buscar una nova manera d'identificar-se. A tall d'exemple, podem esmentar la seva fascinació pel Barça o per la gastronomia que, en cert sentit, són capaces de substituir la necessitat d'una afiliació identitària oficial. Els aspectes culturals que acabem de citar poden crear una mena de relació entre els membres de la comunitat que els comparteixen. En veritat, el fet de veure un partit de futbol o de menjar certs plats junts pot esdevenir un ritual unificador de caire quasi religiós. A més, la seva obra està plena de referències culturals d'aquest tipus sense entrar en temes nacionals, gràcies als quals l'autor pot crear una relació amb els lectors a partir de certs components universals més enllà de les divisions sociopolítiques.

Aquesta incapacitat quant a la determinació envers la pròpia pertinença tampoc està relacionada amb l'autodeterminació, com s'exemplifica amb un cert rebuig existent dels autors catalans en llengua castellana per part del circuit literari català i els seus representants. Quan els ambdós autors en parlaven, Fuster va dirigir-se a Vázquez Montalbán amb aquestes paraules: “Jo crec que, en tot cas, els qui utilitzeu a Catalunya una llengua diferent del català sou un fenomen a extingir” (Febrés, 1985, p. 136). Des d'aquesta perspectiva, sembla que a causa de les activitats d'aquests autors mai s'aconseguiria una “normalització” lingüística total i esdevindrien un obstacle a l'hora d'assolir l'objectiu principal, és a dir, fer que la llengua catalana es recuperi en l'ús social i comenci a ser predominant en tots els espais possibles. En efecte, resoldre la qüestió de què és o no és realment català no resulta pas senzill. Es pot observar que Fuster i Vázquez Montalbán tenen opinions completament diferents sobre la qüestió, molt relacionades amb el seu habitus. El segon autor es defensa ell mateix i defensa altres representants d'una complexa situació identitària, perquè no és culpa seva que no es pugui expressar artísticament tan bé en català com en castellà, i potser això també és culpa del sistema català que, per la seva posició feble, no va poder dur a terme el procés de normalització d'una manera òptima. L'expulsió de l'entorn en què s'opera pertorba el sentiment d'identitat de l'ésser rebutjat. D'altra banda, Fuster representa una posició força radical aleshores, ja que criticava els autors com Vázquez Montalbán i els entenia com una amenaça o, fins i tot, com un intent de colonització cultural. Podem concloure que el sistema català, més feble, emprà mecanismes de defensa per mantenir la seva peculiaritat i identitat a través del rebuig oficial de la coexistència de representants d'un sistema més fort en la seva estructura. En canvi, els agents forans descontents amb aquesta situació creen una mena de zona grisa entre una estructura i l'altra, tot i reivindicar constantment la necessitat de ser reconeguts en el centre tant del sistema castellà com del català. Potser per això Vázquez Montalbán va escriure alguns dels seus assajos, articles o columnes en català, ja que aquesta operació sociolingüística va afavorir la seva inclusió al sistema català, precisament per la seva fascinació per la cultura catalana i la seva condició d'expert.

De fet, les novel·les d'ambdós autors mostren aquesta complexa problemàtica de caire identitària i lingüística mitjançant la cristallització d'alguns personatges i la presentació de situacions en què defineixen la seva idiosincràsia. Per descomptat, un gran exemple d'aquesta operació és Pepe Carvalho que, seguint l'exemple del seu creador, també manifesta la manca de pertinença a un grup concret, que podem veure en aquesta cita: “No

tengo compatriotas. Ni siquiera tengo un gato” (2017c, p. 121). Malgrat això, com llegim en *La soledad del manager* (2017b, p. 9-14), quan escolta una conversa en anglès sobre Espanya i l’accent català d’un dels interlocutors, s’hi uneix de seguida i sembla molt content de reunir-se amb el seu paísà en un vol de la Western Air Lines. Aquesta ambigüitat de la personalitat de Carvalho intenta reflectir el complicat procés de la definició identitària i és només un exemple entre moltes altres combinacions possibles que, simultàniament, esdevé una projecció de l’experiència del mateix autor. Ara bé, creiem que podríem definir la existència del detectiu dins els marcs gastronòmics, perquè sembla que només aquí Carvalho pot identificar-se amb altres comensals més enllà d’alguns límits imposats per certes autoritats. Pel que fa a les llengües, convé destacar que Pepe Carvalho, gràcies a la procedència del seu pare, sap malparlar en gallec, cosa que reforça la incorporació d’una identitat alternativa, és a dir, una perspectiva galaicocatalana.²⁸⁶ En el cas de la llengua catalana, podem suposar que el detectiu privat també el domina pel fet que, en alguns moments, el seu ajudant, Biscuter, li parla en català, tot i que es tracta d’un incís petit en una conversa que tenen en castellà. De fet, el secretari i cuiner del detectiu no és l’únic personatge que el parla, tenint els seus enunciats marcats en cursiva. Curiosament, en l’edició de *Los mares del Sur* del any 1979 aquests fragments no es van traduir, mentre que les edicions més recents contenen notes a peu de pàgina on els lectors poden consultar la seva versió castellana. En aquest sentit, la inclusió dels diàlegs en català a les narracions ambientades a Barcelona crea una sensació de versemblança gràcies a la qual el públic lector pot connectar-se encara més amb la història i creure en la versió local del gènere negre i policíac.

D’altra banda, l’obra de Fuster referma la identitat catalana, reconeixent-la com l’única forma adequada d’expressar-se a Catalunya i, en extensió, als Països Catalans. La seva catalanitat s’observa en els diàlegs dels personatges, que quasi sempre parlen en aquesta llengua o, millor dit, l’autor fa que la parlin. En *De mica en mica s’omple la pica* el protagonista coneix una turista belga amb qui entaula una relació més estreta, però és poc probable que la dona realment domini l’idioma de l’interlocutor. Els lectors només poden suposar que estan fent servir, per exemple, l’anglès o potser el francès, tot i que creiem que aquesta tècnica, és a dir, no esmentar-hi altres llengües, posa el català al centre de l’atenció.

²⁸⁶ A part del gallec, sabem que domina l’anglès, perquè va treballar uns anys als Estats Units a la CIA. En *Los mares del Sur* (1979, p. 39-40) hi ha una escena en què Carvalho es troba al despatx de la víctima i cerca informació que pugui resultar-li important per al cas. De sobte, troba un paper amb un text breu en anglès i italià, que tradueix al castellà, i la seva versió s’afegeix a la novel·la. Així, els lectors que no coneixen aquests idiomes poden entendre millor el seu significat, i d’altra banda, Pepe es presenta com un home extremadament intel·ligent i amb certa cultura.

És més, permet al públic experimentar tota la història en la seva llengua materna, cosa que abans no podien fer i, per tant, solien fascinar-se amb escenes de persecucions, dilemes amorosos o investigacions en idiomes estrangers provinents d'altres tradicions del gènere negre i policíac. En canvi, a *La corona valenciana* l'autor decideix afegir la informació aclarint que alguns personatges inicien una conversa en castellà i, més endavant, canvien d'idioma, al català. En aquest marc, un cas interessant és l'escena on el protagonista catalanoparlant vol trucar al club marítim per posar-se en contacte amb una persona concreta. Com que no vol descobrir la seva identitat, parla en castellà i, a més, intenta distorsionar la seva veu a través d'un mocador col·locat a l'aparell. D'aquesta manera, notem que l'ús d'un altre idioma ajuda en la creació d'una nova personalitat necessària a l'hora de dur a terme algunes activitats amb les quals el personatge principal no vol que l'associïn i, en conseqüència, podrà negar-les molt ràpidament fet que el castellà no és la seva llengua materna.²⁸⁷ Convé ressaltar que el discurs identitari de Fuster també fa referència a algunes condicions històriques i polítiques significatives que van prohibir l'ús de la llengua catalana a l'espai públic, com podem llegir en el següent fragment de *Tarda, sessió contínua*, 3.45: "Ha estat el mateix Wayne qui t'ha colpejat i la seva mà t'ha fet un mal similar al mal que et va fer el professor Pérez, l'any passat, quan et va pegar perquè havies gosat parlar en català" (2009, p. 168). Creiem que aquestes escenes tenen tres objectius principals: recordar als lectors certs moments desfavorables per a la comunitat i la seva llengua, reflectir la realitat d'aquella època per obtenir un efecte de versemblança i donar a l'autor espai per explicar la necessitat de produir el gènere negre i policíac també en català.

Amb tot això, cal esmentar una característica que tenen en comú ambdós autors, és a dir, fer servir l'accent com una manera de reconeixement dels personatges i la seva identitat. Tant en l'obra de Vázquez Montalbán com en la de Fuster podem trobar diferents fragments on els narradors es fixen en la manera de parlar d'algunes persones. De fet, es tracta d'uns incisos breus, que proporcionen als lectors informació extratextual, a vegades, molt útil a l'hora d'ubicar-se millor en el context o recollir pistes per resoldre algun cas. Així, a *Tatuaje* Carvalho vol parlar amb empleats espanyols de la Philips per saber més de la víctima que, se suposa, també hi treballava. Per detectar-los, s'amaga i escolta el seu diàleg, a fi d'assegurar-se que entrevistarà les persones adequades. Curiosament, el detectiu inicia la conversa preguntant-los sobre un bon restaurant de la terra, perquè sap que la gastronomia

²⁸⁷ A *De mica en mica s'omple la pica* (2016, p. 105), Vidal és aturat per la policia italiana, comença a parlar en castellà per fer-se passar per turista i evitar així una possible multa per excés de velocitat.

es un tema que uneix a tothom i espera que, menjant uns plats que els duguin a la nostàlgia, li sigui més fàcil extreure'n la informació que busca. En el cas de Fuster, el reconeixement d'accents es veu a *La corona valenciana* on, a més de recórrer els diferents territoris dels Països Catalans, es construeix una imatge lingüística d'alguns dialectes de la llengua catalana. Així, quan el protagonista coneix la dona que viatjarà amb ell descriu no només el seu aspecte físic, sinó també la seva manera de parlar, la qual cosa demostra que no és valenciana, tot i que ella li ho insinua.

Los hombres le contestaban con una parquedad de reserva comanche-celtíbera. Por el acento adivinó que uno era gallego y al otro poco le faltaba. — Sí, señor. Mi amigo es de Orense y un servidor de León— le informó el menos viejo y más hablador. (Vázquez Montalbán, 2017c, p. 66)

— Com et dius?

— Anna... I tu?

— Què hi ha!... Et porto, no?... Digue'm, ets valenciana?

— Potser.

— No tens accent.

— Tu tampoc. Parles de Barcelona. Ets barceloní?

— Potser.

Definitivament no era valenciana. Havia viscut prou en aquells verals per distingir l'accent de la gent del sud. (Fuster, 2001, p. 18-19)

Tot i que la dimensió lingüística és només un dels diferents nivells de la construcció identitària, val la pena destacar que aquest aspecte també està relacionat amb la creació del protagonista detectiu perdedor. Tant Pepe Carvalho, com els personatges principals cristal·litzats per Fuster, esdevenen representants de certes minories que es troben en posicions fracassades. Ja sabem que cap d'ells no té el poder de castigar els autors dels crims que estan investigant i la manca d'una resolució oficial per a aquests casos fa que nosaltres, com els mateixos protagonistes, sentim una gran impotència, que també es basa en la compassió per Pepe Carvalho o Enric Vidal, entre d'altres. Veiem que no encaixen amb la realitat en què s'ambienten les novel·les i la seva alteritat va molt més enllà de l'entorn literari. Més endavant, parlarem d'*Asesinato en el Comité Central*, on Pepe va a Madrid, per la qual cosa no està gaire còmode ni content. No obstant això, la figura del detectiu no necessita aquest context urbà diferent per convertir-se en una mena de pària, atès que també gràcies a la seva configuració lingüística i cultural es reforça el seu caràcter minoritari. Així,

tot i escriure novel·les en castellà, Vázquez Montalbán parla des de la perspectiva d'un grup secundari, és a dir, persones nascudes o establertes en Catalunya que tenen dificultats per definir la seva pertinença amb un sol gentilici. En el cas de Fuster, el fet de la posició perduda és una mica més evident, perquè es tracta de reconstruir l'òptim estat de la catalanitat després d'una època extremadament desfavorable per a ella. El protagonista de parla catalana embolicat en un laberint d'alguns esdeveniments desafortunats està, en cert sentit, condemnat al fracàs per algun tipus de la predisposició històrica. Ens sembla que aquest disseny de personatges reflecteix d'una manera molt creïble el panorama coetani de la societat d'aquest sistema literari i referma el sentiment d'injustícia i desacord amb la contínua imatge de misèria i dolor del poble català. A més a més, aquesta configuració encaixa molt bé amb la principal missió del nostre autor, que, al cap i a la fi, vol reconstruir literatura i cultura catalanes, i sembla que és precisament a través d'aquesta mena de frustració que genera en els seus textos que és capaç de persuadir els lectors perquè duguin a terme algunes accions reals, que els apropin a l'assoliment del seu objectiu. Així doncs, els protagonistes creats per Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster es converteixen en víctimes en el sentit que pateixen per la seva alteritat identitària produïda a imitació dels problemes reals de l'època, cosa que facilita el públic el seguiment d'aquest discurs i participar plegats en activitats extraliteràries per canviar la condició dels grups als quals pertanyen.

7.6. Productes

Per tal de dur a terme aquesta anàlisi comparativa en el context literari, hem seleccionat un total de set novel·les publicades entre 1972 i 1982, és a dir, en l'època del darrer franquisme i allò que s'ha vingut a anomenar *Transició*. Si bé el final de la dictadura s'expressa en una data concreta (la mort de Franco el 1975), el concepte de Transició de vegades pot ser força fluid a causa de diferents esdeveniments que es poden entendre com l'etapa final de la implantació d'una nova forma de govern democràtic a l'Estat espanyol.

Així, *De mica en mica s'omple la pica* (1972) de Fuster i *Tatuaje* (1974) de Vázquez Montalbán es van escriure i es van publicar en la dictadura franquista que, d'alguna manera, va influir en la seva forma textual; així, per exemple, la novel·la de Fuster s'havia de reeditar després de les correccions de censura i, d'altra banda, Vázquez Montalbán va poder introduir-hi un personatge d'un policia només perquè Carvalho va marxar als Països Baixos, cosa que va poder evitar dificultats a l'hora de parlar negativament d'aquesta institució en el

context espanyol. De fet, *Tarda, sessió contínua*, 3.45 va sortir l'any 1976, però com subratllava el mateix autor (Fuster, 2009, p. 251), el procés creatiu d'aquesta novel·la va tenir lloc entre juliol de 1972 i maig de 1975, així que la conceptualització dels temes sociopolítics està ambientada i relacionada amb la realitat de la vida sota el jou del franquisme.

Les novel·les següents formen part del nou panorama, encara que això no vol dir que no siguin crítiques amb el règim anterior, perquè fenòmens nocius com la corrupció, la delinqüència o la prostitució no van desaparèixer el dia que va morir Franco. De fet, l'època de transició de la dictadura franquista a la democràcia europea va convertir-se en una mena de barreja de temes que intentaven denunciar el passat i observaven d'una manera escèptica totes les propostes de canvis sistèmics. Tal com indica Rivas Arjona (2014), a l'hora de posar límits cronològics per a la Transició, hauríem de parlar d'alguns esdeveniments fonamentals entre els quals trobem la restauració de la monarquia i la proclamació de Joan Carles I (1975), l'elecció d'Adolfo Suárez com a nou president del Govern espanyol (1976), la celebració de les primeres eleccions democràtiques des de l'any 1936 (1977), l'aprovació de la Constitució (1978), les primeres eleccions municipals (1979), l'autorització de l'Estatut dels Treballadors (1980), l'intent de cop d'Estat (1981) i, finalment, el triomf electoral del PSOE (1982). Tot i que hi ha algunes veus que afirmen irònicament que el procés de transició encara no s'ha acabat, convenim a acceptar l'any 1982 com a data de finalització referencial, data que coincideix amb la publicació de la novel·la de Fuster *La corona valenciana*. En aquest context també s'ambienten *La soledad del manager* (1977), *Los mares del Sur* (1979) i *Asesinato en el Comité Central* (1981) de Vázquez Montalbán, però hauríem de recordar que es tracta aquí d'una crònica evolutiva de l'Estat espanyol i les següents entregues desenvolupen altres temes vinculats amb la decepció provocada per la implementació d'un sistema polític nou que, desgraciadament, no ha aconseguit arreglar alguns espais dolorosos, conflictius i controvertits d'aquesta societat.

7.6.1. L'obra de Jaume Fuster

7.6.1.1. Arguments

De mica en mica s'omple la pica narra la història d'un home jove amb experiències molt típiques de la societat d'aquella època, Enric Vidal, que un dia entra al despatx del seu cap, Andreu Rodergues, i s'hi troba el seu cadàver. És un moment clau per al protagonista,

perquè comença a escapar de tot el sistema, per exemple les autoritats policials, i es converteix en un detectiu que té com a missió resoldre el misteri d'aquesta mort. El primer instint de Vidal és, per descomptat, amagar-se en l'entorn familiar, així que es dirigeix a l'apartament de la seva germana, Júlia; no obstant això, allà també l'espera una escena esglaiadora: la dona ha mort i, encara que Enric sap que ha estat obra d'un assassinat a sang freda, tot apunta a un suïcidi. Ara podem preguntar-nos, per què en tan poc temps Vidal troba dues persones sense vida del seu entorn més pròxim? Resulta que la Júlia estava relacionada amb Rodergues, relació que es pot descriure com un intercanvi de beneficis econòmics per favors sexuals. La parella va mantenir una estreta relació malgrat que l'home estava casat i, en teoria, no hauria de cercar els serveis d'una senyoreta de companyia exclusiva. Aquest detall és molt important per a tota la història, perquè és la Júlia qui posa el seu germà en contacte amb l'Andreu, que busca un empleat per realitzar una determinada tasca.

Per unes condicions econòmiques força desfavorables, l'Enric està decidit a aconseguir una feina que no requereixi gaire esforç i ve a l'oficina per fer una entrevista. En què consisteix aquest encàrrec? Es tracta d'emprendre un viatge per diferents ciutats europees, com ara Lió, Viena, Graz o Milà, en un cotxe preparat per Rodergues i parlar amb les persones indicades. Molt ràpidament, el nostre protagonista s'adona que, probablement, es tracta d'una activitat il·legal, però, a causa del fet que la feina està molt ben pagada, no té cap intenció de queixar-se o denunciar-ho a la policia, que encara constitueix una extensió del règim franquista. Durant aquest viatge, coneix una encantadora turista belga rossa, la Bebel que, segons Martín Escribà (2018, p. 53), “esdevé el referent de l'Europa alliberada enfront del darrer franquista, on s'arrosseguen alguns mites més espanyolitzats”. La noia es converteix en la companya d'Enric no només a l'hora de treballar, sinó també després de tornar a Barcelona. Malauradament, és quan comencen a aparèixer diversos problemes que pertorben l'Enric. Troba el cadàver de Júlia i Rodergues i, és més, quan vol cobrar el taló per la feina feta, el banquer comunica que això és impossible i informa la policia, que de seguida el connecta amb els assassinats. En aquest moment, s'inicien dues investigacions diferents: una per part de l'Enric i una altra duta a terme per les autoritats.

Vidal intenta reconstruir els esdeveniments amb les poques pistes de què disposa, i aconsegueix arribar a més persones que estan embolicades en un complicat procés d'evasió de capital i altres activitats il·lícites disfressades d'operacions d'allò que actualment anomenariem *networking*, en l'empresa metal·lúrgica dirigida per Jaume Romagosa. Tot i que pel camí es troba amb moltes sorpreses desagradables, com baralles amb pinxos

contractats per Romagosa, finalment resol el cas de la mort de l'Andreu Rodergues i la seva germana. Malauradament, el final no és gens satisfactori, perquè els responsables són representants d'elevats estrats de la societat coetània, per la qual cosa no seran condemnats pels seus crims. Curiosament, aquest serà un dels motius més freqüents no només a les novel·les de Fuster, sinó també a les publicacions d'altres escriptors d'aquesta època. Els autors dels crims sovint no són delinqüents "normals", és a dir, la seva condició no encaixa en el marc tradicional dels responsables de la comissió de delictes. En aquest sentit, *De mica en mica s'omple la pica* retrata d'una manera molt creïble els corruptes benestants de Barcelona que, tot i disposar de mitjans econòmics suficients, duen a terme certs activitats il·legals.

La trama de la segona novel·la, *Tarda sessió contínua*, 3.45, és una mica més difícil de comentar, ja que, en realitat, es tracta de tres línies narratives combinades en un conjunt força coherent. D'aquesta manera, Martín Escribà (2018, p. 75) assenyala que

és una de les novel·les més complexes i experimentals de Jaume Fuster, que transgredeix el gènere. Som davant de tot un homenatge, un joc intertextual ple d'al·lusions on l'escriptor ens endinsa en el món audiovisual que tant l'entusiasmava. Una honorança en forma d'un fals guió-film als seus referents literaris i cinematogràfics nord-americans, des d'escriptors fins a guionistes, directors, actors i actrius. (Martín Escribà, 2018, p. 75)

Mantenint l'ordre en què es presenta la història al text, assistim al passeig d'un escriptor d'uns vint anys, Jaume, que es detura a l'edifici del cinema on de petit va veure pel·lícules nord-americanes policíiques o d'aventures. Resulta que aquest edifici està a punt de ser enderrocat i és un moment molt nostàlgic per a l'escriptor, que emprèn un viatge en el temps per recordar aquelles sessions plenes de diferents emocions al cinema del barri.

Ara el protagonista és el petit Jaume, que ens explica què veu a la pantalla, interposant de tant en tant testimonis de la dècada dels 50, que descriuen escenes grises de la vida d'aquella època.²⁸⁸ Aquest fons contrasta amb la pel·lícula que el nen està veient. De fet, es tracta d'un esdeveniment força mític en què s'imagina com ell mateix i un dels seus herois Humphrey Bogart, destacat actor del cinema del Segle d'Or de Hollywood i una figura influent en el gènere *noir* cinematogràfic, apareixen en aquesta producció resolent diferents trencaclosques. Es tracta d'un cas força típic d'aquesta estètica: el detectiu arriba a una ciutat concreta per dur a terme una perquisició al voltant d'uns conflictes perillosos a nivell de

²⁸⁸ En aquest sentit, sembla molt interessant l'anàlisi d'aquesta novel·la d'Aritzeta (2014) en què va fer servir el concepte de *Bildungsroman*.

certes institucions locals que presenten certa rivalitat. Segons es desenvolupa la investigació, hi ha molts girs i canvis inesperats: per exemple, Bogart és acusat de ser culpable de provocar un incendi i d'actuar en detriment de les autoritats. A més, els protagonistes troben els cadàvers de diverses persones importants d'aquesta comunitat i intenten esbrinar qui és el responsable d'aquests crims espantosos.

L'última novel·la que forma part del corpus analitzat de l'obra de Fuster és *La corona valenciana*. Com diu Martín Escribà (2018, p. 58-64), aquest text pertany al "cicle Enric Vidal", atès que, exactament deu anys després, el mateix protagonista torna a dur a terme diverses activitats al marge de la legalitat i la il·legalitat. De fet, Vidal sembla un home completament diferent de la primera novel·la, o sigui, ara és més madur, amargat i agressiu, com a resultat lògic dels traumes que va viure una dècada enrere. A més, aquí no és un detectiu amateur, sinó un criminal que ha robat un objecte molt preuat i important per a aquesta comunitat: les joies de la Mare de Déu d'Elx. Convé destacar que es tracta d'una referència a la tradició del gènere negre i policíac estranger en què la desaparició d'un objecte de gran valor sembla una de les opcions argumentals disponibles, al voltant de la qual es pot planificar tota la narració. N'és un exemple clar *The Maltese Falcon* (1930) de Dashiell Hammet que explica el robatori d'una estatueta amb figura de falcó regalada a l'emperador Carles V per els cavallers de l'Ordre de Malta el 1530.

Així, Vidal comença la seva fugida de la policia i dels seus col·legues criminals. En aquesta aventura l'acompanya una autoestopista recent coneguda, l'Anna, que, en un moment donat, descobreix les joies amagades i decideix deixar l'Enric, però emportant-se el tresor amb ella. El protagonista, molt enfadat, busca la dona i corre el risc de ser detingut pels policies que continuen perseguint-lo. En efecte, gràcies a aquesta tècnica narrativa, viatgem juntament amb els personatges per diversos pobles valencians, com ara Alcoi, Elx, Ibi, Xixona o Monòver²⁸⁹. De fet, les seves aventures són, realment, una fugida constant: si no de la policia, es tracta d'escapar dels vells "amics" de Vidal, que creuen que aquest és un simple traïdor que mereix un càstig. La narració està plena d'acció: persecucions de cotxes, accidents i conflictes entre els personatges. Al final de la novel·la, resulta que l'Anna era una de les col·laboradores del grup criminal que volia recuperar les joies robades. I, com si

²⁸⁹ En algunes ocasions, Fuster va destacar que la seva àvia n'era originària i, per tant, coneixia força bé el territori que es descrivia a *La corona valenciana*.

d'una antiga tragèdia grega es tractés, totes les emocions arriben al seu clímax i els personatges comencen a fer justícia matant altres persones implicades en aquest cas.

7.6.1.2. Temps i estructura

A l'hora d'analitzar les novel·les de Fuster, tenim en compte diversos espais temporals, ja que es tracta d'una estructura narrativa ben complexa on se superposen diferents cronologies traçades en els seus textos.

Abans que res, com que les novel·les no apareixen com escrits aïllats, podem notar el fenomen de l'evolució de personatges, espais i temes. El primer component és visible en la serialització del gènere negre i policíac en general, i, encara que una relació directa d'aquest tipus existeix només entre *De mica en mica s'omple la pica* i *La corona valenciana* per mitjà de la figura d'Enric Vidal,²⁹⁰ caldria esmentar el procés evolutiu de Fuster com un autor que teixeix les seves narracions d'una manera cada cop més innovadora i madura, amb la qual cosa és capaç de perfeccionar la seva visió d'aquest gènere en català. A banda d'aquest aspecte literari, podem recrear la vida i el desenvolupament personal de l'escriptor entre les anys 50 i 70 gràcies a *Tarda, sessió contínua*, 3.45. Això es deu al fet que el personatge principal, Jaume, esdevé una mena d'alter ego o, millor dit, una projecció ficcional de les experiències de Fuster sobre un artefacte literari.

L'estructura d'aquestes novel·les comparteix el clàssic patró narratiu, és a dir, plantejament, nus i desenllaç, però, de vegades, no és tan evident i la seva percepció es veu distorsionada per l'ús d'algunes tècniques narratives subversives. Un molt bon exemple d'aquesta operació és, sens dubte, *De mica en mica s'omple la pica*. La novel·la està dividida en tres parts que corresponen a la composició clàssica,²⁹¹ tot i que la percepció del temps s'hi modifica i, en alguns moments, no crea una narració lineal, ja que es trenca amb diversos records en forma d'analepsis (*flashbacks*) o, com en la primera part, es presenta el seu final (el descobriment del Rodergues mort a la seva oficina) i, a partir d'aquí, es reconstrueix la

²⁹⁰ A *La corona valenciana* trobem alguns fragments en què Enric Vidal fa referència als fets descrits a *De mica en mica s'omple la pica* i podem exemplificar-ho amb records de la seva germana morta. A més, sabem que, malgrat els vincles de Romagosa amb els assassinats de deu anys enrere, Vidal va establir una relació de negocis amb ell i va continuar realitzant-li diferents encàrrecs, cosa que va portar-lo a endinsar-se en el món criminal de Barcelona.

²⁹¹ Les parts es diuen així: "Plantejament: dos morts i un viatge" (tres capítols), "El nus, embolica que fa fort" (tres capítols) i "Desenllaç: esclata la violència o qui la fa la paga" (tres capítols). *La corona valenciana* també es divideix en tres parts marcades d'una manera formal: "De ponent, ni gent, ni vent" (quatre capítols), "Entre el xaloc i la Tramuntana" (quatre capítols) i "El regne enllà del mar" (quatre capítols). En aquest cas, observem el seguiment del mateix patró narratiu clàssic.

història per poder arribar al mateix punt com si fos un moviment circular. A *Tarda, sessió contínua*, 3.45 ens trobem endavant de tres dimensions temporals que es juxtaposen en una història força coherent, però si volem traçar tots els esdeveniments en una línia recta, hem d'abordar un espai d'almenys tres dècades, perquè les pel·lícules de Bogart es remunten als anys quaranta, la infantesa de Fuster que descriu el llibre s'ubica a principis dels anys cinquanta, les històries d'amor del protagonista són dels anys seixanta i el moment que va iniciar tota la narració, és a dir, l'observació de l'edifici d'un cinema a punt d'enderrocar-se s'es escenifica a principis dels setanta. En aquest sentit, la tècnica que acabem de comentar pot entrar en allò que coneixem com les caixes xineses, en què una història és només un pretext per a una altra. *La corona valenciana* conté diverses retrospectives que ajuden als lectors no només a arribar a la reconstrucció final dels fets, sinó també a entendre millor els mòbils que van a forçar a Vidal a robar les joies i prendre decisions tan brusques. L'última novel·la de Fuster no conté tècniques narratives tan complicades, però també presenta la història de manera fragmentària, és a dir, l'establiment d'un altre trencaclosques literari per tal que els lectors el puguin resoldre i posar tots els esdeveniments en una cronologia lineal.

Un altre punt interessant a l'hora de parlar del temps, és frenar l'acte de lectura incorporant a la novel·la un conjunt de diversos paratextos relacionats no només amb la narració sinó també amb una meta-reflexió sobre el gènere negre i policíac. El cas més significatiu d'això és, sens dubte, *De mica en mica s'omple la pica*. L'addició d'aquests escrits es pot explicar amb tres qüestions diferents, com a mínim. En primer lloc, es tracta precisament de crear suspens, és a dir, aturar l'acció abans del moment essencial de l'obra, per tal de multiplicar l'efecte dramàtic. Al llarg de la novel·la, Fuster va incloure vuit notes o citacions de diverses persones que reflexionaven sobre el context de la dimensió social de l'essència de la novel·la negra.²⁹² En canvi, abans de la novel·la va afegir un lema, en concret una cita del muntatge *Balades del clam i la fam*,²⁹³ dedicatòries²⁹⁴ i *dramatis personae*²⁹⁵. Aquests paratextos també perllonguen l'acte de lectura, encara que la seva finalitat principal serà introduir els lectors a la novel·la amb la presentació dels personatges, explicar les inspiracions genèriques de l'autor i vincular una dita popular amb l'intent d'implementar la

²⁹² Les persones esmentades per Fuster són, per exemple, Salvador Espriu o Antonio Gramsci.

²⁹³ "De mica en mica s'omple la pica / o si voleu / De gota en gota s'omple la bóta / o si voleu / Els catalans de les pedres en fan pans".

²⁹⁴ Gràcies a aquest text, podem reconstruir no només les inspiracions literàries de Fuster (Tasis, Pedrolo, Sherlock Holmes o Phil Marlowe, entre d'altres), sinó també conèixer aquelles persones del seu entorn que l'havien ajudat a l'hora d'escriure aquesta novel·la (els empleats d'Edicions 62 o la seva muller).

²⁹⁵ De fet, Hart (1987, p. 68) veu en aquest ús una influència de la tradició nord-americana dels autors com Erle Stanley Gardner i Rex Stout (1886-1975).

novel·la negra i policíaca en el sistema literari català. De fet, podem observar una operació molt similar a *Tarda, sessió contínua*, 3.45 pel que fa a la inclusió d'un paratext que no avança de cap manera la narració, sinó que li atorga un caràcter especial a través de la creació d'un univers genèric més ampli.²⁹⁶ En aquest sentit, *La corona valenciana* presenta potser un ús menys creatiu dels paratextos, ja que es tracta d'unes dedicatòries molt curtes a diverses persones de la vida de l'autor que estan relacionades amb el paisatge geogràfic descrit en la novel·la. Mentre que els paratextos de les novel·les anteriors tenen un paper força important en el pla novel·lístic, aquí només es tracta d'una referència a la inspiració de Fuster o una explicació de certs motius emergents, com ara gaspatxos manxecs que va tastar Enric Vidal i que haurien de representar el vincle de l'autor amb Joan Fuster (1922-1992).

Podem determinar d'alguna manera el temps intern d'aquestes narracions? Sí, i ens poden ajudar-hi alguns personatges que descriuen el temps real de certs esdeveniments en què participen. Així, sabem que la trama principal de *De mica en mica s'omple la pica* pot durar no menys de 7 dies. Quan Enric Vidal troba el tercer cadàver a la factoria de la Metal·lúrgica Catalana, diu el següent: "Fa exactament una setmana, set dies que la teva vida dóna voltes entorn d'això: un cos estirat a terra, un rajolí de sang, la mateixa por i una mica de fàstic; com si fos una sínia i tu l'ase que gira per treure'n l'aigua" (2016, p. 207). Ara bé, si també s'inclou el viatge de Vidal per Europa que va precedir la mort de Rodergues i Júlia, la història s'estén a més de vint dies, com veiem en aquest fragment: "L'Enric Vidal pensava: «Una bella nit per a morir. Com va començar tot? Fa vint-i-dos dies, aproximadament. Vint-i-dos dies que la Júlia em parlà de la feina que en Rodergues podia oferir-me. Vint-i-dos dies i tres morts. Bé, gairebé quatre, si m'hi compto»" (2016, p. 217). *La corona valenciana* també consta d'una narració força trepidant, és a dir, els personatges estan en constant moviment i les esdeveniments se succeeixen en qüestió de molt poques hores dintre d'un breu període durant el mes d'agost. El narrador esmenta explícitament el temps, dient que, per exemple, fa quaranta-vuit hores que no dorm, amb la qual cosa sabem que fa dos dies que es va produir el robatori a Elx (2001, p. 72).

²⁹⁶ En aquesta novel·la es tracta de lemes que Fuster inscriu abans que comenci la narració principal, però després de la introducció inicial dels lectors en el context de *Tarda, sessió contínua*, 3.45. Són tres citacions de Peter Bogdanovich (1939-2022), Raymond Chandler i Humphrey Bogart en què es comenta el tema de la cristal·lització del personatge del detectiu en el gènere negre.

La primera novel·la de Fuster està plena de retrospectives dels personatges que parlen d'alguns esdeveniments que han experimentat, però creiem oportú pensar en aquest procediment en el context del temps històric. Així, sabem que Enric Vidal va fer el servei militar a l'Àfrica i que no va poder acabar els estudis universitaris per un imprevist sense concretar (2016, p. 61), així com que la seva germana va independitzar-se als 18 anys i, a causa de la crisi econòmica, va emigrar a Londres i a París per guanyar-se la vida (2016, p. 70). Gràcies a aquests detalls, sabem que es tracta de finals dels anys 60 i principis de la dècada posterior. Més amunt, ja hem indicat que *Tarda, sessió contínua, 3.45* plasma la problemàtica coetània basant-se en una projecció d'una pel·lícula de gènere negre al cinema del barri durant els anys 50. D'aquesta manera, la trama principal no hauria de durar més de dues hores, ja que és aproximadament el temps que solen durar aquestes produccions. En canvi, els esdeveniments filmics són una seqüència de les escenes més rellevants i la cronologia total de *Collita de sang*, que és com es diu a la trama de la pel·lícula que mira el petit Jaume, pot durar diversos dies, setmanes o mesos. Tenint en compte que és tracta d'una estètica genèrica concreta, podem suposar que des que Bogart arriba a Chandlertown fins que es resol el crim, passen solament uns quants dies, perquè l'acció trepidant és uns dels trets més característics d'aquest gènere. Tanmateix, la dissonància entre el temps real i el temps històric de la novel·la és evident pel fet que les pel·lícules i els textos en què es basa *Tarda, sessió contínua, 3.45* parlen del context nord-americà dels anys trenta i quaranta del segle XX.

7.6.1.3. Veus

Com ja hem subratllat més amunt, les tècniques narratives de Fuster entren en el marc de l'experimentalisme literari. En el cas de la focalització, podem observar una perspectiva molt semblant, atès que cada novel·la que analitzem aquí presenta una manera diferent de cristal·litzar la figura del narrador, amb la qual cosa renova els patrons genèrics més clàssics. Ja sabem que els primers textos que van fundar la tradició del gènere negre i policíac utilitzaven el personatge d'un testimoni que observava amb certa admiració les investigacions del seu amic, és dir, un detectiu extraordinari. En efecte, aquesta variació del narrador homodiegètic no surt a l'obra de Fuster i, de fet, a l'hora de crear les veus de les seves novel·les forma algun tipus de combinació de perspectives i s'hi mou amb molta agilitat.

De mica en mica s'omple la pica és una bona mostra d'aquesta amalgama d'òptiques narratives. En la primera part de la novel·la, Fuster dona la veu al protagonista, Enric Vidal,

i així, coneixem la seqüència dels fets des de la seva perspectiva. A més, gràcies a l'ús del narrador intradiegètic, podem saber més coses sobre el mateix protagonista, les seves emocions i pensaments, la qual cosa permet als lectors establir un vincle de confiança entre ells. Creiem que és un bon recurs, ja que la primera part esdevé principalment una exposició del tema, i la relació emocional amb el protagonista fa que els lectors vulguin acompanyar-lo en els fets posteriors i esperen una solució favorable per a ell. En aquest sentit, un fragment interessant és la conversa telefònica de Rodergues amb una persona desconeguda, la que està escoltant Vidal amagant-se al lavabo de la cafeteria on es troben els personatges (2016, p. 63-64). Els lectors poden conèixer només les respostes de Rodergues, ja que falten els enunciats del seu interlocutor. Així, l'autor reconstrueix la situació en què es troba Enric d'una forma versemblant i nosaltres, els lectors, tenim exactament la mateixa informació per extreure conclusions i dur a terme una investigació simultània que la que té Vidal. A més, aquest tipus de narrador en primera persona és molt típic pel gènere negre, on el protagonista es mou ràpidament per algun paisatge urbà, presentant-nos la seva visió d'un món podrit i decebedor.

En la segona part d'aquesta novel·la apareix una nova construcció narrativa que, probablement, podem analitzar com una mena d'impacte de la mort de la germana de Vidal en la seva psique. Sembla que el protagonista experimenta cert distanciament de la seva corporalitat a través del fet d'adreçar-se a si mateix en segona persona, com podem observar en aquest fragment:

Després de tot, Enric, era la teva germana. Potser ara et recordes d'aquelles dies d'infantesa, quan ella t'acompanyava a l'escola i tu l'odiaves una mica perquè t'obligava a anar rere les seves companyes que reien i xerraven i, després, els teus amics et feien servir de riota, acusant-te: "Mitjanena, mitjanena". La teva germana, Enric, la teva germana. (Fuster, 2016, p. 137)

De fet, aquesta perspectiva traçada pel narrador autodiegètic es combina amb la cristallització de la segona veu, és a dir, el narrador heterodiegètic, que descriu externament els esdeveniments relacionats amb la investigació del personatge principal. Convé destacar que quan el protagonista sent la necessitat de parlar de les seves emocions i sentiments, fa servir el seu avatar, que el mira des de certa distància. O, millor dit, si volem aplicar-hi la conceptualització de Genette, creiem que es tracta aquí d'un canvi del mode narratiu, aplicant-hi l'estil indirecte lliure, mantenint la mateixa veu.

Arribaren sigil·losament un darrere l'altre. Els va veure des de la finestra. De moment no reaccionà. Eren tan estranys allí, al mig del pati, com un ós ho seria al mig de la plaça de

Catalunya. Després, l'Enric Vidal se'n va adonar. El buscaven a ell. T'ho haves d'haver esperat. Aquesta gent té males puces, Enric, són uns malparits. (Fuster, 2016, p. 142)

A mesura que la psique de Vidal torna al seu estat òptim, la tercera part de la novel·la compta només amb un narrador en tercera persona. Tanmateix, hem de subratllar que en alguns fragments el protagonista decideix expressar-se en primera persona. En efecte, podem notar aquest recurs en l'últim capítol de la novel·la on es resol el trencaclosques. En un mateix espai textual, hi ha dues perspectives: la des de l'exterior i la del Vidal. Curiosament, alguns fragments quan es produeix la focalització del protagonista estan marcats en cursiva (l'últim capítol). A més de les seves impressions, l'Enric descriu d'una manera molt informativa les activitats dels altres personatges, com per exemple aquí: “Llavors entrà en Martí. Venia esglaiat, temorenc, com si alguna cosa no funcionés. Ja prou sabia què era. Però no vaig motar. Em mirava l'escena divertit. En Romagosa aixecà el cap i fulminà el seu secretari amb una mirada de menyspreu.” (2016, p. 259). L'objectiu d'aquesta tècnica narrativa pot ser la voluntat de l'Enric de participar activament en l'última escena, que ens presenta la solució de la mort de la Júlia i el Rodergues. És més, el fet de donar la paraula a Vidal també pot recordar als lectors que es tracta d'aquest home amb qui s'han identificat i ara, quan es troba en una situació desesperada i res depèn d'ell, han de continuar donant-li suport i sentint la mateixa frustració que provoca la impossibilitat de justícia, per la qual cosa els responsables no seran castigats pels crims que han comès.

Tarda sessió, contínua, 3.45 també presenta una combinació extraordinària de les perspectives narratives que mostren la creativitat de l'autor i la seva voluntat de renovar el gènere en la versió autòctona. En aquest sentit, caldria ressaltar la projecció de la seva vida en aquesta novel·la a l'hora de crear el seu alter ego narratiu. Fuster cristal·litza aquí la figura del narrador autodiegètic per entaular un diàleg entre el Jaume, un escriptor d'uns vint anys, amb el seu jo de vuit anys. Es tracta d'una situació abstracta on el protagonista parla amb si mateix i, en retrospectiva, es dona diversos consells i instruccions sobre la vida. En les primeres parts de la novel·la ens trobem només amb aquesta perspectiva. Per il·lustrar-ho, presentem dos fragments d'“Entrada” i “Noticiari”.

Tardaràs encara a fumar, havent dinar. Tot just has tastat alguna cigarreta d'amagat, Jaume. Però potser enyores l'amargor de la boca, el bri de tabac, que se't queda entre les dents i que et treus amb l'ungla, el gest mecànic de llençar la punta de la cigarreta a l'escopidora plena de sorra on fumegegen les puntes de cigarretes dels qui han passat abans que tu. (Fuster, 2009, p. 10)

Pels carrers notaries la tensió, Jaume. Potser ets massa jove, encara. Penses en altres coses, et falten pocs dies per acabar l'escola i anar-te'n cap a la Cerdanya. Damunt del llit del quarto fosc ja hi ha la vella maleta de cartró que tu vas omplint amb: la pistola de plàstic, lluent encara, nova

encara, que se't trencarà un dia a Martinet; la pala i la galleda que us serviran, a tu i als teus amics, per a fer aquelles cabanes que no acabeu mai, amb pedres a la base i parets de vern; la col·lecció sencera del Red Dixon que vols que l'Andreu llegeixi; dues llibretes d'espiral lateral, de paper quadriculat, per a escriure-hi la teva novel·la; cinc novel·les del Rafael Sabatini [1875-1950]; el ganivet de mànec de fusta; una corbata. (Fuster, 2009, p. 15)

Ens sembla que aquesta perspectiva està molt lligada a la idea principal de la novel·la, és a dir, un homenatge intertextual i metaficcional a l'habitus adquirit pel gènere negre i policíac, que va contribuir a quina mena de persona i autor va arribar a ser el Jaume real adult. Així, el narrador acompanya el seu jo més jove a una projecció cinematogràfica, explicant-li certs aspectes formals del gènere o fent referència a les seves pròpies experiències, que pot comparar amb l'argument de la pel·lícula. Creiem que aquesta tècnica pot explicar-se a través de la voluntat d'aclarir al jove espectador el context en què es mou perquè el gènere li sembli més proper.

Tanmateix, no és l'única veu que apareix en aquesta novel·la. Com que el petit Jaume està mirant una pel·lícula, també s'han de presentar els esdeveniments en aquest espai. El text es divideix formalment en sis bobines i 95 seqüències per imitar un guió filmic.²⁹⁷ Per aquest motiu, no ha d'estranyar que hi hagi descripcions de les activitats dels personatges de *Collita de sang*, diàlegs entre ells i detalls sobre el seu aspecte o l'espai pel qual es mouen. Aquest fragments són força breus i concisos, cosa que forneix del dinamisme adequat a tota la narració, com podem veure aquí: “Ara Bogart es desperta. Allarga la mà dubtant, com si no s'hi volgués posar. L'altra mà butxaqueja i extreu una cigarreta. L'encén mentre contesta: Despatx del senyor Bogart. Humphrey Bogart a l'aparell.” (2009, p. 23). Ara bé, no sabem si aquesta veu que explica la pel·lícula és en realitat el narrador heterodiegètic, atès que aquestes descripcions mecàniques es juxtaposen amb el comentari del Jaume adult. De fet, després del fragment citat més amunt, podem llegir el següent: “Té la veu aspra, una mica engolada. Si la versió fos anglesa —que no ho és, Jaume, li notaries aquell accent papissot.” (2009, p. 24). Així veiem que es tracta d'una mena de polifonia de veus, que molt probablement tenen el seu origen en la projecció ficcional del Jaume escriptor. Sembla que és gràcies a ell que coneixem certs aspectes formals de la pel·lícula (fotogrames, música,

²⁹⁷ Fuster explicava l'origen d'aquesta idea així: “En principi, la novel·la havia de ser una obra molt en la tònica d'altres textos-homenatges que he escrit, com ara *Les cartes d'Hercules Poirot*, el que passa és que poc abans havia escrit un guió de cinema basat en la meua segona novel·la, *De mica en mica s'omple la pica*, i vaig descobrir la tècnica de l'escriptura cinematogràfica, la vaig aplicar i vaig elaborar moltes coses més que un simple homenatge al cinema negre dels anys cinquanta que a mi m'agradava” (Guillamon, 1985, p. 4).

etc.), les converses dels personatges i les escenes imaginàries en què Bogart s'adreça directament al petit Jaume.

A *La corona valenciana* Fuster torna al narrador intradiegetic, que es pot explicar de dues maneres. Primerament, parlem de la segona entrega de les aventures d'Enric Vidal, per tant, el fet de focalitzar la història de la mateixa manera és una elecció artística coherent. Els lectors poden extreure les seves pròpies conclusions sobre l'evolució del personatge i sentir que la narració sobre el mateix protagonista no està distorsionada ni resulta inconsistent. D'altra banda, es tracta d'una novel·la força singular en aquest corpus, ja que Vidal hi fa de criminal i ens parla del robatori i la fugida des de la seva perspectiva. L'òptica homodiegètica en primera persona permet referir-se al gènere negre i policíac, que també feia servir la narració des del punt de vista del delinqüent, per donar a l'acció el dinamisme adient i crear la il·lusió d'entrar al cap del protagonista i conèixer els seus pensaments, així com les impressions emocionals i físiques, com podem veure en aquest fragment:

M'hauria agradat clavar l'accelerador a fons i dirigir-me a Dénia sense fer aquella volta inútil. Però m'imaginava que els galiasses del Ferrandis em buscarien, precisament, pel camí de mar. O la bòfia, és clar. Des d'on érem no sabia ben bé com anar-hi, a Dénia. Em caldria consultar un mapa. M'hauria d'aturar. M'era ben igual, el temps em sobrava pels descosits. Fins demà passat no tenia res a pelar-hi. I dos dies són molts dies, sobretot amb l'infern que s'hauria muntat. Vaig sentir un calfred i una punxada de mal a l'estómac. Les mans em suaven i una gelor sobtada em recorria l'espina. (Fuster, 2001, p. 19)

7.6.1.4. Espais

Pel que fa als espais que apareixen a l'obra de Fuster, podem dividir-los en dues categories: la dimensió catalana i estrangera. Sovint, es penetren i es componen d'una manera força coherent. Així, en *De mica en mica s'omple la pica* tenim el contrast entre el paisatge urbà de Barcelona i les ciutats europees que visita Vidal; en *Tarda, sessió contínua* 3.45 el Jaume nen es troba en el cinema del barri, per tant, parlem del espai barceloní que es barreja amb la dimensió nord-americana d'unes ciutats imaginàries, com ara Chandlertown; i a *La corona valenciana* presenta un viatge pel País Valencià i les illes Balears, de manera que s'allunya del centre del món català, és a dir, Barcelona, que tan sovint és representada a les novel·les negres i policiaques d'aquesta època.

Un dels punts importants a l'hora de reflexionar sobre els espais és, sens dubte, el viatge. Com ja sabem, Vidal rep una feineteta que consisteix en fer un recorregut per diferents ciutats europees, com Salzburg, Graz, Venècia o Gènova i, segons Martín Escribà (2018, p.

52), aquesta operació serveix per parlar de dos temes: el turisme i l'emigració. Gràcies a aquest itinerari, Enric coneix la Bebel Dupin, amb la qual comparteix totes les aventures vinculades amb l'encàrrec. De fet, és a través del personatge que podem veure com els turistes perceben Barcelona i les vacances a l'Estat espanyol durant l'auge del turisme que va viure el país als anys 60 gràcies a diverses lleis que van facilitar el desenvolupament en aquest sector. O, si més no, podem veure com creia un intel·lectual com Fuster que els turistes percebien Barcelona i les vacances a l'Estat espanyol d'aleshores, que no és ben bé el mateix. Tornem al nostre fil argumental: a més d'alguns llocs atractius i típics de Barcelona, com el Museu d'Art Romànic de Montjuïc, Bebel també visita la catedral de Girona o va a la platja de Calella de Palafrugell mentre Vidal intenta arreglar els seus assumptes. Pel que fa als espais barcelonins, la novel·la conté descripcions de diferents avingudes, carrers i places pels quals es mouen els personatges i, per posar-ne un exemple, ens referim a la Gran Via, la Rambla o la plaça de Catalunya. És més, els espais també representen les diferències entre habitants en termes socials i econòmics, perquè els representants rics de la burgesia viuen a la part alta de la ciutat (Sant Gervasi, Vallvidrera o alguns petits pobles a prop de Barcelona), mentre observem delinqüents, gent amb pocs recursos i treballadors en el seu entorn "natural", és a dir, al Barri Xino o a la fàbrica del Romagosa a l'Hospitalet.

L'element del viatge o, més aviat, de la fugida històrica, apareix també a *La corona valenciana*. Molt sovint els protagonistes es desplacen amb algun tipus de transport: cotxe, tren o llanxa, amb la qual cosa la narració pren dinamisme i no deixa que els lectors s'avorreixin. Un altre punt important pel que fa a aquesta novel·la és el fet de mostrar altres paisatges dels Països Catalans, que aleshores no existien en el panorama de la novel·la negra i policíaca catalana.²⁹⁸ Així, a través dels ulls de Vidal, coneixem territoris menys coneguts dins d'aquesta estètica, com ara Alacant, Ibi, Xixona, Benifallim o Eivissa. El narrador protagonista dedica un espai a les descripcions de la natura i de l'empremta humana en aquests llocs, així com dels seus aspectes culturals i identitaris, com ara el menjar o els costums, que podem veure en els següents fragments:

A les dues toques, passat el coll dels Tudons, vam ficar-nos per un camí de cabres i vam aturar-nos al costat d'un alzinar. El paisatge era d'una grandiositat, d'una bellesa, només comparable

²⁹⁸ En aquest sentit, voldríem ressaltar l'obra de Ferran Torrent (1951), un dels primers escriptors del gènere negre i policíac en llengua valenciana. De fet, va començar la seva trajectòria literària a principis dels anys vuitanta, i la seva novel·la més emblemàtica, *No empreneu el comissari*, es va publicar l'any 1984, és a dir, dos anys després de la publicació de *La corona valenciana* de Fuster. Per saber més de l'obra de Torrent, remetem a Piquer Vidal i Martín Escribà (2006) i Bennasar (2011).

al Pirineu. Amb una diferència, però. El ver d'allí s'havia convertit en penya eixuta, en pedres i mates arranades a terra. (Fuster, 2001, p. 75)

La mestressa ens dugué una cassola amb els gaspatxos. Era una mena de cuinat de color fosc amb un suc espès i una oloreta que hi cantaven els àngels. [...] El plat mereixia l'aturada. Hi havia pollastre, conill, cargols i una mena de pa d'hòsties que espesseïa la vianda. I picant com una mala cosa. Va ser oli en un llum, per al meu païdor. De sobte em vaig trobar bé, tranquil, com si no tingués cap problema al món, com si de debò fos un especialista en cuina que volia escriure un llibre sobre els plats típics del país. (Fuster, 2001, p. 26-27)

D'altra banda, *Tarda, sessió contínua, 3.45* torna a l'escenari urbà, que tradicionalment s'ubica en la dialèctica del gènere de la novel·la negra i policíaca. Tanmateix, en aquest cas, podem parlar de la superposició abstracta de tres espais diferents: imatges de la Barcelona dels anys cinquanta i setanta, i ciutats nord-americanes imaginàries cristal·litzades gràcies pel cinema negre dels anys quaranta. Les escenes de la vida del petit Jaume representen una Barcelona trista i grisa sota el jou del franquisme i, a més a més, es converteixen en fotogrames de l'escola o de casa seva que reflecteixen de manera molt creïble aquesta època. Ara bé, aquest espai es complementa molt bé amb el paisatge urbà dels Estats Units que acull certs fenòmens infames, com ara la corrupció o les vagues laborals, que, al cap i a la fi, són universals i poden fer referència a alguns esdeveniments locals ben reconeguts pels lectors. Tot i que Fuster no diu directament que el públic hagi d'interpretar aquests fets en el context del darrer franquisme, creiem que aquest tipus de procediment pot esdevenir un intent de construir un trencaclosques narratiu exigent per als lectors o una fugida de la censura, que encara controlava el contingut publicat. A més, el contrast entre Barcelona i els Estats Units permet desmentir diversos mites produïts pel gènere negre i policíac que, a través de manifestacions artístiques com el cinema o la literatura, va influir en la construcció de l'habitus d'alguns receptors joves que creixien amb certes figures i altres arquetips culturals que es poden exemplificar amb un detectiu dur i emocionalment inaccessible.

7.6.2. L'obra de Manuel Vázquez Montalbán

7.6.2.1. Arguments

Com ja ha estat explicat prèviament, *Tatuaje* no és la primera novel·la on apareix el detectiu privat emblemàtic Pepe Carvalho. En realitat, podem saber molt de la seva vida a *Yo maté a Kennedy* (1972). Tanmateix, en aquest sentit, sembla que no perdem massa contingut ometent aquest text, perquè molts fils biogràfics d'aquest personatge apareixen duplicats en les pròximes entregues de la sèrie. De moment, deixem aquests components de

banda i centrem-nos en l'argument de la novel·la del 1974 que, segons Colmeiro (1994b, p. 173-174) comença

un nuevo ciclo narrativo que recoge la ironía, el escepticismo iconoclasta, el distanciamiento y la técnica collagística de su etapa “subnormal” y los aplica a la recuperación de ciertos elementos de la novela realista tradicional, destacándose la importancia de la trama y de la unidad narrativa lógico-temporal, la focalización subjetiva, y la caracterización psicológica tridimensional de los personajes, si bien estos elementos siempre se ven sujetos a un proceso de constante parodia, lo cual en el fondo quizás sigue revelando un cierto escepticismo ante el mismo hecho de novelar. (Colmeiro, 1994b, p. 173-174)

Un dia assolellat, el cos d'un home jove flota a la superfície de l'aigua. Desafortunadament, sembla impossible identificar-lo per l'estat del cadàver; l'únic tret distintiu que podria portar a una solució a aquesta mort és el tatuatge al seu pit que diu en castellà: “He nacido para revolucionar el infierno”. Carvalho s'assabenta del cas uns dies després en una reunió on un tal don Ramón li demana que identifiqui el difunt a canvi d'una remuneració força elevada. El detectiu accepta l'encàrrec i comença la seva feina, gràcies a la qual obté una pista que vincula l'home mort amb els Països Baixos. En conseqüència, hi va de viatge de negocis per resoldre el cas i, per casualitat, descobreix altres activitats il·legals, com el tràfic de drogues o la prostitució, etc.

En la segona novel·la negra de la sèrie, és a dir, *La soledad del manager*, apareix el cadàver d'un home desconegut i les condicions de trobar-lo són també força controvertides, perquè es tracta d'una víctima que portava unes calces femenines a la butxaca. Una escena així imposa una certa manera de pensar sobre el difunt i sembla que la versió aparent dels fets pot ser la infidelitat o la venjança sexual. Malgrat això, els lectors es troben amb una sorpresa, perquè el detectiu rep l'encàrrec de resoldre aquest cas per part de la muller de la víctima, l'objectiu de la qual és aclarir tots els dubtes al voltant de la mort tan sobtada del seu marit i fer que recuperi l'honor i dignitat perduts. De fet, resulta que Carvalho ja havia conegut l'Antonio Jaumá, la víctima, i sabia perfectament que es tractava d'un home força perdut i angoixat en un càrrec important dins d'una gran empresa on es movia en un context molt definit per la presència d'altres executius. Ja a les primeres pàgines de la novel·la ens assabentem que una de les motivacions de treballar en un entorn tan exigent i insensible és el sexe. A més, aquest tema apareix sovint al darrere d'altres esdeveniments i, en alguns moments, esdevé un llenç per a la reflexió sobre els efectes nocius de l'educació sentimental durant el franquisme. Ho sabem gràcies als interrogatoris que Carvalho fa als amics més propers de la víctima, que comparteixen disposicions semblants que les van formar com a persones que es mouen en el mateix entorn. Per arribar a la veritat, el detectiu ha d'analitzar

l'evolució ideològica de Jaumà, i ho fa a través de nombroses converses tornant als seus anys universitaris. Aquesta problemàtica entra en allò que Pereira Boán (2009, p. 167) defineix com “manifiesto del desencanto ideológico, que anticipa el de clase en *Los mares del Sur*, invirtiendo en orden althousseriano de la ideología como producto social”.

Un altre cas que resol Carvalho es descriu a *Los mares del Sur*. De nou, la víctima esdevé un home amb una funció important en el seu entorn, el cadàver del qual es troba en un solar en construcció de la perifèria de Barcelona. Efectivament, no és l'única semblança amb els trencaclosques anteriors, ja que també aquí el difunt té una pista sobre la seva vida que guiarà la investigació de Carvalho. En aquest context, és un tros de paper amb una breu cita en italià: *più nessuno mi porterà nel sud*. Un altre punt important és que la víctima, Stuart Pedrell, aproximadament un any abans havia emprès un viatge als mars del Sud, durant el qual no havia tingut contacte amb cap persona del seu entorn més pròxim. Aclaparat per la complexitat del cas, Pepe Carvalho comença la seva investigació, on es troba amb diversos sospitosos, com ara l'exdona de l'empresari, els seus socis i altres membres de la seva família. A mesura que el detectiu aprofundeix la perquisició, descobreix que la víctima estava no només obsessionada pel mite de Gaugin (1848-1903), sinó també involucrada en algunes relacions extramatrimonials i certs negocis il·legals, incloent-hi l'especulació immobiliària i la corrupció. De fet, a través d'aquesta perquisició ambientada en diferents esferes socials i espacials de Barcelona, el detectiu ofereix una vivisecció ben detallada d'una realitat brutal del país després de la mort de Franco. El mateix Vázquez Montalbán destacava que aquesta novel·la és “una fábula sobre la lucha de clases en la ciudad, sobre la imposibilidad del paraíso, y sobre el mito de los mares del Sur” (Hart, 1987, p. 96).

L'última novel·la que forma part del nostre corpus de l'obra de Manuel Vázquez Montalbán és *Asesinato en el Comité Central* en què l'assumpte investigat sembla molt més complex i, si es pot definir així, prestigiós. És així perquè es tracta de l'assassinat aterridor del secretari general del Partit Comunista d'Espanya, Fernando Garrido. Les circumstàncies d'aquest crim són tan impactants com cinematogràfiques: durant una reunió d'aquesta organització política a Madrid, hi ha una breu apagada i quan hi torna la llum, resulta que algú acaba de matar el secretari apunyalant-lo al pit. Tot i que l'inspector de qui la tasca és resoldre el cas és escollit immediatament, resulta que les persones associades al partit comunista no n'estan satisfetes, pel fet que Fonseca es mostra obertament negatiu cap a aquesta opció política. El nou secretari del partit decideix posar-se en contacte amb Carvalho per encarregar-li una investigació paral·lela a la que duen a terme les autoritats oficials. El

detectiu deixa la seva estimada ciutat catalana i arriba a Madrid, on coneix moltes persones amb qui col·laborarà a l'hora de realitzar les seves tasques professionals. Durant la investigació, Pepe Carvalho es troba amb el seu rival i aquestes reunions no semblen gaire agradables, perquè els homes representen ideologies totalment diferents i, per més inri, Fonseca, com a guardià fidel dels valors del franquisme, criticava i perseguia persones com el nostre protagonista. Sembla que els inspectors competeixen no només per esbrinar qui és el responsable de la mort de Garrido, sinó també quina versió política guanyarà finalment aquest conflicte històric.

7.6.2.2. Temps i estructura

Com que es tracta d'un cicle tancat de novel·les negres, és evident que hi observem una evolució lineal dels personatges a diferència de l'obra de Fuster. Per això, les novel·les de Vázquez Montalbán esdevenen uns moments molt puntuals que conformen una cronologia coherent de la vida de Carvalho, sobre la qual es visualitza la història coetània de l'Estat espanyol.

Comencem, doncs, per l'ambientació històrica d'aquests textos. En aquest sentit, Vázquez Montalbán aconsegueix la missió principal del gènere negre, que és una anàlisi crítica de la societat en què es troben l'autor i els seus lectors potencials. Així, les novel·les del nostre corpus estan ambientades a la dècada dels setanta i a principis dels vuitanta, fet que els atorga un context molt concret: el final de la dictadura franquista i la posterior etapa de transició política. De fet, és fàcil associar els temes emergents amb aquesta època, ja que també apareixen en l'obra altres autors i, simplement, fets emblemàtics del període. Si a *Tatuaje* trobem la problemàtica de l'emigració econòmica i a *La soledad del manager* es planteja el tema dels efectes negatius de l'educació sentimental i la corrupció a les institucions poderoses, a *Los mares del sur*, en canvi, es critica l'especulació immobiliària, i a *Asesinato en el Comité Central* es discuteixen diferents aspectes ideològics plasmats en el context de la decepció amb el nou panorama polític. A més, els personatges també fan al·lusions a certs fets reconeixibles d'aquest context, com per exemple aquí: “¿Por qué te crees tú que Franco duró tanto? Porque estábamos como atontados y era del bromuro que nos echaban en el agua y en el pan” (Vázquez Montalbán, 2017b p. 38). No obstant això, les novel·les aborden uns límits temporals més amplis que els anys setanta del segle XX, que es veu principalment en allò que articulen els personatges. Podem notar-ho en algunes evocacions retrospectives, com ara records del pare de Carvalho i la seva experiència

d'emigració abans de la guerra civil (*Tatuaje*) o històries universitàries dels anys 50 d'Antonio Jaumá i els seus col·legues (*La soledad del manager*). A més, gràcies a aquest tipus de digressions, també podem reconstruir la cronologia de la vida de Carvalho i així sabem que abans d'acceptar l'encàrrec de *Tatuaje*, ja havia treballat en nom de la CIA als Països Baixos, o que als anys 50 va començar la seva militància, per la qual patia certs efectes negatius, com ara detencions i interrogatoris per part de representants de les autoritats franquistes (*Asesinato en el Comité Central*).

Pel que fa al temps interior de les novel·les, podem suposar que les activitats de la investigació de Carvalho no duren més d'uns quants dies. Aquí, com a l'obra de Fuster, s'utilitza l'esquema d'una acció ràpida, que és un recurs força característic del gènere negre i policíac. Carvalho es mou per la ciutat i visita les persones implicades en els casos que investiga, fins i tot realitza diversos interrogatoris al dia. No obstant això, no tenim una informació exacta de la duració del seu contracte i, de tant en tant, només apareix algun marcador temporal als diàlegs. Un bon exemple d'això és el cas de Stuart Pedrell, perquè se sap que un any abans de trobar el seu cadàver, va desaparèixer, afirmant que anava a fer un viatge llarg; transcorre aproximadament un mes des de la seva mort fins que la seva vídua ofereix l'encàrrec a Carvalho.

Tenint en compte l'acte de lectura, l'extensió d'aquestes novel·les és més aviat l'habitual en el cas de novel·les la finalitat de les quals també és passar-s'ho bé durant unes quantes hores.²⁹⁹ La qüestió és que el gènere negre i policíac tendeix a preferir formes més curtes en què es pot utilitzar el màxim d'espai textual per presentar un enigma, la consegüent investigació i la seva resolució d'una manera atractiva per al lector. Amb tot això, Vázquez Montalbán utilitza una tècnica narrativa que frena l'acció i crea una sensació de suspens. Tot i que fa servir també algunes citacions lligades a l'argument de cada novel·la, el procediment no està tan desenvolupat com en l'obra de Fuster i, en aquest cas, no podem considerar-les com un recurs desaccelerador, sinó, més aviat, un tret intertextual de la seva obra. A *Tatuaje* i *Los mares del Sur* apareixen fragments d'alguns textos culturals importants,³⁰⁰ que s'hi

²⁹⁹ Les edicions de què disposem tenen entre 194 i 287 pàgines. En comparació amb l'obra de Fuster, *De mica en mica s'omple la pica* conté 219 pàgines (sense els materials educatius addicionals), *Tarda, sessió continua*, 3.45, 249 i *La corona valenciana*, 220.

³⁰⁰ En la primera novel·la es tracta d'una reinterpretació coetània de la cançó de Rafael de León del mateix títol, la lletra de la qual deia: "Era hermoso y rubio como la cerveza / el pecho tatuado con un corazón / en su voz amarga había la tristeza / doliente y cansada del acordeón". De fet, el narrador en recorda alguns fragments en els moments clau o també hi ha escenes en què certs personatges la canten. La referència a la mateixa cançó també apareix a *Los mares del Sur* (1979, p. 209), però es tracta d'un petit comentari a la seva base que permet al detectiu resumir la situació amorosa d'Ana Briongos, massa jove per entendre l'al·lusió de

marquen en cursiva i es combinen d'una manera molt coherent amb tota la narració. A més, aquests fragments es converteixen en pistes força valuoses també per als lectors, que poden dur a terme la seva pròpia investigació simultàniament a la del detectiu privat. En efecte, hi ha un altre aspecte rellevant de l'obra de Vázquez Montalbán que sap controlar la dinàmica de la narració: ens referim al peculiar discurs gastronòmic de l'autor. Segons diferents crítics de la seva obra, aquest procediment entra en el projecte més ampli que pren la forma d'un collage o mosaic ple de nombrosos elements culturals que li són propers i, molt probablement, provenen del seu habitus.³⁰¹ Tot i que la gastronomia també assenyala les desigualtats socials entre els diferents personatges,³⁰² en aquest moment, ens centrem només en la seva aplicació a nivell narratiu, perquè, tal com indicava Colmeiro (1994b, p. 187), “la descripción detallada de la elaboración de un plato o de su consumición rellena un compás de espera, soluciona la situación de *impasse* en el caso policiaco y ayuda a mantener el suspense de la narración”. N'és un exemple clar una trobada entre Carvalho, Fuster i Beser, un professor universitari, durant la qual cuinen junts paella i debaten sobre la seva recepta tradicional, que allunya els lectors de pistes importants relacionades amb la interpretació d'un poema del poeta italià Salvatore Quasimodo (1901-1959) que es va trobar al cadàver de la víctima. (1979, p. 124-136) En efecte, Vázquez Montalbán va construir *Asesinato en el Comité Central* d'una manera força similar. La investigació sobre la mort de Fernando Garrido no dura gaire, i si presentéssim només els seus fets principals, la novel·la seria molt més curta. Per això, l'acció ambientada a Madrid inclou descripcions llargues de diferents plats consumits, que no només retarden efectivament l'acció i allarguen el text, sinó que permeten conèixer la gastronomia d'una altra ciutat.

Pel que fa a l'estructura narrativa i temporal, veiem que Vázquez Montalbán implementa el patró clàssic de desenvolupament d'una història per a aquest gènere, és a dir plantejament, nus i desenllaç. Normalment, coneixem la víctima al primer capítol de la novel·la i a l'hora de presentar-la l'autor emprà diferents mètodes, per exemple *Tatuaje*,

Carvalho. Molt més importants en aquesta novel·la són les citacions provinents d'altres obres literàries. Al cap i a la fi, al costat del cos sense vida de Pedrell es va trobar un vers del poema de l'escriptor italià Quasimodo i, a l'hora d'analitzar-lo, els personatges fan referència a T.S. Eliot o a Federico García Lorca.

³⁰¹ Segons Colmeiro (1994b, p. 182), “la técnica artística del *collage* se basa en el ensamblaje de materiales fragmentarios y de procedencia diversa que en su unión producen una obra nueva y distinta de la suma de las diferentes partes que la componen. El collage es la forma artística ideal para dar cabida a la multitud de discursos heterogéneos presentes en cada una de las novelas de este ciclo y actúa como principio estructural básico de la narrativa policiaca de Vázquez Montalbán”.

³⁰² Per posar-ne un exemple, podem referir-nos a una escena de *Los mares del Sur* en què Carvalho, quasi com un gran entès en la matèria, parla de vins blancs catalans a la seva parella prostituta, que no només destaca les seves aficions (o la manca d'aficions), sinó que també indica diferències significatives en la manera com actuen aquest personatges o, millor dit, els representants de diversos grup socials.

després d'una breu descripció d'una platja idíl·lica barcelonina, apareix un cos flotant a l'aigua o a *La soledad del manager*, a través d'un *flashback*, ens assabentem que Carvalho va conèixer Antonio Jaumá en un avió amb destinació als Estats Units, cosa que avança la notícia de la seva mort. Clarament, Carvalho triga una mica de temps en començar la investigació a causa de la seva professió. De fet, es tracta d'un detectiu privat que no es compromet amb una feina si no li paguen bé. Per això, a les novel·les de Vázquez Montalbán trobem escenes d'espera d'alguns encàrrecs, per exemple, visites a restaurants o converses amb companys, entre d'altres, i moments en què certs personatges acudeixen al detectiu i li expliquen el cas que se suposa que ha de resoldre. A continuació, la narració s'ordena de manera lineal i només a *La soledad del manager* observem una cronologia fragmentària de la història. Com ja hem dit més amunt, la novel·la comença amb una escena força significativa per a la trama, perquè presenta la víctima com un faldiller i, en certa manera, també ens condiona a tenir una visió molt concreta d'aquest personatge i creure, d'aquesta manera, la versió oficial que explica el seu assassinat. Les escenes de la investigació de Carvalho es barregen amb moments en què el detectiu està en companyia de Jaumá als Estats Units.

7.6.2.3. Veus

En comparació amb el tractament de la focalització en l'obra de Fuster, la novel·la de Vázquez Montalbán pot ser definida com una versió més tradicional, perquè la narració sempre es fa des de la perspectiva heterodiegètica. Es tracta d'un narrador en tercera persona que, amb les seves descripcions, incrusta els esdeveniments en un context concret i permet que els personatges intervinguin principalment en forma de diàlegs. Tradicionalment, s'ha notat que aquest tipus de narració està vinculat amb el gènere policíac, en què els lectors han d'observar externament el detectiu durant la seva investigació amb certa admiració i sense que la informació rebuda es contamina amb impressions emotives del personatge principal, que s'expressa en primera persona. Evidentment, el narrador que utilitza Vázquez Montalbán ens permet entrar en la ment de Carvalho, però majoritàriament els mateixos lectors poden arribar a les seves pròpies conclusions sobre els temes i altres personatges presentats, com veiem en aquest fragment, en què el detectiu està enterrant el cos sense vida de la seva gossa, Bleda:³⁰³

³⁰³ El mateix Vázquez Montalbán va admetre amb molta tristesa que aquesta escena es va inspirar en un fet real de la seva vida (Hart, 1987, p. 99).

Recubrió la tierra con la gravilla que había separado, tiró la pala, se sentó sobre la baranda del muro y se aferró con las manos a los bordes de ladrillo para que el pecho no se le rompiera por los sollozos. Le ardían los ojos, pero sentía una súbita limpieza en la cabeza y en el pecho. Mirando hacia la ciudad iluminada dijo:

— Hijos de puta, hijos de puta.

Se bebió una botella de orujo helado y a las cinco de la madrugada le despertaron el hambre y la sed. (Vázquez Montalbán, 1979, p. 287)

Hauríem de considerar, però, aquesta qüestió en el context de la manca de creativitat de Vázquez Montalbán? Segurament no, perquè la innovació de la seva obra se centra en àmbits completament diferents, com ara els perfils força detallats dels personatges, una exhaustiva descripció de la societat coetània o la creació de tot un univers de referents cultural, entre d'altres. Probablement, la introducció d'altres components alternatius aliens al gènere negre i policíac faria que l'obra estigués excessivament saturada i resultés per tant difícil de llegir per als lectors potencials. A més, la voluntat d'escriure una crònica col·lectiva requereix la creació d'algun tret inalterable que doni als destinataris una sensació d'estabilitat en el procés de lectura i no pertorbi la seva comprensió amb diverses tècniques narratives subversives. El mateix estil de novel·lar esdevé un element força important a l'hora de compondre un cicle literari, perquè tota l'obra és coherent i no sembla pas desigual en la seva dinàmica. Òbviament, compartim l'opinió de Colmeiro (1994b, p. 171-172) quan destaca que “la obra de Vázquez Montalbán desmantela críticamente la moralidad del orden establecido y se replantea los moldes narrativos anteriores de la novela realista y la policiaca desde una ambigua actitud paródica que simultáneamente acepta y subvierte sus propios modelos”, mantenint, però, una visió més aviat tradicional pel que fa a la focalització.

A més, convé destacar un altre aspecte important en aquest context. Com ja hem dit, l'obra de Vázquez Montalbán conté moltes escenes de descripcions culinàries, la finalitat de les quals és crear suspens en l'acció. Tanmateix, a més de la qualitat naturalista d'aquesta tècnica, cal afegir que aquests fragments contenen moltes opinions sobre els fenòmens gastronòmics de l'època, cosa que fa que el narrador esdevingui també un alter ego ficcionalitzat de l'autor que es cedeix un espai per iniciar un tipus de metareflexió sobre diversos temes. Així, *Asesinato en el Comité Central* conté innombrables descripcions de l'escena gastronòmica canviant, un fenomen que cristal·litza gairebé arreu de tot l'Estat espanyol:

Las Ramblas se preparaban para canalizar a los buscadores de restaurantes y cafeterías. Desaparecían los transeúntes de paso ligero y los corros de jubilados ante los quioscos de

periódicos. En su lugar se conformaba una masa lenta, coloquiante, más feliz, ante la perspectiva de los misterios gastronómicos encerrados en los callejones umbríos donde brotaban cada día nuevos restaurantes, una muestra más del pluralismo democrático doméstico. En plena crisis de la sociedad patriarcal, los cabezas de familia buscaban nuevos restaurantes con la taquicardia de la aventura galante, de la salsa prohibida con crema de leche y trufas de Olot, platos con ligero y ropa interior negra transparente, platos oralgenitales, para comer a cuatro patas, con la lengua predispuesta a las polisemias de las hierbas aromáticas y los sofritos enriquecidos con picadas apiñonadas. (Vázquez Montalbán, 2017a, p. 32)

Aquest tipus de narració digressiva de caràcter reflexiu està molt relacionada amb les activitats de Vázquez Montalbán en altres àmbits culturals, com en aquest cas, que es tracta de la seva condició d'expert en gastronomia en tot l'àmbit espanyol.³⁰⁴ Aquesta posició es va consolidar durant molts anys i la seva culminació va ser el pròleg preparat per a la reedició d'una emblemàtica publicació sobre la cuina espanyola, és a dir, *El libro de la cocina española* (1970) de Néstor Luján (1922-1995) i Joan Perucho (1920-2003).³⁰⁵ Vázquez Montalbán hi reflexionava sobre el lloc d'aquest component cultural no només al mapa local, sinó també en el panorama mundial, i apuntava a molts fenòmens, inclosos diferents repercussions desfavorables que es van produir després de la primera edició del llibre i abans de la redacció definitiva del pròleg (2003):

En las conversaciones con mi “maestro” [Néstor Luján] salió todo su pesimismo sobre el futuro de la cocina catalana y de las cocinas tradicionales españolas, arrambladas por una cocina de prestigio extranjera, preferentemente la francesa, o por un supuesto cosmopolitismo que iba desde el nivel del incipiente *fast food* a los cambalaches sincréticos de muy renombrados restaurantes. Era un juicio válido en aquellos tiempos, pero a punto de quedar inservible por la frenética dinámica que adquiriría la sociedad gastronómica a lo largo de la década de los ochenta, hasta el punto de que, frecuentemente, cuando periodistas o escritores extranjeros me preguntaban qué aspectos más revolucionarios habían propiciado en España la muerte biológica y casi política de Franco, yo contestaba que la única revolución cultural sería había sido la gastronómica. (Vázquez Montalbán, 2003, p. 15)

³⁰⁴ De fet, Manuel Vázquez Montalbán va convertir-se en un expert culinari també a casa seva, i va explicar-ho en l'entrevista que li havia fet Hart (1987, p. 94): “Para mí, en parte es rutina, cocino para mi familia; yo soy el cocinero en casa. En segundo lugar, es una distracción de carácter manual. Yo soy una persona con muy poco talento manual. No tengo ninguna afición al bricolage, ni nada de eso. Entonces, cocinando, me distraigo manualmente, sobre todo cuando estoy demasiado saturado de trabajo intelectual. Para mí también es una actividad creativa, material. En el sentido de que la cocina la veo casi como la cerámica: los ingredientes son previstos; el fuego es el que los transforma, y el resultado es siempre diferente aunque los ingredientes sean los mismos. Luego, la cocina es una cultura inocente, que no le hace daño a nadie –quizá le hace daño a uno mismo por culpa de colesterol– pero a los demás no hace daño.” Per saber més sobre la gastronomia en la seva obra, remetem a Díaz Arenas (2017).

³⁰⁵ En aquest pròleg descobrim que després de l'èxit d'*El libro de la cocina española*, Edicions 62 va encarregar a Vázquez Montalbán *L'art de menjar a Catalunya* (1977), amb una introducció de Luján, que mostra una manera de legitimar l'obra d'alguns autors joves concrets, hereus de la tradició dels autors consagrats. A més, l'elecció de Vázquez Montalbán com a elaborador d'una publicació bessona a *El libro de la cocina española* confirma la seva condició privilegiada d'expert en cultura catalana, tot i que la seva obra més notòria s'expressi en castellà.

Per tant, observem que, com a eminent gastrònom i sociòleg natural, Vázquez Montalbán va esbossar el presagi d'un cert fenomen,³⁰⁶ que va incloure a la seva novel·la per reforçar el sentit de credibilitat i documentar millor alguns fets que formarien la seva crònica literària. Cal afegir que aquest és només un exemple d'aquesta tècnica narrativa, atès que la metareflexió del narrador, que actua com a eina d'opinió a mode d'extensió ficcionalitzada del propi autor, cobreix molts més temes, com ara la política o la literatura. Aquestes llargues descripcions que frenen l'acció normalment fan referència a aspectes culturals gràcies als quals podem dur a terme una lectura intertextual i global de l'obra de Vázquez Montalbán. Tot plegat fa possible conèixer el seu habitus i entrar en el seu univers, curull d'interdependències mútues entre novel·les concretes.

Des del nostre punt de vista, les metareflexions més importants són, sens dubte, els fragments sobre el gènere negre i policíac. Les comentarem en profunditat en l'apartat sobre les influències provinents dels sistemes estrangers, però aquí caldria subratllar dues situacions concretes que permeten a l'autor expressar-se per la via ficcional. En *Los mares del Sur* (1979, p. 68-73) Carvalho assisteix a actes sobre la novel·la negra a través dels quals els lectors poden entrar en un debat literari mitjançant la informació proporcionada pel narrador, en concret la descripció de l'esdeveniment i els diàlegs dels participants de la reunió. En el segon cas, es tracta de la construcció de l'enigma. Parlem aquí d'*Asesinato en el Comité Central*, en què es presenta l'escena del crim, és a dir, una sala de conferències tancada, que indica que l'assassí de Garrido deu ser algú que ha participat en la reunió del partit comunista. Es tracta, evidentment, de la variació del motiu de l'habitació tancada, que prové de la tradició anglesa de la novel·la detectivesca. Aquest element clau de l'eix narratiu permet la metareflexió de l'autor elaborada en boca del seu narrador o, millor dir, el seu alter ego ficcional.

7.6.2.4. Espais

La dimensió espacial en l'obra de Vázquez Montalbán és tan important com en altres artistes del gènere que aquest va practicar. Ara bé, per a ell no és només un mitjà a través

³⁰⁶ En les entregues posteriors de la sèrie Carvalho, el fenomen de la revolució gastronòmica serà encara més visible. En aquest sentit, remetem a l'estudi de Gregori (2013), en què s'analitza l'activitat professional de Ferran Adrià, un dels cuiners avantguardistes i experimentals clau en el desenvolupament de la gastronomia no solament a nivell local, sinó també internacional, a partir de la creació de la societat gastronòmica a l'Estat espanyol, concepte que Gregori (2013, p. 99) manlleva del mateix Vázquez Montalbán.

del qual mostra les desigualtats socials i compleix requisits formals genèrics, sinó que també hi projecta algunes qüestions identitàries.

Abans que res, veurem a quins espais ens referim. La gran majoria de les escenes estan ambientades a Barcelona, l'estimada ciutat de Vázquez Montalbán. Carvalho circula per la capital catalana i contempla la seva complexa bellesa. Encara que el seu despatx és a Vallvidrera, molt sovint explora els barris més pobres, com el Raval, on es reuneix amb la seva parella, Charo i interroga diversos testimonis i sospitosos dels casos que gestiona. Podem observar-ho en aquesta citació:

No hacía otra cosa ahora. Bajar al puerto en busca de relax entre tediosas esperas y tediosos casos de investigación subcriminal o subir al Tibidabo en busca de su madriguera en Vallvidrera, desde la que contemplaba una ciudad más vieja, más sabia, más cínica, inasequible para la esperanza de ninguna juventud, presente o futura.³⁰⁷ (Vázquez Montalbán, 2017a, p. 20)

En aquest sentit, l'espai és una eina tant per a Vázquez Montalbán a l'hora de realitzar una radiografia creïble de la societat coetània, com per mostrar els personatges en el seu hàbitat natural. Clarament, les novel·les contenen diverses referències a llocs reals, que permetrien recrear les investigacions de Carvalho, incloses les investigacions culinàries.³⁰⁸

Ara bé, la novel·la més interessant pel que fa a la construcció d'aquest panorama urbà és *Los mares del Sur*, perquè mostra la víctima com una persona frustrada i decebuda amb la vida que duu en certs espais econòmics i socials privilegiats de Barcelona, i que es crea una identitat falsa per viure en un barri obrer. De fet, ningú no coneix el seu veritable origen i el seu nou jo es presenta com un comptable normal i corrent que, a primera vista, no és diferent dels seus companys, amb qui comparteix aquest territori. Curiosament, Pedrell és un dels creadors del barri de San Magín, que el narrador descriu així:

San Magín crecía al fondo de una calle desfiladero entre acantilados de edificios diferenciados, donde coexistía el erosionado funcionalismo arquitectónico para pobres de los años cincuenta con la colmena prefabricada de los últimos años. San Magín sí era un horizonte regularizado de bloques iguales que avanzaban hacia Carvalho como una promesa de laberinto. *Está usted entrando en San Magín*. Proclamaban los cielos y añadían: *Una ciudad nueva para una nueva vida. La ciudad satélite de San Magín fue inaugurada por Su Excelencia el Jefe del Estado el 24 de junio de 1966*. Constaba en una lápida centrada sobre el obelisco que entorpecía la desembocadura de la urbanización de doce manzanas iguales, diríase que colocadas por el

³⁰⁷ És una paràfrasi de la cançó de la qual parla el narrador en el context de la joventut de Carvalho i els començaments de la seva militància: “Tengo que bajar al puerto / y subir al Tibidabo / para gritar con mi pueblo / ¡Fuera yanquis! ¡Muera Franco! / ¡La sangre española / no es sangre de esclavos! (2017a, p. 20)

³⁰⁸ Un d'aquests llocs és, per exemple, el restaurant Casa Leopoldo, del qual parla Carvalho amb molta nostàlgia a *Los mares del Sur* (1979, p. 68). De fet, va ser un dels restaurants preferits també de Vázquez Montalbán i, com afirma Rosa Gil, la propietària d'aquest establiment, “le gustaba todo, siempre que estuviera bien hecho, desde una [sic] capipota a nuestras albóndigas o una lubina” (Jolonch, 2015).

prodigio de una grúa omnipotente. Las artistas de hormigón cortante dolían en los ojos y no compensaban el intento de humanización de las mujeres vestidas con batas de nailon acolchadas, ni el sordo rumor que olía a sofrito y a humedad guardada en armarios empotrados. Repartidores de butano, mujeres en seguimiento de una cotidiana senda de supermercados, pescaderías llenas de peces con ojos grises y tristes, Bar el Zamorano, El Cachelo, Tintorería Turolense, Ocasión: hay blancos murcianos, Libertad para Carrillo, Vosotros fascistas, sois los terroristas, Clases particulares para niños atrasados, Parvulario Hamelín. Cada una de estas palabras era un milagro de supervivencia, como si fueran vegetación crecida del hormigón. Cada fachada era un rostro lleno de cuadros ojos despupilados condenados a ir oscureciendo sobre una lepra granulada. (Vázquez Montalbán, 1979, p. 144-145)

Encara que pugui semblar que un home madur en una bona posició financera ja ho ha aconseguit tot i pot deixar de preocupar-se pel seu futur, Stuart Pedrell esdevé una actualització (post)moderna del mite de Gauguin en què decideix canviar radicalment la seva vida i emprèn un viatge simbòlic a la recerca del seu propi jo.³⁰⁹ En efecte, aquest mite es construeix a l'obra de Vázquez Montalbán principalment a través de la dimensió espacial, perquè la víctima abandona conscientment la seva vida de luxe per un horitzó de violència i pobresa sistèmica. Mentre viu a San Magín, coneix una jove activista d'esquerres, Ana Briongos, que es converteix en una aventura ardent i acaba amb embaràs. El seu germanastre no l'hi pot perdonar i decideix matar-lo, però les ferides provocades amb un ganivet no arriben a matar-lo immediatament. Així, Pedrell intenta salvar-se trucant a la seva antiga parella i demanant-li ajuda. Lita Viladrell, malgrat l'antipatia que sent per ell després d'una ruptura sobtada, ajuda a transportar-lo a casa seva. Malauradament, Stuart mor i el seu cos és abandonat en un solar en construcció del barri de la Trinitat. Així, sembla que la víctima hauria rebut l'última oportunitat de deixar de perseguir un mite tan inassolible i tornar al seu hàbitat natural. En canvi, els seus amics més pròxims no hi estan d'acord: el deixen morir i porten el seu cos a un lloc desolat i perifèric, la qual cosa sí que el converteix en una versió local de Gauguin, que també va morir durant la seva exploració de la Polinèsia durant el procés de trobar-se de nou a si mateix. El narrador de *Los mares del Sur* ho interpreta d'aquesta manera:

Carvalho no esperó respuesta. Llegó a la calle. El relente le balsamizó las escoceduras de la cara y el cuerpo. Fue dejando a sus espaldas de las islas de cemento de aquella Polinesia en que Stuart Pedrell había tratado de descubrir la otra cara de la luna. Había encontrado unos indígenas endurecidos, la misma dureza que Gauguin encontraría en las Marquesas, cuando los indígenas

³⁰⁹ En efecte, la referència a aquest mite no és arbitrària i, com assenyalava Colmeiro (1994b, p. 177), “[l]a influencia decisiva, en ocasiones casi determinista, de los modelos culturales y literarios en las vidas de los personajes es un motivo omnipresente en todas las novelas del ciclo y constituye el tema central en *Los mares del Sur*, *La Rosa de Alejandría* [1984] o *El laberinto griego* [1991] en las que los personajes encarnan en sus vidas auténticos mitos literarios y sucumben trágicamente demostrando su imposibilidad.”

hubieran asimilado del todo que es mundo es un mercado global en el que hasta ellos están en perpetua venta. (Vázquez Montalbán, 1979, p. 267)

Tanmateix, Barcelona no és l'únic rerefons dels fets descrits per l'autor, perquè a *Asesinato en el Comité Central* el detectiu va a Madrid, on explica la misteriosa mort del comissari en cap del Comitè Central del Partit Comunista d'Espanya. La transferència de l'acció a una altra ciutat ofereix moltes possibilitats temàtiques que se centren en les diferències entre dues ubicacions centrals: Barcelona com a capital de Catalunya i Madrid com a capital de l'Estat espanyol. En aquest sentit, augmenta el sentit de l'alteritat de Carvalho i la seva pertinença a la condició mestissa. El detectiu subratlla reiteradament que no és a Madrid per plaer i enumera els aspectes negatius d'aquesta ciutat, com el trànsit intens, la tradició culinària poc desenvolupada o l'oferta vinícola molt limitada. Es veu que fora de casa Carvalho és molt nostàlgic i sovint pensa en Barcelona en aquest context: "Llovía. Demasiado como para compensar las ganas que tenía de hablar con Charo y Biscuter. Hacía dos días que permanecía fuera de su ciudad y le parecía estar a medio mundo y media vida de distancia, como si Madrid le impusiera pasado y geografía." (2017a, p. 114)

A més, sembla que gràcies a la nova perspectiva el detectiu organitza la seva identitat, tot i que no pot definir-la amb precisió a través d'un gentilici. La complicada idiosincràsia del protagonista és subratllada sovint en aquesta novel·la: ho veiem també en aquesta escena en què Carmela, la seva companya i conductora a Madrid, el defineix com a català. Encara que sembli un petit comentari sense rellevància enmig del conjunt de la narració, es tracta d'un moment clau a l'hora de reconstruir la identitat de Pepe Carvalho. De fet, s'hi produeix un sentiment estrany perquè feia molt de temps que "nadie le calificaba de catalán" (2017a, p. 49). Tornant a les consideracions del propi autor sobre aquest tema, a *Diàlegs a Barcelona* (Febrés, 1985, p. 137) deixava dit el següent: "Jo creia en la consigna prèvia que és català tot aquell que viu i treballa a Catalunya. Però es veu que això depèn de l'eina amb la qual treballes. Si treballes amb una clau anglesa, ets català. Però si treballes amb l'idioma castellà a Catalunya, no ets català..." Evidentment, Vázquez Montalbán es referia a la situació dels escriptors en llengua castellana a Catalunya, però veiem que els dubtes sobre la seva pròpia pertinença també els expressa per mitjà de la figura del detectiu, que a ulls dels catalans adopta la condició d'intrús per no complir del tot amb les tradicions familiars catalanes. Així, ens sembla que uns dels objectius principals d'*Asesinato en el Comité Central* és plantejar el tema de la diferència entre dos grups, que es poden simplificar a una lluita entre "nosaltres i vosaltres". Encara que Madrid i Barcelona sovint es comparen directament d'aquesta

manera, l'esquema de contrast és universal, la qual cosa significa que els lectors hi poden veure altres sistemes binaris, que potser els són més propers que el conflicte entre dues ciutats.

L'element del viatge és també present a *Tatuaje* i *La soledad del manager*, tot i que la motivació per incloure'l és diferent en cada novel·la. En el cas del primer text, resulta que la informació recollida sobre la víctima apunta a la seva vinculació amb una empresa concreta als Països Baixos. Carvalho passa uns quants dies a Amsterdam i La Haia, on duu a terme més activitats que l'ajudaran a trobar la identitat del difunt i començar a esbrinar el responsable d'aquest assassinat. El paisatge estranger no està descrit amb detall i només hi ha algunes referències importants, com ponts o rius, amb les quals podem associar aquest punt geogràfic concret. El viatge del detectiu és necessari per poder parlar dels problemes existents a l'Estat espanyol. D'aquesta manera, Carvalho hi coneix els empleats de la Philips, dos migrants econòmics espanyols, que li expliquen les seves experiències als Països Baixos i els motius pels quals per van haver d'abandonar el seu país (2017c, p. 65-68). A més, aquesta nova configuració geogràfica permet que Carvalho es presenti com un turista que recorre els carrers d'Amsterdam i ens reveli una mica més la seva biografia, perquè resulta que encara hi té vincles professionals. Quan torna del seu viatge, pot reiniciar la investigació i dirigir-la en la direcció correcta. Un altre punt rellevant pel que fa a l'ambientació forastera d'aquesta novel·la és la possibilitat d'incloure-hi personatges policies, que l'autor va preferir que no apareguessin al panorama local durant el darrer franquisme, ja que el fet que els cossos de l'ordre espanyols tinguessin un paper rellevant en la repressió duta a terme per l'aparell de poder hauria pogut desviar l'atenció cap a determinades lectures ideològiques que distorsionarien en gran mesura la recepció de l'obra.

[*La soledad del manager*] era la primera novel·la en què podia fer aparèixer un policia d'aquí. Pepe Carvalho fa una estada significativa a Via Laietana, a la sortida l'esperen la Charo i el Biscuter amb una sensació de por, de saber què li haurà passat. La relació amb la policia sempre es dona com una relació no agradable. Evidentment, la novel·la policíaca té les seves convencions i cal un personatge policia. A la novel·la anterior, *Tatuaje*, vaig haver de fer viatjar el Carvalho a Amsterdam i fer que el policia fos holandès, perquè no podia ser espanyol en condicions de veracitat. (Febrés, 1985, p. 41)

En canvi, la conceptualització del viatge és diferent a *La soledad del manager* pel fet que no entra temporalment en la investigació que Carvalho porta a terme en aquesta novel·la. Es tracta d'un viatge que havia fet als Estats Units una mica abans. A la primera escena, el detectiu escolta una conversa sobre Espanya entre dues persones que parlen anglès (una amb un accent català, que immediatament reconeix Pepe). Els homes entaulen una relació i resulta

que tenen molt en comú, així que després del vol acorden fer algunes activitats plegats. Com ja hem indicat, les altres parts de la història arriben més tard i, en efecte, es barregen amb la línia narrativa principal. En aquest cas, el viatge no només ens ajudarà a conèixer la víctima, sinó també a descobrir alguna cosa més sobre Pepe Carvalho i la seva vida.

Un altre espai que ens agradaria comentar és el de la família, tot i que coneixent l'experiència vital del nostre detectiu, pot semblar força estrany.³¹⁰ Ara bé, no es tracta d'una família biològica real, sinó de les relacions que Pepe Carvalho va desenvolupar amb diverses persones que va conèixer en el seu camí. I així, el grup de les persones de més confiança està format per Charo³¹¹, Bromuro³¹² i Biscuter³¹³. Cadascun d'ells prové dels estrats més baixos de la societat i té algunes activitats “vergonyoses” al seu currículum. Com és ben sabut, la parella de Carvalho és prostituta i Biscuter va passar uns anys a la presó. A primera vista, aquest grup sembla incoherent, perquè un detectiu tan eloqüent i culte aparentment no hauria d'aparèixer en aquest entorn. En efecte, és completament diferent, i aquesta combinació funciona per la poètica de la novel·la negra i policíaca de Manuel Vázquez Montalbán. Abans que res, en tots els textos, crida l'atenció la creació d'un detectiu que no encaixa en el món que l'envolta i està decebut amb els valors en què creia i veu que no hi ha lloc per a ell en cercles més privilegiats, que molt sovint són corruptes. Així, Carvalho se sent millor en companyia de persones que també senten alguns tipus de pèrdua expressades per una

³¹⁰ Com ja sabem, la primera novel·la en què va aparèixer Pepe en general és *Yo maté a Kennedy*, i és aquí on podem trobar moltes històries de la seva vida abans de començar la trajectòria professional com a detectiu privat. Així, sabem que Carvalho es va casar amb Muriel, però la seva relació va ser molt tempestuosa i va acabar amb força rapidesa, cosa que només va augmentar la frustració i decepció de Pepe. És més, no és l'únic personatge femení al qual es refereix el narrador al llarg d'aquesta novel·la i en diferents ocasions també evoca imatges de la seva mare, Ofèlia. De fet, Bota (2022) presenta una anàlisi fascinant sobre aquesta publicació i hi explica el complicat matrimoni del nostre detectiu: “Para Carvalho, [Muriel] representa ese ser que siempre está presente como una unidad de comparación y también como causante de su «ahogo» ideológico y emocional que lo empuja a «pervertirse» y entregarse a la versión más cruel del capitalismo. En un acto machista muy común, Pepe culpa a su esposa de la persona en la que él se ha convertido.” (Bota, 2022, p. 20-21). Tal com indica Bota (2022, p. 21), les descripcions de Muriel sempre són pejoratives i hi ha escenes de violència que inicia Carvalho.

³¹¹ Charo apareix per primera vegada a *Tatuaje*, però no és fins a *Los mares del Sur* (1979, p. 203) quan el narrador ens explica com es van conèixer els nostres personatges: “Había conocido a Charo ante el escaparate de una tienda de maletas. La muchaca ya había dado el salto de puta fija en el Venezuela a *call-girl* establecida por su cuenta en el sobreático de una casa nueva construida en el corazón del Barrio Chino. Carvalho estaba borracho y le pidió precio, ella le dijo que se equivocaba. *Si me equivoco, estoy dispuesto a pagar mcho más*. Carvalho vio por primera vez el piso que iba a ser frecuentemente su hogar hasta las siete de la tarde, hora en la que Charo empezaba a recibir clientes fijos”.

³¹² Bromuro també apareix per primera vegada a *Tatuaje*, però unes pàgines més tard que Charo. Carvalho acaba de rebre un nou encàrrec i per celebrar-ho, va a un restaurant on es troba amb el seu col·lega, l'enllustrador qui li neteja sabates i li dona unes pistes que connecten el difunt amb una cançó de Concha Piquer (1906-1990).

³¹³ Com ja hem assenyalat, el personatge de Biscuter va inspirar-se en el company de cel·la real de Vázquez Montalbán. L'ajudant i cuiner de Carvalho va cristal·litzar-se a la segona novel·la del cicle, és a dir, *La soledad del manager*.

situació desfavorable que, malauradament, està fora del seu control, com ara la pobresa o l'atur. En aquest sentit, podem dir que Pepe Carvalho es converteix en una mena de guia per aquest col·lectiu, que vol defensar davant altres injustícies sistèmiques. D'altra banda, el nostre detectiu també rep el suport dels seus amics, que tenen contactes en el món criminal i n'és molt bon exemple *Tatuaje*, en què Charo proporciona molta informació i consells valuosos relacionats amb la seva "professió", gràcies als quals Pepe pot contactar amb una dona que coneixia la víctima. Fins i tot, observem en aquestes relacions la reproducció del patró original de parelles de personatges, com ara Holmes i Watson. No obstant, es tracta d'una proposta adaptada especialment per Vázquez Montalbán de cara a la versió local d'aquest gènere, la finalitat de la qual era, entre altres coses, la representació versemblant de la decepció d'aquella època. I és aquí on torna a aparèixer el motiu de la família (o també la societat o la pàtria), és a dir, un conjunt de personalitats de vegades molt diferents entre ells que se solen moure en un mateix espai comú, sentint emocions semblants i donant-se suport mútuament. Per acabar aquesta argumentació, donem la paraula al nostre autor, que en una entrevista destacava les funcions dels personatges cristal·litzats en l'univers carvalhià.

Creo que forman dentro de la novela una familia artificial, una familia, como se diría ahora, de nuevo tipo. Cada cual cumple un rol dentro de la célula afectiva. Biscuter, pues, es la nutrición, y también es el personaje que hace las preguntas que necesita Carvalho como el Dr. Watson hace las preguntas que necesita Sherlock Holmes. Charo es la relación sexual intermitente, y un cierto depósito afectivo. Bromuro es el nexo comunicacional con el subsuelo, con el mundo del que Carvalho necesita información. Fuster es el amigo —la relación amistosa con la persona de las horas bajas, comunicación a partir de la intimidad gastronómica, y la gastronomía tal como lo practica Carvalho es comunicacional. (Hart, 1987, p. 93)

7.6.3. La intertextualitat de les obres

A l'hora de parlar de l'aspecte intertextual de l'obra de Vázquez Montalbán, Colmeiro (1994b, p. 181) afirmava el següent: "La variedad de discursos culturales y sociales y de géneros literarios amalgamados en las novelas de la saga de Carvalho forma un gran mosaico que refleja la enorme diversidad de lenguajes que componen la sociedad de consumo actual con todas sus contradicciones, ambigüedades y fricciones". No obstant això, ens sembla que podríem aplicar a l'obra de Fuster una definició molt semblant, tot i que la dimensió en què cal assenyalar aquest caràcter de mosaic pren altres formes, la qual cosa també entra en els marcs formals del gènere negre i policíac. Vegem, doncs, quins elements d'altres sistemes encaixen en aquesta amalgama intertextual de les obres dels nostres autors.

7.6.3.1. Influències dels sistemes estrangers

Les influències artístiques procedents d'altres estructures esdevenen un procés completament natural i, en teoria, favorable. De fet, en el cas d'un gènere tan obert a diferents propostes de canvi, parlem d'un fenomen força comú que, simultàniament, garanteix l'actualització constant d'alguns patrons sense els quals la seva existència seria impossible. Així, aquest elements entren en els nous contextos locals i estableixen relacions amb altres textos, als quals es refereixen per mantenir la tradició genèrica i homenatjar els seus models originals. És rellevant subratllar que tot el polisistema de l'Estat espanyol resulta ser una estructura més feble que d'altres, en la qual el gènere negre i policíac no va aparèixer per si sol i es va importar des de sistemes propers, per tal de crear un repertori propi basat en els paradigmes produïts per altres tradicions, com ara l'anglosaxona i la francòfona.

En el cas de l'obra de Fuster, la col·lecció de probables fonts d'inspiració és molt visible i l'autor no les vol amagar: es tracta d'hipotextos força evidents. És més, podem dir que n'està molt orgullós, perquè se sent, en certa manera, el seu successor en la seva singular dimensió local. Segons les nostres conclusions, l'habitus de Jaume Fuster es construeix a partir de diferents idees, models i arquetips d'alguns dels personatges més emblemàtics pel gènere negre i policíac. Sabem que va conèixer-lo a través d'"aquells lladres i serenos de Molino, del Séptimo Círculo, de la Serie Naranja de l'Hachette d'Argentina que van parlar castellà (o argentí) fins que, als disset anys i per la màgia de l'alquimista Pedrolo van començar a xamullar com vós o com jo" (Fuster, 1993, p. 4). Un altre text important per a la reconstrucció dels esmentats hipotextos són les dedicatòries de *De mica en mica s'omple la pica*. En aquest sentit, semblen significatius dos fragments:

A Dashiell Hammett, per a mi, el millor autor del gènere.

[...]

I també, per què no?, als personatges de sèrie que més m'han impressionat: Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Sam Spade, Nick Charles, Phil Marlowe, Mike Hammer, comisari Maigret, Perry Mason i el més gran de tots, Charles Auguste Dupine. (Fuster, 2016, p. 53-54)

Podem observar-hi que la majoria d'aquestes referències provenen dels sistemes anglosaxons, en què domina el *hard-boiled* nord-americà i, en efecte, aquesta estètica present i consumida també en el cinema negre es va convertir en una base molt àmplia d'elements per actualitzar en el procés de la composició i la següent consolidació de la versió local en català del gènere negre i policíac.

D'altra banda, sabem que Manuel Vázquez Montalbán va adquirir els coneixements bàsics sobre el gènere durant la formació del seu habitus juvenil i, entre ells, podem trobar-hi referències a alguns autors, tal com podem observar-ho aquí: “A los siete u ocho años había leído a Fernández Flórez, cuyo libros anteriores a la República poseía su tío. Fue una lectura que le marcó, como pudo marcarle Agatha Christie o Simenon” (Blanco Chivite, 1992, p. 121). Ara bé, en moltes ocasions, Vázquez Montalbán intentava desvincular-se de la dependència literària de tota la tradició del gènere negre i policíac, destacant que sentia fascinació només pels autors que havien entrat en el cànon universal i eren percebuts com a escriptors legítims que mereixien respecte des d'una perspectiva més àmplia i no només dintre d'aquesta estètica. En aquest sentit, sembla força interessant el que deixava dit en aquesta entrevista:

Yo creo que la novela policíaca como género tiene tanto futuro como la zarzuela o la ópera italiana. Lo que más me interesa es lo que ya empieza a no ser género siendo aún reconocible como novela negra. Eso es patrimonio literario; me interesa muchísimo el derivado Le Carré [1931-2020], el derivado Graham Greene [1904-1991], Sciascia, [1921-1989], porque eso es algo que con el tiempo se verá que es un patrimonio cultural que dan los años veinte y vivifican y regeneran una posibilidad determinada de novela. Lo mimético me interesa mucho menos, aunque a través de lo mimético se pueden hacer cosas espléndidas, evidentemente. [...] Por eso la novela policíaca puede llegar hasta dentro de cinco siglos. A mí no me interesa eso. Me interesa el género como punto de partida y su violación, la posibilidad de poder violar el género como referente. (Colmeiro, 2018)

Amb tot plegat, podem concloure que, a causa d'aquesta conceptualització bastant radical, sí que apareixien referències al gènere en l'obra de Vázquez Montalbán, però es tractava només d'una selecció d'alguns components que, des del seu punt de vista, podien convertir-se en patrimoni cultural d'una comunitat en la qual es creava una nova versió del gènere ambientada en una cultura concreta. A més, va ser realment considerable la insatisfacció de Vázquez Montalbán per les associacions de la seva novel·lística amb autors en els quals podria haver-se inspirat per escriure-la. Podem veure-ho en una anècdota que ja hem esmentat en un dels apartats anteriors. Es tractava d'una crítica publicada a *La Vanguardia* que buscava connexions literàries que Vázquez Montalbán ignorava o no hi havia pensat. L'autor va incloure-la a la sèrie Carvalho per donar sortida a les seves emocions i demostrar, d'una vegada per totes, que no és cap hereu de la tradició del gènere negre i policíac, sinó d'uns quants autors universals marcats per l'excel·lència literària. En aquest cas, hauríem de cercar influències del cine negre, cosa que Manuel Vázquez Montalbán certament no nega.

El cine policiaco resultará predominante en la caracterización del personaje y de la serie en general. Vázquez Montalbán siempre subrayaba su desconocimiento de la tradición del “hard boiled novel” norteamericano y probablemente el personaje y la concepción de la serie, a partir

de *La soledad del manager*, tengan mayores vinculaciones con la tradición cinematográfica y televisiva que con la tradición literaria. (Saval, 2019, p. 38)

Vegem, doncs, quins components es van extreure dels sistemes estrangers i, alhora, mirarem de detectar com van ser modificats en la versió del gènere negre i policíac de cadascun dels autors. Tot i que ja hem assenyalat alguns trets característics de l'obra de Fuster i Vázquez Montalbán, encara no els hem situat en una perspectiva més àmplia, és a dir, no els hem acabat d'ubicar en el context de les transferències i actualitzacions exteriors. Elaborem, doncs, un esquema general. Abans que res, gairebé tots els arquetips de personatges possibles codificats per al gènere apareixen en aquestes novel·les. Així, doncs, tenim les figures responsables d'un desenvolupament òptim de la narració, com ara un protagonista que busca la veritat sobre un cas concret, el seu oponent, altres malfactors, els seus ajudants i parelles romàntiques, entre d'altres. Cadascun d'aquest personatges té la seva pròpia funció, que permet no només ordenar la història d'una manera adient per a la lectura, sinó també transmetre als lectors missatges més o menys ocults, subjacents, que resulten d'un conjunt culturalment acceptat de les seves característiques. En aquest sentit, cal dir que ambdós autors modifiquen aquesta idiosincràsia perquè sigui coherent amb la realitat que descriuen, que és un requisit per crear una sensació de versemblança en els lectors.

Per posar-ne alguns exemples, podem referir-nos a la cristallització dels seus protagonistes, que es troben en una situació en què han de solucionar un enigma. Tot i que, de vegades, són durs i agressius, mostren el seu vessant humà i en diversos fragments podem descobrir quines emocions els animen o els turmenten. La construcció d'un personatge masculí fort i emocionalment inaccessible entra en l'estètica del gènere negre. Els nostres autors el modifiquen afegint un ampli perfil psicològic, que explica el fet d'haver-se creat una façana bloquejant l'expressió dels propis sentiments. Carvalho és sarcàstic i sovint els seus comentaris poden resultar desagradables, però és capaç de mostrar el seu costat emocional en les relacions amb els seus éssers estimats. Quan és a Madrid, troba a faltar la Charo i el Biscuter, o pregunta per la salut de Bromuro i li paga més del compte per netejar-li sabates, perquè està preocupat per la seva situació. D'altra banda, Enric Vidal sovint pensa en el seu passat: no pot acceptar la mort de la seva germana, però, quan cal, pot ser ferm, agressiu i sap exposar d'una manera convicents els seus arguments. La complexa psicologia d'aquests protagonistes s'explica pel context històric que els va configurar com a figures versemblants amb les quals els lectors potencials es poden identificar, ja que, de fet, poden haver passat per experiències similars. En efecte, la figura del protagonista encara manté la

seva capacitat de canalitzar certes emocions col·lectives, com ara la frustració amb la corrupció o la desil·lusió amb el sistema, però és més accessible que l'arquetípic detectiu *hardboiled* amb barret fedora i gavardina que existeix en l'imaginari col·lectiu relatiu a aquest univers genèric.

Com ja hem indicat, els protagonistes entaulen relacions amb diferents dones, però, en la majoria dels casos, es tracta d'una parella sentimental fixa gràcies a la quals podem conèixer el seu aspecte emocional. Tant Bebel com Charo són capturades en algun moment pels pinxos associats amb els malfactors de les històries respectives. La visió d'una dona emmanillada o fins i tot colpejada fa que els protagonistes s'empipin i es posin histèrics, perquè no estan d'acord amb la violència contra les dones i se senten responsables del seu patiment. Un clar exemple d'això és aquest fragment de *La soledad del manager* (2017b, p. 213):

El aliento del boxeador le calentaba la nuca. Empujado por el aliento pasó delante del hombrecillo y desembocó en el living. Charo tenía los senos al aire pero conservaba la falda. Dos tipos de envergadura la cogían de los brazos. En cuanto vio a Carvalho se echó a llorar. Carvalho inició el movimiento de revolverse apoyado sólo en un pie y precisamente le llegó el patadón a la pierna que le sostenía. (Vázquez Montalbán, 2017b, p. 213)

Aquestes reaccions també poden explicar-se a través de la missió general coherent amb tot el gènere, que és defensar els grups més vulnerables. Tanmateix, cal esmentar que sovint hi apareixen fragments on veiem que els protagonistes estan realment enamorats de les seves parelles.

Charo engullía comida como una adolescente en fase de crecimiento. Era una de las cosas que Carvalho aprobaba en ella. Realmente ningún ser humano indiferente ante la comida es digno de confianza. Charo supo encontrar el momento justo para dejar de comer y empezar a amar. Carvalho se sentía incluso algo enamorado de Charo, tal vez por lo seguro de los resultados, frente a los problemáticos de la búsqueda del amor en los viajes hacia ciudades que jamás te proporcionan las aventuras que presuponés. (Vázquez Montalbán, 2017c, p. 126)

Aquella noia se m'havia ficat a la pell i no podia estar-me de pensar en ella com si fos una part —i la més essencial— de mi mateix. Una sensació que no havia experimentat de feia gairebé vint anys, aquell estiu que l'Ofèlia³¹⁴ i jo vam viure plegats a Barcelona i que va acabar malament, un dia, a les envistes de Puigcerdà. Les altres dones de la meua vida, la Bebel Dupin, per exemple, o la Roser, no havien significat res. Feia només dos dies que coneixia l'Anna, si és que allò era conèixer-la, i m'hi sentia estretament vinculat, com si fes molt més temps. (Fuster, 2001, p. 83)

³¹⁴ Convé destacar que la mare de Carvalho també es diu així (2017a, p. 56).

Caldria recalcar que aquests pensaments sentimentals dels narradors es juxtaposen amb les descripcions típiques del gènere negre sobre la fisicitat d'altres personatges femenins, com veiem en els següents fragments:

No sé pas de quina manera la mirava. Val a dir que hi havia de tot i molt per mirar. Duia un vestit blanc d'aquells que s'han posat de moda a Eivissa, amb farbalans i puntetes. I no duia res més. Les transparències del vestit ho asseguraven. (Fuster, 2001, p. 28)

Lleva un jersey angorino con el escote en uve dividiendo los hemisferios del pecho y Carvalho presiente un calo de ecuador en la humedad oscura de las carnes exactas. Sus ojos son un dedo que recorre humedecido el nacimiento de las esferas y busca el sur de un cuerpo vegetal. (Vázquez Montalbán, 2017a, p. 119)

Diverses novel·les també presenten escenes de sexe, però n'hi ha més en Vázquez Montalbán, que va adscriure el seu detectiu a la condició del faldiller d'acord amb el repertori genèric. Potser aquesta caracterització de Carvalho emfatitza encara més la seva incapacitat de pertànyer a un sol lloc (aquí a només una relació sentimental) i aprofundeix en la seva sensació de confusió o decepció amb la vida.

En aquest sentit, un gran exemple de la diferència entre els protagonistes locals i els arquetips genèrics el mostra, sens dubte, *Tarda, sessió contínua*, 3.45, en què hi ha una relació entre el petit Jaume, receptor típic d'aquests textos culturals, i un actor que interpreta el paper de molts personatges literaris i arriba a crear l'essència de l'estètica del gènere negre.³¹⁵ De fet, segons Resina (1997, p. 231), és “la primera de las novelas policíacas escritas en España que considera formalmente la influencia de los medios de masas en el redescubrimiento del género”. Malauradament, no som capaços de descriure totes les analogies que hi surten, així que ara ens centrarem en la reproducció d'alguns arquetips i altres models que Fuster va fer servir a l'hora de modificar el gènere negre i policíac. En primer lloc, hi apareix un detectiu perdiguer mitificat en la imatge de Humphrey Bogart que es va codificar en el catàleg genèric gràcies a l'abús de l'alcohol, la seva vestimenta o la incapacitat de comprometre's en les relacions sentimentals. D'aquesta manera, sembla extremadament difícil identificar-se amb un personatge del qual pràcticament no sabem res. Creiem que Bogart esdevé una representació mítica inassolible comparant-lo amb la figura del Jaume, que manifesta la veritat sobre la vida en una època determinada. Aquest contrast i la desconstrucció del mite es presenta des de moltes perspectives, però com que hem comentat més amunt les descripcions dels personatges femenins en aquestes novel·les, ara

³¹⁵ Voldríem subratllar que algunes conclusions provenen d'una anàlisi d'aquesta novel·la que ja hem publicat (Wegner, 2021b).

també ens agradaria observar aquesta configuració. Així, un dels tòpics reproduïts en *Tarda, sessió contínua*, 3.45 és la imatge de la *femme fatale* consolidada en el cinema negre nord-americà. En aquest cas, també comptem amb diferents descripcions de dones a partir de la sexualització de la seva aparença. En canvi, Jaume Fuster hi duu a terme un procés força complicat de desmitologització genèrica, juxtaposant aquests fragments amb una visió creïble de la dona dintre del panorama coetani, en què creava les seves obres i aquestes entraven en circulació. Per exemple, la descripció de Lauren Bacall (1924-2014) contrasta amb l'àmbit familiar dels anys 50, en què les dones de la família de Jaume apareixen a la cuina fent certes tasques que se'ls havia atribuït tradicionalment. A més, el Jaume adult es dirigeix al seu jo més jove per advertir-lo de la falsa imatge de les relacions entre homes i dones que li havien imposat les pel·lícules i les novel·les del gènere negre i policíac que tant devorava.

Tanmateix, tornant a les influències i les seves consegüents modificacions en el disseny del personatge principal, ens hem de referir a les seves capacitats mentals. Ja sabem que els primers detectius literaris tenien unes destreses sorprenents per observar, arribar a conclusions encertades i crear una seqüència de causa i efecte dels fets que els preocupaven. En el cas de Carvalho, aquests talents no semblen estranys, perquè sabem que va treballar per a la CIA i ara és un investigador privat, així que lògicament aquests trets es deriven de la seva professió. Convé destacar que té uns mètodes de treballar força específics, que estan definitivament relacionats amb el singular discurs gastronòmic de Vázquez Montalbán. La qüestió per analitzar és que Pepe Carvalho sol entrevistar testimonis o sospitosos en restaurants, bars o simplement dinant i bevent; un dels fragments que ho presenta és el següent:

Carvalho conocía las cotas etílicas de Ginés. Sabía que a la cuarta copa hablaba de su madre. A la sexta, de su mitificado hermano, compañero de juergas. A la décima, ya hablaba de lo que Carvalho quería. El bar, lleno de mesas de plástico a topos y calendarios de gordas en bikini, tenía el suelo cubierto por una capa de mugre, resistente incluso a los punterazos que le daba un Carvalho impaciente. (Vázquez Montalbán, 2017c, p. 43)

Aquest procediment té diverses finalitats. En primer lloc, permet a l'autor parlar sobre temes socials i culinaris que, com ja sabem, és la seva veritable fascinació. Gràcies a aquests fragments també coneixem més els llocs on es troben els personatges, fet que augmenta el nivell de versemblança del text. A més, el personatge principal adquireix aficions reconeixibles, com ara fumar en pipa, la boxa i el violí en el cas de Sherlock Holmes. I com

que estem parlant d'interessos d'aquest tipus, no ens podem perdre la famosa crema de llibres de Carvalho.

Finalmente fue hasta la estantería de libros que respaldaban toda la habitación. Dudó en la elección, pero finalmente se decidió por un libro rectangular, verde, con mucha hoja. Carvalho leyó un breve fragmento mientras llevaba el libro al suplicio. Se titulaba *España como problema* y había sido escrito por un tal Laín Entralgo [1908-2001] en unos años en que se suponía que los problemas de España se reducían a ella misma como problema. Metió el libro bajo la leña con las hojas y la encuadernación forzada y mientras le prendía fuego sentía por una parte prevención y por otra impaciencia para que la fogata brotara y el libro se convirtiera en un montón de palabras olvidadas. (Vázquez Montalbán, 2017c, p. 22-23)

Pel que fa a Enric Vidal, aquí no tenim un perfil tan detallat, la qual cosa es deu al fet que apareix en només dues novel·les que mai pretenien formar una sèrie literària en la línia de la sèrie de Carvalho en què l'evolució del protagonista és un dels fils argumentals fonamentals. Ara bé, l'aspecte rellevant a l'hora de cristal·litzar el personatge de Jaume Fuster és, sens dubte, la seva capacitat innata de pensar lògicament. Ja sabem que és un home normal i corrent que, per problemes derivats de la situació política i econòmica de l'època, comença a actuar contra la llei. A *De mica en mica s'omple la pica* ja té alguns petits delictes en el seu historial, però el cas d'aquesta novel·la esdevé la seva primera exposició a una xarxa tan gran de delinqüents i rics corruptes, per la qual cosa anteriorment no havia tingut l'oportunitat de practicar les seves habilitats. En canvi, a *La corona valenciana* es tracta d'un autèntic criminal que penetra definitivament en el món dels gàngsters de Barcelona. Deu anys d'existència en aquest entorn van fer que Vidal estigués força familiaritzat amb les tècniques d'altres delinqüents i la policia pogués anticipar així els seus moviments, com si es tractés d'una partida d'escacs.

De fet, donava voltes i més voltes, sense allunyar-me massa d'Elx, el meu punt de partida i l'inici del malson. A hores d'ara la policia suposaria que els lladres ja devien ser fora del territori valencià. La meva preocupació eren els homes del Ferrandis: ells no desistirien fàcilment. Si no m'havien trobat per les carreteres de la cosa, em buscarien per les de l'interior. [...] Un altre punt que controlarien, això era ben segur, eren l'aeroport d'Alacant-Elx i les estacions de tren i d'autobusos. El fet que el cotxe de l'amo no hagués aparegut, encara, els faria sospitar que el tenia jo. Per això vaig decidir perdre'm per les carreteres secundàries de la serra. I així li ho vaig dir a l'Anna quan va ficar-se al cotxe, amb un paquet a la mà. (Fuster, 2001, p. 42-43)

A més, l'experiència de Vidal prové també algunes manifestacions artístiques, cosa que reflecteix de manera creïble l'època i l'habitus de la generació de lectors potencials que, com en el cas de l'autor, van veure pel·lícules de cinema negre i llegien novel·les de lladres i serenos en la seva infantesa. Ara bé, convé notar que es tracta d'un altre intent de desmitificar algunes imatges tòpiques del gènere, que no poden existir ni funcionar correctament en la

vida real. Així, Vidal intenta aplicar alguns trucs que havia après en el cinema *noir*, però fracassen i no porten els efectes mitificats esperats.

Vigilar dues persones i al mateix temps fer funcionar el tupí és bastant difícil. Així és que vaig ordenar, ajudat per l'arma:

—Tu —em referia al de la cara gravada—, treu-te les sabates.

L'altre ho va fer.

—Desfés-te els cordons. Dóna'ls a en Martí. Així. Martí, fes-me el favor de lligar-li les mans. Fort.

Vigilava acuradament. L'operació trigà uns quants minuts a quedar llesta. Vaig repassar els nusos, sense apropar-me gaire al manso. Però, de totes maneres, m'hi vaig apropar massa. Em ventà el primer cop amb les dues mans. M'encertà a la galta i em féu trontollar. Jo havia après el truc dels cordons de les sabates d'una pel·lícula de gàngsters, però, és clar, el cinema és el cinema. Quan em vaig refer de la trompada, el de la cara gravada ja tenia les mans lliures i se m'abraonava com un boxador. (Fuster, 2016, p. 235)³¹⁶

Allunyant-nos dels personatges, també cal centrar-nos en altres aspectes inspirats en la tradició del gènere negre i policíac des dels sistemes estrangers. El punt comú d'ambdós autors és, evidentment, la manera de narrar les seves històries, és a dir, de construir una acció trepidant amb esdeveniments com ara persecucions de cotxes, baralles amb malfactors, segrests o explosions. Un procediment d'aquest tipus està vinculat amb la projecció d'alguns elements típics del gènere en el cinema, que feia servir de bon grat escenes que despertaven emocions. Com que Fuster va resultar més tard un gran expert en cinema,³¹⁷ és en la seva obra on podem veure descripcions de lloc extrems directament de fotogrames del cinema negre nord-americà. Particularment, ens referim al club Billy's que apareix en *De mica en mica s'omple la pica*, on abunden els detalls com ara l'alcohol, la música, el fum de cigarreta i les prostitutes. Òbviament, l'homenatge cinematogràfic més representatiu és *Tarda, sessió contínua, 3.45*, ja que part de la trama transcorre en una ciutat imaginària dels Estats Units. Tanmateix portar aquesta història a la gran pantalla seria molt difícil a causa del complicat joc amb la narrativa i la perspectiva.

³¹⁶ Una escena força similar apareix a *La corona valenciana* (2001, p. 190), quan en un moment molt dramàtic Vidal recorda un truc d'una pel·lícula que consisteix a lligar-se els cordons de les sabates per poder agafar sorra amb les mans i llançar-la a un oponent per tal d'obstaculitzar les seves activitats. No obstant això, el truc fracassa i Bernat dispara a Vidal, i li fa mal a l'esquena.

³¹⁷ Tal com indica Martín Escribà (2018, p. 130), Fuster va escriure diversos guions per a la ràdio, el cinema i la televisió entre els quals destaquen les adaptacions cinematogràfiques de la seva novel·la *De mica en mica s'omple la pica*, i l'adaptació teatral de *Tarda, sessió contínua, 3.45*, entre d'altres. Convé ressaltar que en aquesta llista també es troben uns quants exemples de la reescriptura, a vegades paròdica, d'autors clàssics com ara Raymond Chandler i Dashiell Hammett, que tant admirava.

A més, ambdós autors van establir un diàleg genèric intertextual a través de referències directes a alguns autors concrets i els seus detectius. En el cas de Vázquez Montalbán són, per exemple, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Chester Hymes, Ross MacDonald o John le Carré. En efecte, podem dividir aquestes mencions en diversos grups segons el seu propòsit. Primerament, les referències d'aquest tipus permeten contrastar el model original amb la versió local del gènere negre i policíac que, en situar-se en un panorama concret, no pot assumir tots els seus trets i, a més, pretenen derrocar la mitologia acumulada al seu voltant. N'és bon exemple aquest fragment de *Tatuaje* (2017d, p. 93): “Carvalho no quería extremar la sorna, ni comportarse como un personaje de Chandler enfrentado a un policía de Los Ángeles tonto y brutal. Entre otras cosas porque el inspector no era un policía de Los Ángeles tonto y brutal y él no era un personaje de Raymond Chandler”.

Un altre ús interessant de les referències explícites és la crítica al gènere, que és una mostra més de les opinions de l'autor sobre temes del seu interès. De fet, hem observat aquest ús també en la gastronomia, per la qual cosa no ha d'estranyar que s'utilitzin altres metareflexions afegides a la narració sobre la literatura, gràcies a la qual s'incrementa encara més el singular discurs ple de referents culturals de Vázquez Montalbán. Per posar-ne un exemple, podem referir-nos a una escena de *La soledad del manager* (2017b, p. 118-122) on Carvalho vol parlar amb Juan Dorronsoro, “el menor de una familia literaria encabezada por un poeta, figurante ya en un setenta y tres por ciento de las antologías internacionales sobre la poesía española” (2017b, p. 118). Aquesta descripció ja imposa una certa visió sobre aquest personatge, però l'autor afegeix informació addicional a l'entorn de lectures contemporànies (Hemingway). Durant l'interrogatori, Pepe demana una versió hipotètica de l'assassinat de la víctima, el seu vell amic, però l'interlocutor respon així: “Eso ya es novela policíaca, y yo trato de alejarme cuanto puedo de la literatura naturalista. Ahora, si quiere jugar a detective, reparta los papeles con equidad. ¿Quiere ser usted Philip Marlowe? Yo quiero ser Sherlock Holmes” (2017b p. 120). Creiem que és un senyal que els lectors informats i més exigents troben en la novel·la negra i policíaca alguns defectes, però no són determinants a l'hora de familiaritzar-se amb els autors més clàssics que, segons les divisions canòniques tradicionals, s'haurien de conèixer (si volem ser considerats lectors coneixedors de la literatura universal). A part d'això, en l'obra de Vázquez Montalbán apareixen referències directes a alguns actors emblemàtics d'aquest gènere, com ara Gregory Peck (1916-2003), Lauren Bacall o Rita Hayworth (1918-1987). Curiosament, solen sortir en les

descripcions d'alguns personatges per tal d'oferir als lectors un angle filmic d'una escena determinada, com podem veure aquí: “Rió echando la cabeza atrás como Rita Hayworth en *Gilda* y enseñó una garganta apenas mancillada con suaves anillos de serpiente joven. Puso suavemente otra vez la mano sobre el brazo de Carvalho, como si le sirviera de punto de apoyo para recuperar la serenidad” (Vázquez Montalbán, 2017a, p. 88-89).

En el context de l'obra de Fuster, també podem parlar d'aquesta meta-reflexió genèrica, però la realitza a *De mica en mica s'omple la pica* en relació als textos que hi va afegir, on també hi ha citacions de novel·les de Hammett, Spillane i Hadley Chase (1906-1985). Ara bé, a nivell textual, les referències intertextuals són òbvies, però la majoria provenen només de *Tarda, sessió contínua*, 3.45, que el mateix Fuster definia com “un joc-homenatge a cinema, però es va convertir en una reflexió sobre les relacions vida-cinema, cinema-cultura, escriptura literària-escriptura cinematogràfica” (Guillamon, 1985, p. 4). En aquest sentit, es tracta d'un procés complex de la reescriptura de *Collita roja* de Hammett, que requereix una modificació eficient de la narració gràcies a la qual encara serà possible la correcta descodificació genèrica. Així, a la novel·la apareixen alguns actors, com ara Humphrey Bogart, Lauren Bacall o Mary Astor (1906-1987), que s'associen a aquesta estètica i no necessàriament amb el text original. Tanmateix, aquesta no és l'única dimensió de la intertextualitat de l'obra, ja que també és visible en altres noms o topònims. Com ressaltava Aritzeta (2014, p. 168), “aquests homenatges, que de vegades es concreten en el préstec d'un nom o la paròdia d'un títol, lliguen la literatura catalana amb les altres literatures i aporten al lector català la familiaritat d'uns personatges, uns autors i unes obres que són patrimoni del món”³¹⁸. Un altre punt important són altres referències cinematogràfiques que Jaume Fuster afegeix al text per mantenir un diàleg constant amb el gènere negre i policíac. Per il·lustrar-ho, podem analitzar aquest fragment:

Ha estat just un pròleg, una introducció en l'ambient on es desenvolupa la seqüència. Molt característic de Hawks [1896-1977]. Si el director fos Walsh [1887-1980] aniria directament al gra, és a dir, hauria començat pels trucs a la porta. De primer són uns trucs lleugers, però insistents. Després es fan més forts. Finalment, esdevenen autoritaris i impacients. (Fuster, 2009, p. 33)

³¹⁸ En aquest sentit, també caldria destacar el personatge de Bebel Dupin, el cognom del qual d'una manera molt visible fa referència a l'obra d'Edgar Allan Poe i el seu detectiu literari. A més, la noia és una turista belga i això, en canvi, pot indicar una referència a Simenon, que també venia del mateix país. I ens atrevim a llançar una hipòtesi: tal vegada el fet que Vidal porti la Bebel fins a Barcelona pugui ser una metàfora del fet que Fuster hauria portat a Catalunya els fonaments sòlids del gènere mitjançant aquesta novel·la.

Es tracta de comentaris sobre l'aspecte formal de la pel·lícula que està mirant el petit Jaume. Ja sabem que el narrador de la novel·la esdevé el Jaume adult, que té molts coneixements sobre el món del cinema. Sembla que la seva missió és aprofitar aquest espai per expressar la seva opinió, confirmar la seva condició d'expert en aquest tema i vol introduir a l'art del cinema el seu jo més jove (i altres lectors potencials) d'una manera força didàctica. A més, segons Martín Escribà (2018, p. 60), *La corona valenciana* presenta moltes semblances amb la pel·lícula *Bonnie & Clyde* (1967), en què dos amants-bandits viatgen junts pels Estats Units robant bancs i botigues i matant els seus enemics. Notem aquí una referència molt clara al gènere filmic de la *road movie*, que conté diferents elements clau força similars al gènere negre i policíac, com ara la fugida, la investigació i la intriga, entre d'altres.³¹⁹ En dues novel·les de Fuster apareixen parelles de protagonistes (Vidal-Bebel, Vidal-Anna) i no es tracta només d'una història amorosa, perquè les dones ajuden l'Enric a l'hora de dur a terme la seva perquisició. Òbviament, la figura de l'Anna és molt complexa i, al cap i a la fi, resulta que forma part del grup que s'opona a Vidal, però podem veure-hi la influència de l'obra de Dashiell Hammett on cristal·litza el detectiu Nick Charles, que resol amb la seva muller, la Nora, uns casos de morts enigmàtiques (*The Thin Man*, 1934).

Pel que fa a altres referències tan directes a la tradició del gènere negre i policíac hi ha també *mistress* Marlowe. Òbviament el seu cognom no deixa cap dubte que es tracta d'un diàleg amb Philip Marlowe, el detectiu literari de Raymond Chandler. Aquest personatge apareix a *La corona valenciana* i es presenta com a vídua d'un dels socis del cap de Vidal, Ferrandis. Un dia, els dos tenen una discussió i trenquen els seus vincles de col·laboració. *Mistress* Marlowe és un exemple típic d'una *femme fatale* que tracta molt objectivament l'Enric, amb qui va tenir una aventura amorosa en algun moment. El protagonista està disgustat per aquest comportament i no vol tenir res a veure amb una dona d'aquest tipus. Potser aquest és un altre dels exemples que desmentirien el mite genèric segons el qual tots els homes haurien de somiar amb una relació amb una dona rica involucrada en certs negocis il·lícits. Ara val la pena lligar la *mistress* Marlowe a la construcció de la narració, ja que resulta que és ella qui ordena a l'Enric robar les joies per ofendre i danyar al seu antic còmplice, Ferrandis. Quan l'Enric porta el tresor robat a la dona que, aleshores ja viu a Eivissa, *mistress* Marlowe ja no el vol i no té cap intenció de pagar al protagonista la feina feta. Malauradament, un cop més Enric Vidal és enganyat per rics representants de la societat

³¹⁹ A l'hora d'explicar la trama d'aquesta novel·la, Fuster va indicar que s'inspirava en *country story* i *country west story* per tal de treballar també altres paisatges (el camp), paisatges que, tradicionalment, no entraven en l'estètica del gènere negre i policíac.

i ja no té forces per expressar la seva indignació. Així, podem dir que Marlowe és la responsable de tot aquest caos i és ella qui inicia tota la història. Sembla que observem el segon vincle entre l'obra de Fuster i *El falcó maltès* de Dashiell Hammett. D'aquesta manera, el detectiu que investiga el cas de la desaparició de l'estatueta d'un falcó també es diu Marlowe. D'altra banda, sense la novel·la de Hammett no hi hauria *La corona valenciana* de Fuster, del qual *mistress* Marlowe pot ser una metàfora, ja que ella esdevé el principal detonant del robatori de Vidal i de tots els seus problemes posteriors.

7.6.3.2. Influències dins dels polisistemes de l'Estat espanyol

Com que estem analitzant la condició d'un polisistema més feble, que en el seu si va produir una versió primordial del gènere negre i policíac i el va haver d'extreure d'altres sistemes pioners, les interdependències locals seran força més escasses. De fet, només gràcies a les obres de Vázquez Montalbán i Fuster podem parlar d'una mena d'un diàleg local, que esdevindrà un dels trets de la novel·la negra i policíaca en castellà i català.

Com és ben sabut, Jaume Fuster repetia reiteradament la seva satisfacció per l'oportunitat de continuar l'obra dels grans creadors catalans d'aquest gènere, és a dir, Tasis i Pedrolo. En efecte, podem veure-ho en aquests dos exemples. A *De mica en mica s'omple la pica* afegeix una dedicatòria també per a ells: "A Rafael Tasis i Manuel de Pedrolo, que varen tenir la gosadia d'escriure novel·les policíacques en català" (Fuster, 2016, p. 53). Cal destacar que Fuster els va classificar en segon lloc, per davant de Hammett, cosa que podria fer pensar que l'obra d'aquests autors catalans és més important per a ell que la tradició estrangera. Al cap i a la fi, a nivell textual no hi ha tantes referències i, en aquest sentit, resulten definitivament superades per autors de sistemes més grans, com hem pogut veure més amunt. Curiosament, el segon exemple no va més enllà dels paratextos, perquè el títol *La corona valenciana* fa referència a *La Bíblia valenciana* de Tasis. A banda de les al·lusions del títol, ambdues obres tenen una temàtica semblant, ja que el punt de partida del conjunt esdevé la (des)aparició d'un objecte valuós. Pel que fa a la resta d'influències, per bé que expressades de manera menys directes, podem observar que els personatges no són els típics detectius amb els quals s'ha associat tradicionalment el gènere negre i policíac. Normalment, es tracta de persones al marge de la llei que s'han vist obligades per alguns esdeveniments a buscar la veritat sobre un tema concret. Així, potser el protagonista que duu a terme una investigació esdevé en ell mateix metàfora de la condició del sistema català, que encara no està prou format professionalment per poder acceptar i desenvolupar de manera òptima

aquest gènere. Una tècnica força similar l'hem vist a *El collar de la Núria*, en què els detectius amateurs catalans no van poder resoldre el misteri de la desaparició d'aquesta joia i un altre detectiu professional va haver d'ajudar-los.

En el cas de Vázquez Montalbán, podríem cercar alguns trets similar en l'obra de García Pavón que, segons Colmeiro (1994b, p. 164), “va a preparar el camino para el posterior auge de la literatura policiaca española durante los años setenta y ochenta”. En aquest sentit, entre ambdós autors es poden observar diferents elements que constitueixen l'essència de la seva escriptura, és a dir, l'humor, les reflexions filosòfiques, les referències literàries, cert costumisme i el joc amb la intriga, entre d'altres. No obstant això, a causa del fet que el nostre autor nega la seva pertinença al gènere negre i policíac, sembla difícil trobar exemples d'inspiració provinents del mateix sistema. Més aviat hi trobarem referències a la cultura popular, fruit de la construcció força específica del seu habitus. Ara bé, pel que fa a les mencions directes d'alguns escriptors de la mateixa estructura, a *Los mares del Sur* (1979, p. 75) apareix només Juan Marsé.³²⁰ És ben sabut que els dos autors s'admiraven i es van conèixer a principis dels anys seixanta quan Vázquez Montalbán havia d'entrevistar-lo pel diari *Solaridad Nacional*. Les seves trajectòries professionals s'entrellaçaven i, en algun moment, ambdós escriptors van ser classificats com a autors de novel·la negra en castellà. Curiosament, tant Vázquez Montalbán com Marsé es van voler separar d'aquesta catalogació pel fet que el mercat estava saturat d'aquests continguts i per la seva tradicional afiliació a la literatura popular, que entrava en conflicte amb la seva inclinació creativa. Tal com podem llegir en una entrevista que es va fer a Juan Marsé.

Yo he leído muchísima novela negra en mis tiempos, aunque últimamente no. Simplemente estoy hasta el gorro de una especie de conspiración para situar a la novela negra; todo el santo día hablándose de ella y aparecen constantemente especialistas, se organizan festivales, etc., y se ha llegado a decir que la novela negra es la que realmente refleja las contradicciones de la vida y la que indaga sobre toda la problemática. Estoy un poco hasta el gorro de oír estas cosas. Por ello dedico ese brevísimo capítulo de esta novela [*Caligrafía de los sueños*, 2008], en la que un matrimonio anciano discute acerca de ello. Y en realidad no tiene nada qué ver con el resto del libro, pero me di el gustazo de ponerlo. (Rubio Rosell, 2020)

És més, quan Vázquez Montalbán va morir sobtadament l'any 2003, molts representants del circuit literari català i castellà es van sentir obligats a acomiadar-se'n escrivint la típica (o

³²⁰ A *Tatuaje* apareix el personatge de Teresa Marsé, que també esdevé una referència intertextual a aquest escriptor: “El personaje se inspiró un poco en una novela de Juan Marsé de los años 60, *Últimas tardes con Teresa* [1966]. Entonces me vi obligado de nombrar el personaje de Teresa por la novela y Marsé por el autor. Es símbolo ella de esa progresía barcelonesa de los años 60, de gente de casa bien que descubrió la izquierda y la protesta, y se convirtió en un producto híbrido de su posición social y su nueva conciencia” (Hart, 1987, p. 98-99).

no tan típica) necrològica laudatòria, alguns fragments de les quals podrien fins i tot servir d'epitafi. Marsé no en va ser una excepció i també va elaborar un text en honor al seu col·lega, publicat al diari madrileny *ABC* (Marsé, 2003). Ens agradaria comentar aquest article per un motiu molt important. Fins i tot, després de la mort de Vázquez Montalbán, l'operació de distingir-lo del bloc de la novel·la negra va continuar, i ara la duïen a terme altres autors familiaritzats amb la seva obra que a més compartien la perspectiva del gènere. Així, Marsé va indicar dues vegades que el nostre escriptor no s'havia de recordar només com el creador de la sèrie Carvalho.

Manuel Vázquez Montalbán poseía y disfrutaba de una enorme capacidad de trabajo. Como escritor, fue el primer cronista de las miserias políticas de este país. Pero sería injusto que a Manolo se le valorara sólo por la creación del personaje de Pepe Carvalho. A Vázquez Montalbán hay que estudiarlo y hay que leerlo por su extraordinaria poesía, ensayo, novela y sociología. De su vertiente periodística hay que subrayar que fue uno de los comentaristas de actualidad política más importantes, en España en muchos años. [...] Estaba estupendo, pero desgraciadamente acaba de morir, lo que supone un mazazo para la literatura. Si tuviera que quedarme con dos de sus novelas mencionaría *El estrangulador* y *Galíndez*, pero me encantaría, ya digo, que no se le encasille sólo en el detective Carvalho. A Vázquez Montalbán se le podría incluir dentro de una corriente creativa, digamos, de literatura de ficción. Pero espero, eso sí, que a [*sic*] Manuel, además de como gran periodista y escritor, pueda ser conocido y valorado como un grandísimo poeta. Confío y espero que se le recuerde más que por Carvalho. (Marsé, 2003)

Ara bé, ens sembla que en aquest marc també podem analitzar les influències dins dels polisistemes de l'Estat espanyol. Es tracta de les diferents referències i diàlegs intertextuals amb l'obra dels autors d'aquestes terres que s'hagin produït després de la seva publicació. Encara que no ho podem demostrar de manera concloent, és més que probable que un dels personatges de Vázquez Montalbán pugui relacionar-se amb un Fuster ficcionalitzat. Es tracta d'un veí i gestor de Carvalho que, de vegades, el visita per passar una estona parlant de gastronomia o preparant-se àpats deliciosos. A primera vista, d'aquesta descripció no se'n desprèn cap al·lusió concreta a l'escriptor català, però resulta que es diu Enric Fuster. Òbviament, podria ser una mera coincidència, però aquest nom i cognom estan estretament vinculats amb l'univers de Fuster.

Ara, caldria presentar altres exemples d'aquest tipus en l'obra d'altres autors que volen mantenir certa intertextualitat genèrica impossible fins aquest moment per la manca de consolidació de la novel·la negra i policíaca a l'Estat espanyol. En l'àmbit català, podem notar alguns intents d'incloure personatges que fan referència directament a l'obra dels nostres autors. Maria-Antònia Oliver va decidir incorporar a la seva novel·la *Estudi en lila* (1987) Pepe Carvalho i Lluís Arquer, el detectiu literari de Fuster i, segons Resina (1997, p. 225), es tractava d'"escenificar una reacció feminista al machismo de estos dos". Una altra

crystal·lització d'aquest tipus és la subinspectora Manuela Vázquez a *Natura quasi morta* (2011) de Carme Riera (1948). Així, podem veure que la modificació d'alguns noms i cognoms de les figures més emblemàtiques d'aquest gènere esdevé una de les tècniques més útils per entaular un diàleg. Tanmateix, en aquest cas, es tracta de referir-se a una tradició local, no estrangera, que s'ha guanyat un cert reconeixement i l'operació tindrà èxit, és a dir, ben possiblement els lectors reals arribaran a descodificar les picades d'ullet llançades pels autors d'aquestes obres. Convé ressaltar que hi ha més referències a l'obra de Vázquez Montalbán que a la de Fuster, cosa que s'explica amb el fet que circulava en un mercat més gran i també va més enllà de les estructures locals a través de traduccions a altres llengües estrangeres. En aquest sentit, no ens podem oblidar del comissari Salvo Montalbano creat per Andrea Camilleri. De moment, no comentarem el tema de la creació del subgènere de *la novela negra del desencanto* que es va produir a partir de la narrativa de Vázquez Montalbán, atès que es tracta d'una operació més aviat complexa que mereix un comentari apart en el següent capítol.

8. Tipologia de la narrativa de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster

A la part històrica, ja hem demostrat que la tipologia de la novel·la negra i policíaca és una construcció laberíntica que s'expandeix de tant en tant per la seva voluntat d'adaptar-se amb certa flexibilitat als fenòmens literaris contemporanis. Tanmateix, hem suggerit que sembla escaient parlar d'una amalgama genèrica, l'element principal de la qual és la presència d'algun acte il·legal per tal de teixir tota la narració al seu voltant en forma d'investigació d'un dels personatges de la novel·la. D'altra banda, hem de tenir en compte que l'elecció dels autors per crear aquests textos també està relacionada amb les seves missions artístiques i ideològiques i no sempre es tracta d'un entreteniment fàcil per als lectors. En l'obra dels nostres escriptors, hi ha diversos crims (majoritàriament assassinats), després dels quals els protagonistes inicien una investigació per esbrinar la veritat, que no equival a castigar els responsables. Es pot explicar-ho amb la condició dels personatges principals, que no estan qualificats per actuar com a justícia. A més, aquest gir de la història fa que els lectors estiguin encara més desil·lusionats amb la situació en què es troben, on el sistema està podrit i ple d'absurds utilitzats per protegir només els membres privilegiats i

rics de la societat coetània. Ara bé, analitzant tots els elements que apareixen a les novel·les de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster, podem indicar la seva adscripció general al gènere negre i policíac? O potser pel seu paper pioner en cada sistema es van convertir en determinants de noves etiquetes tipològiques que podem situar en la genealogia d'aquest gènere?

8.1. L'obra de Jaume Fuster com a consolidació de la *novel·la de lladres i serenos*

En moltes ocasions, Fuster va declarar orgullós que estava escrivint *novel·les de lladres i serenos*³²¹, encara que aquest terme no esdevé cap nomenclatura oficial. Quan llegim la definició de la novel·la policíaca a la *Gran Enciclopèdia Catalana* (2023b), descobrim que es tracta d'un terme col·loquial que en el context català hauria de funcionar com una etiqueta genuïna, no extreta de sistemes literaris estrangers en forma de préstec o de traducció. Martín Escribà i Canal i Artigas (2019, p. 21) expliquen així el seu origen:

En catalán, por ejemplo, se denomina popularmente de “ladres i serenos” tanto la novela como el cine policíacos, expresión proveniente del juego infantil que consiste en perseguirse, que ya se utilizaba en la primera década del siglo XX referida a la ficción policíaca. A lo largo del siglo, sin embargo, ha sido empleada en ocasiones con cierto tono despectivo. (Martín Escribà i Canal i Artigas, 2019, p. 21)

Aquesta definició mostra diferents aspectes que caldria analitzar i intentarem fer-ho a continuació.

Abans que res, l'existència del terme genèric indica que també hi ha textos d'aquesta estètica i el seu estatus està força ben consolidat i legitimat, ja que és reconeixible per a una comunitat concreta. No obstant això, ja sabem que la tradició de la novel·la negra i policíaca catalana abans de l'obra de Fuster no era tan abundant i presentava molts períodes desiguals, des d'una producció relativament satisfactòria fins a certs moments d'un estancament total. Per això, ens sembla que la creació de la terminologia catalana en aquell moment no és sinònim de consolidació completa del gènere. Potser parlem aquí només d'un tímid intent

³²¹ Manuel Vázquez Montalbán va dedicar *La soledad del manager* a Josep Solé i Barberá (1913-1988), un polític i advocat català amb aquestes paraules: “En cierta ocasión el ahora diputado Solé Barberá me dijo: «A ver cuándo escribes otra novela de guardias y ladrones.» Me lo tomé como una consigna y a él quiero dedicarle *La soledad del manager*.” Veiem que a les dedicatòries apareixia la traducció castellana del terme original, i pel fet que el polític va néixer a principis del segle XX, probablement va presenciar la creació d'aquesta etiqueta i la va utilitzar de manera natural, tot i que posteriorment es va associar a un context pejoratiu. A més, val la pena plantejar-se una qüestió, és a dir, si els lectors de Vázquez Montalbán, que no coneixien el català van poder desxifrar la informació addicional que amagava aquesta expressió, perquè, certament, sabien que es tractava d'una novel·la negra i policíaca, encara que la seva llengua no l'anomenava “de guardias y ladrones”.

d'anomenar un fenomen literari encara dèbil però existent o de naturalitzar un nou model literari que, en principi, no era molt creïble per als lectors catalanoparlants de l'època. El caire col·loquial d'aquest terme també mostra que el mateix sistema literari català no estava desenvolupat professionalment en el moment de la seva introducció i, consegüentment, es va anomenar mitjançant un mot més aviat quotidià.

D'altra banda, l'ús d'aquest terme també feia referència a l'aspecte lúdic i popular del gènere negre i policíac; la seva comparació amb el joc infantil n'és el millor exemple. Resulta que aquesta analogia va contribuir a l'acollida negativa d'aquest tipus de literatura per part d'alguns representants del circuit català, perquè l'etiqueta semblava poc elevada i força trivial. Tornant, però, a les activitats d'aquest tipus, convé subratllar que es basen en el moviment, la imaginació i la preservació de determinats rols socialment acceptats. En aquest cas, parlem de la policia que, en teoria, hauria de representar l'aparell oficial de justícia i que s'oposa als delinqüents que amenacen el bon funcionament de la societat. Òbviament, la nostra vida no es pot definir amb aquestes categories binàries i sovint hi ha situacions en què les institucions oficials són extremadament corruptes i les activitats delictives les podem explicar lògicament per condicions externes que forcen alguns a prendre decisions tan dràstiques. Tanmateix, creiem que el mateix passa amb la versió catalana de la novel·la negra i policíaca, ja que, utilitzant alguns elements genèrics clàssics més lúdics i atractius, com ara escenes de persecució, agressions i sexe, ajuda els lectors a imaginar-se aquestes històries al seu entorn a través d'una projecció versemblant d'alguns patrons, com ara arquetips d'herois i malvats de l'època. A més, convé destacar l'aspecte didàctic que indica aquest terme, perquè de la mateixa manera que els nens interioritzen algunes normes socials mitjançant aquest joc, els lectors catalans interioritzaven amb l'obra de Fuster un nou model de text que abans tenien a la seva disposició només en altres llengües.

Com han assenyalat Martín Escribà i Canal i Artigas (2019, p. 21), el gènere de lladres i serenos s'aplicava normalment a la ficció policíaca a partir de la primera dècada del segle XX, és a dir, abans de l'obra de Fuster, però també durant la seva infantesa. Podem suposar que el nostre jove autor va entrar en contacte amb la terminologia autòctona i així va percebre els textos culturals que va conèixer gràcies al seu pare. L'etiqueta que feia servir per descriure novel·les i pel·lícules d'aquesta estètica va entrar en el seu habitus i en la seva vida adulta es va convertir també en una forma natural de descriure la seva novel·lística. En aquest sentit, caldria tornar a la qüestió de les activitats de temps lliure de les persones nascudes en la primera etapa de la dictadura franquista, atès que la majoria d'aquells jocs

infantils consistia en recrear alguns rols arquetípics apresos en diferents produccions de cultura popular d'aquella època. Per posar-ne un exemple, jugant a policies i lladres, els nois podien assumir el paper d'un detectiu dur i violent, que havien vist en el cinema del barri. Al cap i a la fi, a *Tarda, sessió contínua*, 3.45, ja hem notat la imposició del mite de Bogart al petit Jaume, que potser també interpretava el paper del detectiu quant jugava amb els seus companys a la Barcelona franquista. L'aferrament a aquesta terminologia pot ser molt més gran entre autors com Fuster, perquè és en la seva joventut on es produeix l'apogeu del cinema negre nord-americà, que mostra d'una manera molt més suggestiva l'essència del gènere negre en general. El cinema és, clarament, la seva màxima representació, però pel fet de no tenir tanta difusió com en l'actual, autors com ara Jaume Fuster o Andreu Martín esmenten que, a més de jocs d'aquest tipus, també usaven aventis per reconstruir algunes històries que havien après en novel·les, tebeos i pel·lícules per tal d'ambientar-les a Barcelona i incloure-hi els seus familiars i companys com els personatges. En aquest sentit, caldria remetre al text titulat "Qui sóc i per què escric", en què Fuster explicava la importància d'aquesta activitat per al reforç generacional de la conceptualització del terme de lladres i serenos.

Quan tot just era Humphrey-Jaume i anava al col·legi sota la vigilància de l'avi, solia contar aventis als companys. M'inspirava en les pel·lícules que havia vist el diumenge a les matinals dels cinemes d'estrena, amb mon pare i ma mare, quan les sales feien aquella olor de desinfectant, del vellut arnat de les butaques i de la humitat que s'amagava rere les motlures daurades; o els dijous a la tarda, a les sales de patacada del barri, encatufades de pipes, amb la ferum de pixats que s'escapava dels urinaris, la catipèn de pinrés a l'hivern o el cant de l'aixela als estius d'abans del sistema Carrier. O prenia paisatges, aventures i accions dels tebeos (*El Cachorro* i *Red Dixon* i *Diego Valor* i *Tres hombres buenos*) que comprava al quiosc de la senyora Prudència, al xamfrà de la plaça Canuda, abans que hi trobessin les tombes dels primers barcelonins i l'enjardinessin. O manllevava herois i paraules de les novel·les que canviava, tres per un duro, al Mercat de Sant Antoni, amb els dits negrellosos de la pols dels llibres i la curiositat per descobrir què s'amagava rere les portades llampants i una mica rebregades. (Fuster, 1993, p. 4)

Així, el retorn al terme de lladres i serenos és un viatge nostàlgic als temps d'una determinada generació, que ara esdevé el lector potencial de l'obra de Fuster.

Hem pogut observar una funció fonamental d'alguns components de la cultura popular de l'època en el procés de la consolidació de la terminologia antiga i local en la narrativa de Fuster. No obstant això, hem de tractar un aspecte més que distingeix altres creadors que fan servir aquest terme del nostre autor. Pensem aquí en la psicologia individual que Fuster definia en l'article "Ofici i benefici d'escriure en català" (1983). És un text publicat al Sant Jordi del 1983 en què el nostre autor reflexionava sobre la importància

d'escriure en català i explicava alguns problemes derivats d'aquesta tasca. Abans d'entrar en la qüestió, Fuster enumerava les principals motivacions generals que engegaven el motor de l'escriptura. Un dels punts més importants sembla l'impuls ètic definit com "ganes d'explicar-se el món i de transformar-lo, en una interpretació eminentment social" (Fuster, 1983b). Sabem que Fuster volia contribuir a la "normalització" lingüística i cultural amb la seva obra a través del procés d'una implementació total de la literatura de gèneres populars en català. En aquest cas, a més de la publicació de certes novel·les, observem un retorn conscient a la terminologia més propera per donar-li el gènere una projecció més àmplia amb tot l'aparell crític que volia produir Fuster. És més, aquesta operació sembla trencar amb les activitats anteriors, cosa que es podia veure en els sistemes més febles que intentaven introduir un model literari nou, ja que, normalment, es tractava d'una traducció del terme existent. En primer lloc, la creació d'una nomenclatura pròpia, malgrat l'existència d'un títol ja acceptat per estructures més grans, és una missió identitària gràcies a la qual el sistema més petit, d'una manera innovadora, prepara els fonaments per a la seva futura tradició genèrica. No obstant això, creiem que també pot dificultar identificació de la versió local del gènere per part d'alguns crítics i lectors, perquè sembla que amb aquesta etiqueta s'allunya del panorama tradicional més àmplia i es contribueix al caos terminològic tan present en els estudis del gènere negre i policíac.

Amb tot plegat, caldria comentar també un altre article de Fuster per tenir una visió més plena a la consolidació de la seva escriptura en el context de la novel·la de lladres i serenos. Pensem aquí en "Ja sou lectors de novel·les de lladres i serenos" publicat l'any 1972, és a dir, el mateix any que va sortir la seva primera novel·la negra, *De mica en mica s'omple la pica*. Abans que res, el títol sembla força irònic, com si volgués retreure als lectors no estar preparats per a un autèntic gènere negre i policíac català. En aquest text, Fuster fa una anàlisi força encertada de la situació coetània d'aquest tipus de literatura en el sistema català. Així, després de descriure el context literari de la dècada de 1960, va arribar el moment d'un diagnòstic, segons el qual Fuster assenyalava dos motius del fracàs del gènere negre i policíac en català. En primer lloc, es tracta d'una manca visible de protagonistes amb els quals els lectors es pugin identificar de manera natural, ja que presenta qualitats poc creïbles per a ells. Curiosament, arriba a la conclusió que l'únic model òptim de personatge principal català és un criminal, i per donar suport a la seva tesi cita tres novel·les: *És hora de plegar* (Tasis), *Joc brut* (Pedrolo) i... *De mica en mica s'omple la pica*, és a dir, la seva obra. Podem comprovar-hi que ja a l'inici de la seva trajectòria, ell mateix se situa en el

context de l'hereu genèric i també considera que els seus textos esdevenen una recepta perfecta per millorar la situació de la novel·la negra i policíaca en tot el sistema català. És en aquestes ocasions on destaca la seva psicologia individual com a escriptor o, millor dit, el seu impuls ètic, que fa que Fuster se senti responsable de dur a terme una complicada operació de “normalització” lingüística i cultural a través de la literatura popular en llengua catalana. Tanmateix, tornant als motius del fracàs del gènere a les dècades anteriors, el nostre autor també enumera:

[L]a dèria de transcendentalisme que omple de banda a banda la narrativa catalana. El lector català exigeix narracions de qualitat i l'escriptor català vol fer l'obra mestra a cada novel·la. Resultat: les novel·les de lladres i serenos no interessaven ni lectors, ni autors. Encara que arreu del món se n'escriguin i llegeixin. Encara que puguin ser l'esquer per guanyar lectors populars del català. Encara que llegir-ne sigui apassionant i escriure'n sigui divertit. Per això us preguntava al començament: Ja sou lectors de novel·les de lladres i serenos? (Fuster, 2018b, p. 143)

Aquest fragment mostra molt bé que Fuster era conscient dels avantatges de crear una novel·la negra i policíaca catalana, però, al mateix temps, assenyalava que havia passat massa poc temps des de les activitats no del tot exitoses de Pedroló en aquest camp, i potser els representants del sistema literari encara no estaven preparats per a aquesta revolució.

Tot i que el terme no ha estat totalment adoptat per l'aparell crític, gràcies a Fuster va adquirir una connotació positiva i descriu no només el gènere català, sinó, de fet, tota la complicada operació que va tenir lloc al tombant dels anys setanta i vuitanta a Catalunya. Clarament, l'etiqueta de la qual estem parlant aquí apareix en diversos textos sobre aquesta modalitat literària, però el seu ús està més aviat relacionat amb l'anhel nostàlgic de la infantesa, quan, a més del primer contacte amb aquesta estètica, en la literatura o el cinema, els autors d'aquestes publicacions reconstruïen els mites d'alguns protagonistes, interpretant els seus papers en jocs infantils, fent investigacions imaginàries en somnis o, més tard, escrivint les seves novel·les de lladres i serenos. Per il·lustrar-ho, podem remetre a les paraules de Salvador Vendrell (1958):

Sóc lector de novel·les de lladres i serenos. D'això, la culpa també la té Joan Fuster que va ser qui m'encomanà l'afició. Fuster en comprava, les llegia i les deixava en una caixa de cartó perquè n'agafarem, si volíem. Des d'aleshores, m'ha interessat la novel·la negra per la seua voluntat de ser un mirall dels aspectes més sòrdids d'allò que s'ha anomenat la jungla d'asfalt. (Vendrell, 2020)

8.2. L'obra de Manuel Vázquez Montalbán com a inici de *la novela negra del desencanto*

Com ja hem assenyalat en diferents fragments del present treball, Vázquez Montalbán no es va voler lligar a la terminologia tradicional utilitzada per al gènere negre i policíac, perquè durant moltes dècades es va considerar inferior per la seva idiosincràsia composta per elements populars que se solien basar en emocions barates, mala qualitat literària o didactisme exagerat, entre d'altres. A l'hora d'escriure el pròleg de *La novela criminal española* (1991) de Valles Calatrava va deixar sortir emocions cap el debat sobre catalogar la seva obra com a gènere negre i policíac dient el següent:

Yo me sentía indignadamente incomprendido y me costaba entender cómo pocos, muy pocos, se daban cuenta del carácter experimental que tenían mis primeras novelas “policíacas”, más cerca de *Manifiesto Subnormal* que de cualquier pretensión de “bestseller”. Casi tenía que pedir perdón a buena parte de la crítica por escribir *Tatuaje*, *La soledad del manager*, *Los mares del Sur* y sólo el éxito de Carvalho en el extranjero, más algunos buenos estudios también sobre todo extranjeros, han tranquilizado los espíritus y al menos garantizado una lectura menos apriorística de la serie. (Vázquez Montalbán, 1991b, p. 7)

Com classificar, doncs, la sèrie Carvalho si el mateix autor se separa de la filiació inicial que es va produir en el sistema literari? Aquesta qüestió està molt vinculada a la seva condició d'expert, que comentarem una mica més endavant, però ara intentarem fer-hi referència per plantejar-nos com definir millor l'obra de Vázquez Montalbán. És ben sabut que el nostre autor es distingia per un excel·lent coneixement de la literatura i el seu discurs sempre estava ple de diverses al·lusions que confirmaven la seva enorme capacitat intel·lectual de crear una xarxa intertextual extensa però molt coherent. En aquest sentit, en diverses entrevistes que es van fer a Vázquez Montalbán, es cristal·litza la figura d'un escriptor molt conscient, que coneix tots els elements del gènere gràcies als textos clàssics d'aquesta estètica i també coneix les motivacions dels seus autors, que rebutgen escriure un gènere popular només per raons econòmiques o per assolir un fàcil ascens a la fama entre el públic lector massiu. Quan Colmeiro (2018) li va preguntar amb quins criteris es podia traçar certs límits entre el que es podia definir com a novel·la negra i el que no, Vázquez Montalbán va respondre així:

Personal, y sobre todo en la medida en que se trata de una literatura que está avalada por un código singular; en la novela de fórmula (no policíaca) lo singular no tenía importancia, lo importante era la fórmula. En la novela negra, cada uno de estos escritores tiene un código singular, y por lo tanto varía la fórmula. Cada uno de ellos ha intentado escribir un decálogo; Chandler tiene un decálogo, Van Dine escribe otro decálogo, pero eso hoy en día sólo existe como chuchería del espíritu, no sirve para nada. (Colmeiro, 2018)

Aquestes reflexions són molt interessants i ens agradaria interpretar-les de dues maneres diferents. En primer lloc, segons Vázquez Montalbán, són realment els sentiments personals els que permeten definir d'alguna manera l'obra. Aquí, el criteri personal és, clarament, la intenció de l'autor, que a l'hora de crear la seva obra ja té alguna idea per a la seva interpretació i catalogació. A més, acostuma a fer tot el possible perquè aquesta conceptualització prevalgui també en altres representants d'un sistema literari determinat. Un exemple d'això són els esmentats decàlegs de Chandler o Van Dine, que, en altres casos, poden convertir-se en entrevistes o articles en què els autors impulsen la seva idea original. Així, cada escriptor crea la seva pròpia fórmula a partir d'alguns elements genèrics universalment disponibles, de manera que realment podria haver-hi tants subgèneres literaris com autors que els hagin utilitzat. Tenint tot això en compte, potser hauríem de parlar d'un subgènere concret, en aquest cas, la novel·la negra i policíaca de Vázquez Montalbán, que esdevé un sinònim del seu peculiar estil i conceptualització del gènere, i no d'una etiqueta general que, tradicionalment, equival a una adhesió total a aquest univers.

Yo jamás he considerado que escribiera subliteratura, de ser así nunca la hubiera escrito, y de hecho casi siempre, salvo cuando no he tenido más remedio, he editado mis novelas en colecciones no policiales; no porque considere que el género es menor, para mí Chester Himes es un novelista tan importante como Richard Wright [1908-1960] o como cualquier novelista de la nueva negritud, y Dashiell Hammett es tan importante como Hemingway o Faulkner [1897-1962]. Pero no he escrito jamás con la voluntad de hacer subgénero ni de hacer subliteratura. (Colmeiro, 2018)

Així doncs, veiem que la intenció del nostre autor no era encaixar en tots els marcs tradicionals del gènere, i ho diu per tal de diferenciar-se de narracions menys valuoses d'aquest tipus. En efecte, val la pena recordar que cada gènere literari té els seus "millors" i "pitjors" representants, però sembla que en les últimes dècades tota la ficció negra i policíaca ha patit una mica més que altres gèneres populars, cosa que es pot exemplificar amb l'estigmatització social i literària per part dels agents més forts d'un sistema concret cap al gènere.

Tanmateix, tornem a la cita anterior en què Vázquez Montalbán parlava de la fórmula singular de cada artista, que per a nosaltres equival al seu propi subgènere. Al final, l'escriptor va esmentar que, des de la perspectiva actual, aquestes activitats addicionals, com ara publicar textos crítics per tal de destacar l'originalitat de la seva obra i separar-la de tot el marc genèric, no funcionen tan bé com abans, atès que la infraestructura editorial ha reconegut ara el potencial de gèneres populars com la novel·la negra i policíaca i, de vegades, fins i tot obliga els autors a adoptar aquesta filiació de la seva obra per unir-se a aquesta

maquinària econòmica. De fet, en la part teòrica d'aquest present treball hem analitzat les activitats de Penguin Random House i Planeta a l'hora de catalogar certes novel·les com a negres o policiaques tot i que la seva idiosincràsia era força complexa i resultava una simplificació classificar-la amb només una etiqueta. Potser Vázquez Montalbán es referia a un altre punt, és a dir, la pèrdua de l'agència de l'autor que pateix després de la publicació del text i la seva posterior circulació. Ja sabem que en aquest cas no es tractava d'escriure una narració per encaixar en el marc del gènere negre i policíac. La seva primera novel·la negra de la sèrie Carvalho va ser una broma, i les entregues posteriors van complementar-se amb els altres encàrrecs artístics de Vázquez Montalbán, cosa que produïa la imatge d'un autor molt prolífic, que es dedicava a la literatura en general per tal de compondre l'únic estil impossible de copiar. Sabem que uns dels motius per fer servir alguns elements del gènere negre i policíac va ser la creació una crònica del pas de l'època de la dictadura a la democràcia utòpica, que va verificar les grans il·lusions de la societat de l'Estat espanyol i va generar moltes preocupacions i decepcions al respecte. Tanmateix, potser el codi utilitzat per Vázquez Montalbán era massa complex, la qual cosa, a causa dels trets característics predominants del gènere negre i policíac en la seva obra podria, en definitiva, pertorbar la recepció de tota la dimensió de l'obra. D'aquesta manera, els lectors (de vegades inconscientment) i altres representacions del sistema literari (de vegades conscientment) es quedaven amb el primer nivell del text, que els permetia descriure la novel·lística de Vázquez Montalbán només com a novel·la negra i policíaca.

Per tant, hi ha una altra manera de diferenciar l'obra de Vázquez Montalbán d'allò que tradicionalment s'entén com a novel·la negra i policíaca? Sembla útil crear una nova etiqueta que alhora indiqui una filiació temàtica general i marqui la complexa missió de l'autor, que vol utilitzar un model genèric per criticar els canvis que es produeixen en una època molt concreta. Un bon exemple d'això és, sens dubte, la proposta de Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2013): *la novela negra del desencanto*. Afegint un substantiu referit al sentiment principal que acompanya pràcticament tots els agents socials d'aquell moment, s'ha creat una nova categoria que també pot incloure l'obra d'altres autors amb inclinacions semblants i que critiquen obertament la classificació genèrica imposada per les xarxes de difusió. Ara bé, caldria recalcar que l'anàlisi de la novel·la negra i policíaca com un vehicle per expressar cert escepticisme també la podem trobar a l'estudi de Resina (1997), en què el desencant s'explica amb "la frustración de grandes esperanzas" (1997, p. 57). Des d'un punt de vista extraliterari, aquesta frustració fa referència al canvi sociopolític posterior a la mort

de Franco que, d'una banda, anunciava un nou model de vida i, de l'altra, augmentava la sensació d'incertesa. A més, la visió utòpica del nou panorama encara contenia diferents elements podrits que pertorbaven constantment la vida de la societat. En efecte, Jorge Martínez Reverte apuntava a un fenomen d'aquest caire que el va fer aprofundir en el gènere negre i policíac i deia el següent: “Los que incurrimos en el pecado de escribir con las claves de la novela negra en aquella época pensábamos que vivíamos en una sociedad corrupta y dábamos cuenta de eso” (Abella, 2019). Així, veiem que l'elecció d'aquesta modalitat està íntimament relacionada amb fets molt concrets que van generar una decepció generacional, que ahora també va haver de trobar la seva sortida en la literatura.

La característica principal d'aquest subgènere tan peculiar és l'ús de la novel·la negra com a mitjà per denunciar i criticar el sistema, que augmenta en els lectors la sensació de ser enganyats i frustrats amb la realitat que els envolta. A nivell textual, podem trobar moltes escenes en què els personatges parlen entre ells sobre la situació sociopolítica coetània per tal de transmetre les opinions de diversos sectors de la societat i mostrar així l'espectre d'estratificació més ampli possible, també ideològica. A més, aquest discurs del desencant es construeix en l'obra de Manuel Vázquez Montalbán en alguns comentaris molt breus com ara “con Franco vivíamos mejor”, que reforcen el sentit de comunitat en aquestes emocions negatives. A més, Resina (1997, p. 58) assenyalava que les frases d'aquest tipus expressaven “insatisfacción con la posibilidad de construir algo y, sobre todo, con la necesidad de hacerlo”. A nivell estructural, la novel·la negra també aconsegueix emfatitzar l'aspecte emocional del qual parlem aquí. Es tracta de resoldre un cas criminal sense poder jutjar els responsables d'una manera oficial. En aquest sentit, la narració s'acaba amb una explicació lògica de tots els esdeveniments, cosa que condueix a una certa satisfacció lectora. Tanmateix, aquest sentiment positiu contrasta amb el panorama en què s'ambienta l'obra, ja que, tal com hem dit més amunt, el protagonista de Vázquez Montalbán no és prou competent per administrar justícia. Un cop finalitzada la investigació, es reuneix amb la persona que li va encarregar aquest cas i li comunica les seves conclusions. En aquest punt, l'agència del detectiu està esgotada, perquè no li correspon el fet de demanar ajuda al sistema per castigar l'autor d'un delictes concret. Aquest contrast torna a reforçar la sensació d'injustícia i frustració, perquè els lectors no saben realment com acaba o continua la història que descriu la novel·la. A més, tal operació és un reflex versemblant de la realitat en què operen els lectors de l'obra de Manuel Vázquez Montalbán, pel fet que molt sovint els

criminals esdevenen persones privilegiades i adinerades i, gràcies a institucions corruptes, poden escapar del càstig i continuar la seva vida com si res no hagués passat.

8.2.1. El concepte de la *novela negra mediterránea (del desencanto)*

L'article al qual hem fet referència una mica més amunt parlava de "la brigada negra de la transición", cosa que implica que s'ha format un grup d'escriptors que tractaven de manera similar certs fenòmens infames que apareixen en la societat coetània, com ara la corrupció, determinades decisions absurdes del sistema, moviments migratoris forçats o una greu desigualtat econòmica. L'ús del terme militar en aquest context mostra que es tracta d'una lluita per conscienciar els lectors del fet que, després de llegir una novel·la d'aquest tipus, se sentirà encara més frustrats amb el sistema justament a través de descodificació d'alguns elements genèrics creïbles del seu entorn. Tanmateix, els autors en qüestió van trobar diferents vies creatives i la seva comprensió de la novel·la negra i policíaca va resultar força diferent. L'autora d'aquest article hi enumerava, per exemple, Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Juan Madrid o, fins i tot, Jaume Fuster. Coneixent el nostre primer autor, sabem que vol allunyar-se d'aquesta filiació, però què pensa d'altres escriptors que han estat inclosos en el mateix grup?

En España habría que separar un sector de autores que para conseguir unas pautas de novela-crónica y de discurso realista se han acercado y han utilizado elementos de la novela negra, y eso impregna a autores muy diversos y muy difícilmente clasificables como Juan Marsé o el mismo Mendoza. Otros autores nos acercamos mucho más a la frontera del género, se ve mucho más parentesco quizá con un propósito instrumentalizador del género, y hay otros que tratan de hacer el género a la española con muy diversa fortuna, dos o tres con mucha, como Juan Madrid y Andreu Martín, que son los que a mí me parecen más químicamente puros novelistas negros y han conseguido espléndidos resultados. (Colmeiro, 2018)

Amb tot plegat, veiem que la creació de la terminologia d'aquest tipus (també d'una manera extraoficial) encaixa en la conceptualització del gènere negre i policíac només per mitjà de criteris nacionals, és a dir, que intenta descriure un fenomen literari exclusiu en un país concret. No obstant això, en el cas de la complexitat de l'obra de Vázquez Montalbán, els límits locals són massa estrets i també cal analitzar-la en un context molt més ampli per tal de buscar analogies literàries en autors posteriors d'altres països. Un bon exemple d'això és la difusió, l'expansió del terme *novela negra del desencanto* a la regió mediterrània.³²²

³²² Tot i que estem parlant d'una proposta taxonòmica relativament jove, ja hi ha hagut tesis doctorals que analitzaven la seva idiosincràsia, com per exemple el treball de Romero Benguigui (2021).

D'una banda, la creació de noves fórmules taxonòmiques augmenta el caos en la investigació de la ficció negra i policíaca, però de l'altra, gràcies a aquestes etiquetes geogràfiques podem identificar, descriure i segregar d'una manera eficaç els nous fenòmens literaris. Quines són, doncs, les característiques d'aquest model genèric situat en un paisatge molt concret? Com destaquen Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2011-2012), els seus elements més rellevants són la gastronomia, el reconeixement de certs referents genèrics en forma d'un diàleg intertextual, la crítica, el desencant i la forta presència de la ciutat com a rerefons de la (re)construcció de la identitat i memòria. En efecte, els trets que acabem d'enumerar semblen l'essència de l'obra de Manuel Vázquez Montalbán, perquè, com ja hem observat, va ser un dels primers autors que va donar un paper tan important a la gastronomia, cosa pràcticament sense precedents en aquest gènere. I, efectivament, s'ha acostumat a assenyalar aquest autor com el fundador de la tradició de la novel·la negra mediterrània, tot i que, per descomptat, si busquéssim els seus orígens més llunyans en el temps, podríem arribar a textos divergents respecte del panorama actual. Per exemple, si volguéssim explicar els interessos excèntrics de Carvalho, podríem referir-nos a Conan Doyle, en les obres del qual va cristal·litzar el personatge d'un detectiu d'aquest tipus. Ara bé, es tracta d'una característica general del gènere negre i policíac, que esdevé una gran xarxa intertextual en la qual apareixen amb més freqüència determinats motius, per la qual cosa no té sentit buscar la gènesi de la tradició mediterrània en moments previs a l'obra de Vázquez Montalbán. Això es deu al fet que el mateix autor va confirmar en moltes ocasions la seva inspiració en els textos de certs escriptors considerats avui en dia clàssics en aquest gènere: d'alguna manera, van influir en la seva obra, i gràcies a ells va poder crear una base per al desenvolupament de la futura novel·la negra mediterrània.³²³ Un altre determinant de l'inici d'aquesta tradició és el préstec del cognom del nostre autor per crear els protagonistes de textos posteriors que encaixen en aquesta estètica. Així, trobem Fabio Montale i Salvo Montalbano, cristal·litzats, respectivament, per Jean-Claude Izzo i Andrea Camilleri que, com en altres operacions genètiques d'aquest tipus, volen rendir homenatge a Vázquez Montalbán, com a agent que ha condicionat notablement la forma final de la seva obra.³²⁴

³²³ En aquest sentit, Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2011-2012, p. 47-48) enumeren alguns escriptors que haurien de funcionar com a referents i antecedents d'aquesta tradició: hi podem trobar, per exemple, Georges Simenon o Leonardo Sciascia, que sí que interessaven a Vázquez Montalbán com a autors de novel·les negres i policiaques de qualitat.

³²⁴ Caldria subratllar que també es va produir la legitimació de l'obra d'aquests escriptors en sentit contrari. Com ja hem indicat, després de la mort de Vázquez Montalbán, es va crear el Premi Pepe Carvalho, que fins avui s'atorga a autors de diverses nacionalitats que han contribuït al desenvolupament de la novel·la negra i policíaca en general, cosa que la reconeixia com a gènere de la literatura mundial i intentava eliminar

Tot i que els principals representants de la novel·la negra mediterrània són Manuel Vázquez Montalbán, Jean-Claude Izzo, Andrea Camilleri i Petros Márkaris (1937), convé recalcar que, tal com indiquen Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2011-2012, p. 45-46), hi podem incloure Alicia Giménez Bartlett, Thierry Jounquet (1954-2009), Massimo Carlotto (1956) o Donna Leon (1942). Ara bé, en el cas de la majoria d'aquests escriptors, estem parlant d'una tradició local en la qual la seva obra s'acostuma a incrustar en el paisatge del país d'on prové l'autor. En conseqüència, cada text des d'aquesta estètica presenta i critica d'una manera creïble alguns dels problemes als quals s'enfronten les societats concretes. A més, l'obra en la seva versió original està escrita en la llengua d'un país que forma part de la regió mediterrània, així que veiem que estem parlant d'un panorama molt coherent.

Aquests aspectes no funcionen en el cas de Donna Leon, que va néixer als Estats Units. Els seus vincles amb la Mediterrània són evidents en dos punts de la seva existència. En primer lloc, el seu pare era espanyol; en segon lloc, es va establir a Venècia, on va treballar com a professora durant molts anys. En efecte, aquesta experiència vital la va portar a començar una sèrie de novel·les negres protagonitzades pel comissari de policia venecià Guido Brunetti. En aquest cas, l'idioma original era l'anglès, encara que l'autora també és molt popular en altres països on han aparegut traduccions de les seves novel·les.³²⁵ Sembla prou interessant el fet que Donna Leon hagi prohibit la traducció dels seus llibres a l'italià, que seria un rerefons idiomàtic natural per a les narracions que va concebre. Ho explica d'aquesta manera: “Lo que no quiero es que los italianos que lean mis libros no se sientan ofendidos por el hecho de que sea una extranjera quien denuncia sus problemas. Tú puedes escupir en tu sopa, pero no en la del otro.” (Mayor Ortega, 2021). És una reflexió molt peculiar però extremadament important sobre la novel·la negra i policíaca en general.

D'una banda, s'ha de plantejar si un agent que ve de l'exterior d'una estructura es pot considerar un creador legítim d'una determinada estètica i temàtica local. La mateixa autora no vol que les seves novel·les funcionin en el sistema literari italià precisament per la condició d'intrusa. Tanmateix, ens sembla que gràcies a la seva perspectiva externa,

el seu rígid marc geogràfic. Així, els escriptors dels quals parlem en aquest apartat van rebre el Premi Pepe Carvalho, i gràcies a això es van reforçar encara més els vincles entre ells i l'obra de Vázquez Montalbán. Es tracta de Petros Márkaris (2012), Andrea Camilleri (2014) i Donna Leon (2016).

³²⁵ Leon és una de les escriptores més populars a l'Estat espanyol i el jurat que va atorgar-li el Premi Pepe Carvalho l'any 2016 va destacar-ne el següent: “Donna Leon és la creadora de Guido Brunetti, el comissari venecià protagonista d'una de les sagues neocriminals més llegides i apreciades pels lectors i lectores, tant en català com en castellà. Donna Leon, tot i la seva ascendència nord-americana, s'inscriu clarament, com Manuel Vázquez Montalbán, en la novel·la negra mediterrània, i és un dels seus exemples més propers i brillants” (Redacció, 2015).

l'escriptora pot descriure els fenòmens sociopolítics d'una manera totalment diferent, per exemple, més objectivament, i sumar-se al debat actual sobre ells. La manca de traducció a l'italià fa que no formi part d'aquesta estructura, la qual cosa explica per la seva preocupació per la recepció de l'obra, que podria ser percebuda com a culturalment incorrecta. Per tant, tornant a la pregunta bàsica, es pot considerar un autor que no sigui de la Mediterrània un representant d'aquest subgènere? Creiem que sí, però l'afiliació final depèn de si realment compleix tots els requisits formals més importants. Amb l'ajuda de Sánchez Zapatero i Martín Escribà (2011-2012), hem pogut identificar els imprescindibles components de la novel·la negra mediterrània i, sens dubte, l'obra de Leon s'hi inclou. En aquest sentit, hem d'acceptar la possibilitat de modificació i actualització del gènere, que sempre han estat presents en el seu desenvolupament. De fet, gràcies a la possibilitat de reflectir la realitat d'una manera creïble la novel·la negra i policíaca continua sent un model literari viu i obert a les necessitats de tots els membres del sistema literari. A més, ens sembla que a través de les traduccions de les obres dels autors esmentats anteriorment i a l'escriptura de Donna Leon en anglès, aquest subgènere s'està acostant, o potser ja ha entrant, en el marc de la literatura mundial.

A la part teòrica, parlàvem sobre la proposta de King (2018) d'estudiar el gènere negre i policíac sota aquesta conceptualització, que rebutja l'aspecte nacional i permet una perspectiva més àmplia de tota la modalitat sense divisió en fronteres geogràfiques. Una de les qüestions cabdals que manlleva de Damrosch (2003) és el fet que una obra funciona d'una manera eficaç com a literatura mundial només si està realment present en un sistema literari fora de la seva cultura original. Amb referència a aquesta idea, King assenyala que un mostra d'aquest fenomen és la novel·la negra nòrdica en el cas d'autors com ara Henning Mankell (1948-2015), Stieg Larsson o Camilla Läckberg (1974), entre d'altres. La qüestió és que, malgrat el seu caràcter local o nacional, aquesta tradició s'ha consolidat en el panorama general i, gràcies a les traduccions, s'ha fet accessible als lectors de cultures estrangeres, és a dir, altres sistemes literaris que reconeixen els textos com a emblemàtics de tot el gènere. Convé destacar que això no ha de passar amb totes les versions nacionals del gènere, com podem exemplificar amb la novel·la policíaca publicada a la República Popular de Polònia.³²⁶ La naturalesa feble d'aquest sistema literari va fer que aquest subgènere

³²⁶ En la versió original és *Polska Rzeczpospolita Ludowa* (PRL) i es tracta del nom oficial de l'estat comunista no sobirà dependent de la Unió Soviètica entre 1952 i 1990. Tot i que, segons el dret internacional, es definia com un país independent, el govern acordava totes les seves decisions amb la Rússia soviètica i va assumir el paper de satèl·lit a Europa. Les novel·les policíacques escrites en aquella època estaven molt

(*powieść milicyjna*) no fos reconegut per altres estructures en cap mesura. Per descomptat, pot formar un corpus de textos per a l'anàlisi comparada, en el qual algun investigador voldrà determinar les maneres en què es representa el poder en diverses novel·les europees de la mateixa època, però això no equivaldrà pas a entrar en la literatura mundial, sinó, més aviat, destaca el fet d'aplicar aquest criteri a tot el gènere, no limitant-se en les seves interpretacions a un sol territori o cultura. Tornant, però, a la novel·la negra mediterrània, creiem que la seva situació és molt semblant a la del vessant nòrdic, perquè es troba còmoda en altres cultures i, a més, es crea en el seu interior, com bé mostra Donna Leon. Per tant, l'obra de Vázquez Montalbán també es pot identificar així, ja que ell és, al capdavant, el fundador d'aquesta tradició. No obstant això, val la pena esmentar que el seu discurs és molt peculiar i les constants referències literàries poden dificultar la seva recepció eficaç actual en una altra cultura.³²⁷

8.3. Crítics de la narrativa negra i policíaca a l'Estat espanyol

8.3.1. Jaume Fuster i la seva condició d'especialista

Encara que anteriorment hem analitzat els nostres escriptors en el context dels productors dels seus respectius sistemes, també hem d'esmentar les altres tasques que comporta assumir determinats rols, com ara el de crítics del gènere. Es tracta d'un paper rellevant per moltes raons, que intentarem abordar en aquest apartat.

Abans que res, cal recordar que les especificacions d'ambdós sistemes eren excepcionalment diferents en aquella època i, a causa de l'escassetat de professionals en l'estructura catalana, molts agents realitzaven diverses funcions simultàniament. De fet, hem pogut observar-ho en les activitats de Manuel de Pedrolo, que, a més d'escriptor, també va desenvolupar tasques com a director de col·lecció i traductor. Com que Fuster és reconegut com el seu hereu, no hauria de sorprendre que hagi dut a terme projectes molt similars. Tanmateix, ens centrarem més en el seu rol com a crític de vàlua, ja que al nostre parer també va contribuir a la consolidació fructífera de la novel·la negra i policíaca catalana. Tal com deia Broch (1980, p. 139-140), les circumstàncies en les quals intentava constituir-se el

condicionades per la vida sota l'ocupació comunista. Com que aleshores l'aparell de seguretat s'anomenava milícia (*milicja*), els textos que pertanien a aquest grup més sovint es deien *milicyjne* (de la milícia). Per saber-ne més, remetem a Skotarczak (2019).

³²⁷ De fet, aquesta qüestió és l'objecte de recerca de Magdalena Tosik (2022), que se centra en l'anàlisi dels trets de l'obra de Vázquez Montalbán que poden dificultar la seva recepció per part de lectors de cultures diferents de la castellana o catalana.

sistema literari català van fer que fos extremadament difícil formar agents eficients, que fossin capaç d'investigar textos creats en aquest àmbit per descriure de manera exhaustiva els fenòmens artístics nacionals i combinar-los amb altres tendències estrangeres. Segons Broch,

[n]o és solament la creació literària allò que pot donar la mesura de nivell assolit per una cultura. Creiem justament que és el nivell assolit per la seva investigació allò que permet de conèixer l'estat de maduresa social i política d'una cultura. Si aquesta no pot arribar a contribuir una infraestructura que possibiliti l'anàlisi de la seva producció literària i artística, es trobarà mancada d'un dels elements determinants de qualsevol cultura i literatura adultes. La crítica literària catalana, mancada d'aquesta infraestructura, ha hagut de treballar d'una manera absolutament irregular i voluntarista, sense possibilitat de poder fer un treball en profunditat. (Broch, 1980, p. 139-140)

L'activitat de Jaume Fuster com a intel·lectual autodidacte³²⁸ encaixa perfectament en aquest marc, atès que no era un crític literari amb formació universitària en aquesta vessant, i la seva actuació es basava únicament en la voluntat i la necessitat de reconstruir tota la infraestructura catalana perquè, finalment, es pogués parlar d'una tradició legítima amb tots els agents imprescindibles i deixés de manllevar diverses solucions d'altres sistemes més potents. En aquest sentit, podem tornar a les reflexions del nostre autor en l'article "Ofici i benefici d'escriure en català", en què comparava el fet d'escriure en aquest idioma a un acte de servei o, fins i tot, un tipus de militància. Tot i que hi parlava de ser escriptor, ens sembla que podríem ampliar l'abast d'aquesta activitat a qualsevol tasca que es dugués a terme en català en aquell moment. Així, la gran majoria dels agents que van intentar contribuir a la reconstrucció del sistema literari català ho van fer per vocació, lluitant per a la supervivència lingüística, cultural i, clarament, vital, perquè, malauradament, aquest ofici no va resultar gaire beneficiós econòmicament.

Tal com indica Martín Escribà (2018, p. 38), Jaume Fuster va començar el seu repertori de textos crítics sobre el gènere negre i policíac amb "Ja sou lectors de novel·les de lladres i serenos?", que hem comentat més amunt. La publicació d'aquest article és

³²⁸ Fuster explicava la seva formació en una entrevista on destacava que en aquell moment no tots els escriptors, que formaven part del panorama català coetània s'havien graduat i, de fet, semblava que no es tractava de cap requisit formal indispensable. A *CLOT* deixava dit el següent: "Recordo que una vegada (fa set o vuit anys), en una entrevista que ens van fer al *Correo Catalán* a la Montserrat Roig, el Pepito Benet (1940-2020), la Maria Antònia Oliver, jo i potser algú més (no voldria deixar-me ningú), vàrem fer un recompte dels escriptors que no proveníem de la Universitat o d'una família amb tradició literària, i érem bastants més dels que semblava. És curiós això: no tothom (sobretot a partir de la generació dels setanta) ha passat per la Universitat o prové d'una família de lletraferidura habitual. És un fenomen que algun dia es podria estudiar, perquè trencaria els esquemes segons els quals la cultura catalana és una cultura que es reproduïx ella mateixa, o que cal passar per la Universitat, etc."

realment significativa, ja que coincideix amb la seva primera novel·la negra, és a dir, *De mica en mica s'omple la pica*. D'aquesta manera, l'autor presentava una radiografia concisa de l'estat de la tradició catalana del gènere i, simultàniament, iniciava la seva carrera professional com a escriptor. A més, el 1972 va traduir tres novel·les que, d'alguna manera, entraven en aquesta estètica, la qual cosa va confirmar encara més la condició de Fuster com a gran expert en literatura d'aquest tipus.³²⁹ El corpus dels textos teòrics més importants sobre el gènere negre i policíac el podem trobar en l'estudi de Martín Escribà (2018), però cal recordar que Fuster presentava diverses reflexions genèriques a les entrevistes que li feien durant la seva carrera. Amb tot això, en centrarem en articles més extensos, que s'assemblen una mica més a l'ofici d'un crític professional.³³⁰

Es tracta d'un cicle de 15 articles publicats entre 1972 i 1994 en què Jaume Fuster abordava temes relacionats amb la dimensió global del gènere negre i policíac i també parlava de la tradició catalana.³³¹ Els textos revelen la figura d'un amant genuí d'aquesta modalitat, que sap explicar als seus lectors d'una manera molt accessible i comprensible diferents qüestions temàtiques complicades. La manera com mantenia la seva argumentació és molt lògica, gràcies a la qual podem notar el gran talent docent de Fuster.³³² Encara que, de vegades, els articles estan saturats amb un gran nombre de referències a autors i títols concrets, creiem que aquestes dades resulten necessàries per esbossar el panorama del gènere negre i policíac i, en la majoria dels casos, es tracta d'autors emblemàtics i molt reconeixibles, com ara Ross Macdonald, Dashiell Hammett, Georges Simenon o Agatha Christie. Aquestes al·lusions esdevenen un enfocament coherent amb l'obra de Fuster, formant part del seu habitus, de manera que la seva activitat sembla molt coherent i versemblant. Pel que fa a la tradició forastera, Jaume Fuster presenta la gènesi de la novel·la

³²⁹ Curiosament, eren traduccions al castellà, en concret de *L'affaire Lerouge* de Gaboriau, *Joc brut* de Pedrolo i *Un ténébreuse affaire* de Balzac.

³³⁰ A més dels articles teòrics que estem tractant en aquest apartat, caldria subratllar altres activitats que també podrien considerar-se part de la seva condició d'expert. Jaume Fuster va escriure uns quants pròlegs a obres d'altres escriptors del gènere, com ara a la reedició de *La Bíblia valenciana* de Rafael Tasis de l'any 1987 o a la traducció al català d'*Estudi en escarlata*. L'any 1984 va participar en una exposició sobre la novel·la negra organitzada a la Caixa, a Barcelona. Fuster va preparar la *Guia de lectura* que ajudava els visitants a entendre millor l'essència del gènere.

³³¹ Fuster també va escriure uns quants articles d'aquest tipus en castellà i en són bons exemples "Detectives" (1989a) i "Novela negra" (1989b).

³³² Més endavant, Fuster va entrar com professor a diferents centres educatius, on impartia assignatures relacionades amb escriptura literària i fílmica, per exemple a la Universitat Rovira i Virgili a mitjan anys 90 del segle XX, en un postgrau finançat en col·laboració amb Port Aventura, que feia poc que s'havia inaugurat. A la Biblioteca de Catalunya es conserva documentació a l'entorn d'aquesta tasca.

negra i policíaca, n'assenyala les característiques més importants i apunta al problema taxonòmic.

D'altra banda, dedica igual d'espai a les reflexions sobre la versió catalana del gènere, per la qual cosa es va convertir en un dels primers investigadors/crítics d'aquesta matèria en el seu sistema. En aquesta sèrie hi podem trobar articles sobre l'obra de Tasis i Pedrolo que, a més d'informació engrescadora sobre la seva escriptura, fan que la narrativa negra i policíaca català comenci a funcionar en una perspectiva global més àmplia. N'és un bon exemple la tècnica d'incloure en l'anàlisi general del gènere els temes catalans per tal que els destinataris d'aquests textos teòrics s'adonin immediatament que continguts valuosos amb motius estètics coneguts i populars es publiquen a escala local. A més, Fuster no ignora els assoliments del sistema català, que també juxtaposa a altres àmbits del panorama coetani de literatura europea. Així, "Novel·la negra" (Fuster, 2018f) publicat el 1983 contrasta les referències genèriques històricament més llunyanes amb la producció més recent de la Gran Bretanya, França, Itàlia, Suècia i l'Estat espanyol (tant en llengua castellana com catalana).³³³ Tal procediment posa èmfasi en el gran coneixement del nostre autor sobre aquesta matèria i també crea una xarxa entre diferents tradicions, la qual cosa indica una dimensió cada cop més sana o forta de la novel·la negra i policíaca catalana. Convé destacar que Jaume Fuster no es refereix única i exclusivament a l'anàlisi teòrica del gènere a Catalunya i dedica espai també al comentari crític sobre el País Valencià i les Illes Balears a "Lladres i serenos que xamullen com vós i jo" (2018d). Tornant, però, a l'estudi de l'obra de Tasis i Pedrolo, parlem aquí d'un altre agraïment que els fa Fuster com a precursors de la narrativa negra i policíaca en llengua catalana en general. Un dels exemples més interessants d'aquest homenatge és "No falla, la cua de palla" (2018e), en què el nostre escriptor, amb motiu del llançament de la col·lecció Seleccions de la Cua de la Palla, va optar per recordar el projecte de Pedrolo, en el qual es basa la sèrie ressuscitada als anys 80. Com recalquen Canal i Artigas i Martín Escribà (2011, p. 74-81), Jaume Fuster va ser un dels autors que més apostaven pel retorn de La Cua de Palla i va arribar a formar part de l'equip que treballava en la seva reaparició. Tot i que la funció de Fuster es va mantenir a nivell de "la mà anònima" fins que Xavier Coma va ser anomenat director d'aquesta col·lecció l'any 1985, trobem una mostra més de la seva activitat en una altra part del sistema per tal d'aconseguir la consolidació completa del gènere negre i policíac. Tornant, però, al títol de l'article que estem comentant aquí,

³³³ A l'hora de comentar la tradició castellana va esmentar, clarament, Manuel Vázquez Montalbán i altres autors, com ara Eduardo Mendoza, Andreu Martín o Juan Madrid. Després, va passar al sistema català, on es va reconèixer com un dels autors importants d'aquesta tradició.

hauríem de tenir en compte que és una referència directa a un altre article de Pedrolo que va publicar l'any 1972 després de tancar la seva col·lecció. En efecte, Pedrolo (1972) va escriure un text explicant les raons per les quals aquest projecte tan singular va fracassar i va titular-lo "Que falla, la cula de palla?". Com es pot observar, Fuster va modificar el títol de Pedrolo per demostrar que la idea d'una col·lecció així és igual de correcta que aleshores, i que simplement tenia la intenció de continuar la seva missió amb Seleccions de La Cua de Palla.

Un altre punt rellevant que sorgeix a l'hora de parlar de la activitat crítica de Fuster és la seva voluntat d'incloure en el debat teòric català sobre el gènere negre i policíac l'etiqueta taxonòmica genuïna de la qual hem parlat anteriorment. Clarament, estem pensant en la novel·la de lladres i serenos, que va aparèixer de manera natural a la primera meitat del segle XX i que descrivia narracions d'aquest tipus en el sistema català. Ens sembla que, com Vázquez Montalbán, Fuster va voler aprofitar la seva condició d'expert per forçar alguns canvis en la conceptualització del gènere gràcies a la seva obra. Tanmateix, les motivacions dels nostres autors eren completament diferents, perquè mentre que Vázquez Montalbán intentava recrear les operacions artístiques d'altres escriptors que, tot i fer servir alguns elements negres o policíacs, no s'inclouïen en el grup de representants de la subliteratura, l'objectiu de Fuster era dur a terme una "normalització" lingüística i cultural per eliminar transferències innecessàries d'altres sistemes més forts a favor dels productes locals. N'és un exemple clar l'aposta per una terminologia realment catalana que permetés prescindir d'altres etiquetes imposades per la crítica forastera. En efecte, hem tractat la majoria dels aspectes d'aquest tema en un dels apartats anteriors, així que ara voldríem centrar-nos en la manifestació del desig de Jaume Fuster en el parell de textos teòrics del any 1988, és a dir, "Bons i dolents en la novel·la de lladres i serenos" (2018a) i "Lladres i serenos que xamullen com vós i jo".

Ara bé, el primer article sembla només una reflexió global sobre els estereotips que apareixen al gènere negre i policíac i la seva evolució, però resulta que tot aquest discurs serveix per deixar dit que, justament per la sorprenent capacitat que acabem de subratllar, aquesta modalitat és capaç d'existir en qualsevol àmbit geogràfic sempre que hi hagi una recepció positiva per parts dels lectors. En aquest sentit, Fuster demostrava que una veritable novel·la negra i policíaca també tenia possibilitats d'existir legítimament a Catalunya, encara que només li donessin un terme propi que pogués reflectir la situació de tot el sistema i aprofités la capacitat de modificació i actualització del model genèric a les seves condicions

úniques. Quant al segon article, es tracta d'un recorregut històric de la novel·la negra i policíaca en llengua catalana, però la part introductòria presenta el complicat tema de la terminologia d'altres sistemes literaris. Aquesta juxtaposició és intrigant, ja que des del primer moment l'autor indica clarament que les classificacions de gènere canviaven tant pel que fa als nous (sub)models emergents, com a la ubicació geogràfica d'una tradició concreta. Així, els lectors d'aquest text poden concloure que el sistema català també mereix un terme propi i la proposta de Fuster s'hauria d'adoptar oficialment. L'article acaba amb una conclusió molt suggestiva:

Hi ha lectors —ho demostren les xifres de venda—, hi ha col·leccions específiques —quatre fins ara—, es reediten els nostres “clàssics” i es tradueixen els millors títols estrangers i, sobretot, hi ha un bon grapat d'autors que creix dia a dia. Algú hi veurà una moda passatgera, en el fet que els lladres i serenos xamullin en català. Potser sí. Jo hi voldria veure, sense triomfalismes, un símptoma de normalització de la nostra producció literària. (Fuster, 20,18d p. 182)

8.3.2. Manuel Vázquez Montalbán i la seva condició d'especialista

La conversa a l'entorn del gènere negre i policíac entre ambdós autors —Vázquez Montalbán i Fuster— a *Diàlegs a Barcelona* (1985, p. 90-91) comença així:

JF: Una vegada vaig escriure un article que es titulava *L'especialista*, en el qual cantava al·leluies i disparava canonades d'honor perquè ja havia trobat el meu lloc en el món: especialista català en novel·la negra... No paro d'anar a fer conferències i tota mena d'actes sobre novel·la negra.

MVM: Quan vaig publicar el meu llibre —precoç, evidentment— *Informe sobre la informació* em vaig convertir en l'únic especialista de la progressia del país en aquesta qüestió. [...] Altrament, jo estava condemnat a ser tota la vida un especialista en mitjans de comunicació. M'ha passat el mateix amb la novel·la negra i amb la gastronomia. [...]

JF: Doncs imagina't el meu cas, en el marc d'una llengua més petita on les especialitzacions són més difícils. La cosa es complica. Tu en castellà, encara pots trobar algú que et substitueixi...

MVM: Jo en tinc dos! L'Andreu Martín i en Juan Madrid...

JF: Els conec i de tant en tant també utilitzo l'Andreu com a substitut en matèria de novel·la negra. Aquesta especialització resulta un desastre, està comportant fins i tot que estigui sistematitzant els meus coneixements del gènere, cosa que no havia fet mai. (Febrés, 1985, p. 90-91)

Tot i que, sens dubte, es tracta d'una visió força humorística de la condició d'expert, aquest fragment mostra certes diferències sobre com funcionen els nostres autors dins dels seus respectius sistemes. En primer lloc, veiem que, a causa de la dimensió més petita i feble de l'estructura en la qual operava Fuster, es va convertir en el seu únic expert-creador de novel·la negra i policíaca en llengua catalana. Una situació així, és clar, no existeix en el sistema castellà, que abunda en molts escriptors d'aquest tipus de literatura, tal com apuntava

Vázquez Montalbán.³³⁴ En el seu cas, convertir-se en un crític del gènere negre i policíac pot semblar força irònic, perquè, com ja sabem, se'n volia distanciar. Tanmateix, és només una faceta de la seva activitat, que està vinculada a altres temes en què el nostre escriptor va sentir-se molt bé i va obtenir diversos mèrits. Parlem, doncs, d'una construcció molt complexa de la figura d'un crític que esdevé comentarista de la realitat d'una època determinada. Així, Vázquez Montalbán es va convertir en un expert en quasi tots els temes que abordava en la seva trajectòria, cosa que li donava l'etiqueta d'aquell oracle que sap interpretar la situació actual en els diferents àmbits de la vida de la societat, extreure'n conclusions per al futur i assessorar en moments de dubte.³³⁵

Com que en el nostre treball no estudiem les activitats d'un altre tipus de Manuel Vázquez Montalbán, ens centrarem només en la tasca crítica de la novel·la negra i policíaca, que també està present en el seu extens currículum. En primer lloc, les reflexions de l'autor sobre el gènere es poden trobar en moltes entrevistes i també en algunes novel·les. Bon exemple d'això és l'escena de *Los mares del Sur* (1979, p. 69-73) en què Carvalho assisteix a un acte sobre la novel·la negra. El narrador indica que l'esdeveniment s'anuncia només amb un cartell discret, que podem interpretar com la situació d'aquest gènere a l'Estat espanyol en aquell moment.

Carvalho se mezcló con los que esperaban el comienzo de uno de los actos. Se los sabía de memoria. Tenían ese aspecto de huevos cocidos que tienen los intelectuales en tords partes, pero en este caso adaptados a la española: parecían huevos duros con menos densidad que los huevos duros de otras latitudes. Sobrellevaban el peso de los huevos sobre los hombros con el lógico exhibicionismo, pero también con esa inquietud subdesarrollada de que el huevo peligraba. Estaban divididos por tribus de crianza o de afinidad adivinable porque todos la miraban de reojo y, aunque con cierta desgana, cada cual quería toparse con ella y verse en la obligación de saludar y ser reconocido. (Vázquez Montalbán, 1979, p. 70)

Clarament, la referència als ous la podem explicar pel desig de sumar-se al debat sobre l'existència de l'escola nord-americana (*hard-boiled*) en el sistema castellà, que, segons

³³⁴ Un punt força interessant d'aquesta conversa entre Vázquez Montalbán i Fuster és la manca de referència a la novel·la negra i policíaca hispanoamericana, que esdevé uns dels fenòmens socioliteraris més fascinants degut al fet de presentar solucions genèriques extremadament fascinants. Clarament, ambdós autors van participar en el projecte de pretenia manifestar reflexions sobre Catalunya i Barcelona; no obstant això, ignorar una tradició tan important de la ficció negra i policíaca demostra un coneixement molt selectiu del tema i una mena d'eurocentrisme.

³³⁵ Per saber-ne més, recomanem l'article de Gabriel Jaraba (2019). Com destaca l'autor, "a Manolo Vázquez difícilmente se le podía pedir consejo porque era de los que creían que, puestos a equivocarse, mejor era hacerlo solo que en compañía de otros. Lo que daba era su mano y su ayuda tangible cuando se le solicitaba y cuando no, nadie se despedía de él sin que le consiguiera un puesto de trabajo o una recomendación de empleo". Així, sembla que el rol d'un Oracle responia, més aviat, a les necessitats socials sorgides durant el període de canvis sistèmics i es basaven en gran mesura en una nostàlgia dels vells temps, que potser no era perfecte, però sí que segur.

Vázquez Montalbán (1991a), és una poètica escaient per tal de descriure la societat espanyola, ja que la seva situació s'assembla, en certa mesura, al rerefons original de les narracions nord-americanes immerses en la corrupció, les desigualtats socioeconòmiques i les fortes emocions provocades per la injustícia de tot el sistema. Tanmateix, veiem que “els ous espanyols” no són tan representatius com “els ous d'altres tradicions”, la qual cosa indica que l'autor es mostra escèptic sobre la versió nacional del gènere negre i policíac. A més, la hipòtesi de la inexistència d'una veritable tradició genèrica castellana esdevé una de les característiques principals de la crítica de Vázquez Montalbán.³³⁶

Quan Colmeiro (2018) va preguntar a Manuel Vázquez Montalbán si es podia parlar d'un vessant nacional de la novel·la negra a l'Estat espanyol, aquest va respondre:

No, y basta ver lo que se está escribiendo, lo que hace Juan Madrid y lo que hace Andreu Martín, Pérez Merinero [1950-2012], lo que hace la gente nueva que está saliendo, Juan Muñoz [1953]. Hay en todos ellos actitudes que denotan que son españoles, que se notan [*sic*] en cómo se sitúan frente al referente y cómo pretenden incorporar lo indígena, lo que lo hará creíble aquí, los esfuerzos de adaptación, pero tratan de hacer verosímil una tipología que es de aquí, y tienen que envolver en un marco de aquí. Glorifican el referente cada uno a su estilo. (Colmeiro, 2018)

El que podem veure aquí està en la línia amb altres pensaments del nostre autor, segons els quals, “hoy día casi no existe ninguna cultura nacional-patriótica y las literaturas nacionales solo lo son por la lengua y ya muy poco por la propia tradición literaria” (Vázquez Montalbán, 2001, p. 73). En aquest sentit, Vázquez Montalbán emfatitza la manca d'elements genèrics típicament locals en l'obra dels escriptors en llengua castellana i assenyala que la tècnica basada en una transferència coherent i versemblant d'un model literari estranger a la dimensió espanyola no és suficient per parlar d'una tradició pròpia ben desenvolupada. Es tracta d'una posició molt controvertida, però, al mateix temps, creiem que la podem explicar. Ens sembla que Vázquez Montalbán és conscient del potencial del circuit literari castellà, del qual és un dels representants més dominants, per la qual cosa requereix un esforç intel·lectual molt més gran dels productors per crear, finalment, quelcom que doni lloc a un autèntic gènere nacional que en un futur pugui aspirar a un estatus més privilegiat, per exemple, la literatura mundial. No obstant això, oblida que aquest cànon normalment inclou no només modalitats senceres, sinó també autors concrets que se'n converteixen en fundadors, com ara Christie, Hammett o Simenon. Molt sovint, aquests

³³⁶ Hem de destacar que Vázquez Montalbán va elaborar també uns quants pròlegs a alguns estudis crítics del gènere a l'Estat espanyol; en són bon exemple les publicacions de Valles Calatrava (1991), Colmeiro (1994b) o Santiago Mulas (1997).

precursors creen un halo al voltant d'un gènere, que, d'alguna manera, el patrocina. Així doncs, per crear bases sòlides per a una tradició local, cal tenir un guia espiritual que no només inspire altres autors amb la seva obra, sinó que es converteixi en un patró d'aquest subgènere també fora del sistema original. Potser per la seva aversió a tal filiació genèrica, Vázquez Montalbán encara no reconeixia el seu paper fonamental en l'evolució de la novel·la negra i policíaca contemporània en llengua castellana. Val a dir que els textos crítics que comentem aquí provenen de finals dels anys 80, per tant, ens trobem, aproximadament, a la meitat de la publicació de la sèrie Carvalho. De fet, si mirem aquest desenvolupament des de la perspectiva d'avui, ja sabem que va ser l'obra de Manuel Vázquez Montalbán la que va marcar el ritme i el rumb de la posterior producció espanyola i mediterrània.

Un altre exemple de l'argumentació del nostre autor és, sens dubte, l'article titulat "Sobre la inexistència de la novela policíaca en España" (1989). Només pel títol, observem que l'escriptor pren una posició molt radical en el debat i està en desacord amb la gran majoria de perspectives crítiques que reconeixen l'existència del fenomen de la novel·la negra i policíaca a l'Estat espanyol. En efecte, aquest text es va publicar en un llibre titulat *La novela policíaca española*, que agrupa assajos de cinc escriptors més emblemàtics del gènere en llengua castellana. D'aquesta manera, la tesi de Vázquez Montalbán pot resultar més impactant pel fet que la resta d'autors es van centrar en l'anàlisi de la societat urbana (Juan Madrid) o elements lúdics (Andreu Martín), és a dir, temes que tradicionalment pertanyen a la novel·la negra i policíaca en general. Més aviat, els crítics o els teòrics relacionats amb una matèria intenten demostrar que alguna cosa existeix a través d'una descripció detallada de la seva idiosincràsia. No obstant això, Manuel Vázquez Montalbán opta per un mètode completament diferent i sembla que vol recollir les seves opinions i pensaments, que ja hem vist en altres publicacions. Cristal·litza així la figura d'un escriptor que no volia ser associat a una classificació concreta i a qui preocupava la funció neutral de l'autor en el procés d'assignar-li una d'aquestes etiquetes taxonòmiques. A més, culpava la infraestructura editorial i la crítica literària de la situació que experimentava el sistema castellà amb aquestes paraules:

Es evidente que todas las apariencias conspiran para decir que sí, que existe una novela negra en España. Por ejemplo, surgen colecciones dedicadas a la novela policial. [...] Incluso se resalta el hecho de que se está haciendo una campaña de difusión editorial de la novela negra, corrompiendo el gusto de los escritores, para llevarles hacia este terreno por afán comercial. Todo eso deja un clima, un saber convencional en torno a que sí, a que existe, a que hay cultivadores. Saberes convencionales que pocas veces se plantean para ver hasta qué punto responden a la realidad. (Vázquez Montalbán, 1989, p. 49)

Evidentment, estem d'acord amb els arguments de Vázquez Montalbán, i hem demostrat que realment les institucions tenen una influència fonamental en la venda i la recepció d'una obra, però la seva actitud sembla molt exigent i poc comprensiva. No hem d'oblidar la situació tan peculiar de tots els polisistemes existents a l'Estat espanyol, que, uns anys després del final oficial de la dictadura franquista, van haver de reconstruir-se en major o menor mesura. Ara bé, resulta interessant comparar els textos teòrics dels nostres autors publicats més o menys simultàniament. L'any 1988 Fuster defensava l'existència d'un autèntic gènere català i va fomentar amb entusiasme l'ús d'una terminologia genèrica pròpia. Un any després, Vázquez Montalbán nega l'existència de la tradició espanyola de la novel·la negra i policíaca per la manca d'elements constitutius suficients propis. Quina conclusió en podem treure? Primerament, el sistema més petit pot comptar amb la presència d'un patró molt actiu i persistent que intenta activar la lectura de novel·les de gèneres populars en català, perquè sap que només així podrà assolir la seva missió, és a dir, una òptima "normalització" lingüística i cultural. D'altra banda, tenim un autor que no porta a terme un projecte tan complex i, per tant, no ha de convèncer el públic perquè llegeixi la seva obra. Vázquez Montalbán es pot permetre el luxe de criticar la infraestructura editorial, ja que això no afectarà gaire la circulació de les seves novel·les. Sembla que s'adona que opera en un mercat molt més gran i, gràcies al poder que té, pot anar en contra de les activitats d'altres agents del mateix sistema. En el cas de Fuster, això seria impossible, perquè la cooperació de tots els organismes del circuit literari català és imprescindible per tal de que el seu objectiu ideològic pogués triomfar.

8.4. La narrativa negra i policíaca com a crònica d'una època

En una ocasió, Manuel Vázquez Montalbán va dividir en tres grans blocs l'ús d'elements del gènere negre i policíac en la literatura contemporània i l'últim d'aquests blocs és, des de la seva perspectiva:

Una tercera dimensión cuando referente de novela de género sirve para hacer otras cosas, como lo que yo llamo novela histórica actual: La Carré o Graham Greene o la novela política de Leonardo Sciascia. En ellas hay un referente de la novela negra, que en el caso de Sciascia lo utiliza para hacer la mejor novela política que se escribe hoy en Europa; en el caso de La Carré la mejor novela de investigación histórica. (Colmeiro, 2018)

En aquest sentit, destaca la capacitat genèrica d'adaptació a qualsevol situació sociopolítica i la seva hibridació amb altres gèneres per no només interessar els lectors amb una narració interessant, sinó també per reflexionar i criticar de manera convincent el panorama de l'època. Aquest tret esdevé una herència de la poètica del *hard-boiled* nord-americà, que es

basava en l'ambientació d'aventures dels detectius en un escenari concret, és a dir, amb tots els seus components: llocs reconeixibles, fenòmens climàtics, objectes relacionats amb l'època i els problemes que se'n deriven. En funció de quants elements d'aquest tipus apareguin en una obra, la seva classificació serà més o menys a prop de la novel·la negra i policíaca. Tanmateix, en molts casos podem interpretar aquests textos en context de la novel·la històrica actual, com assenyalava Vázquez Montalbán, ja que una de les seves funcions més significatives és documentar certs esdeveniments per crear una mena de crònica per a una comunitat determinada. La novel·la negra i policíaca no és una crònica històrica tradicional, sinó que la seva poètica té diversos trets semblants que permeten dir que aspira a figurar com la seva versió contemporània. Vegem, doncs, amb l'exemple de l'obra dels nostres escriptors, com van aplicar/interpretar aquest aspecte històric.

Abans que res, tant Manuel Vázquez Montalbán com Jaume Fuster situen les seves narracions en un marc espaciotemporal reconeixible, contemporani a ells mateixos i als seus lectors potencials. Com és ben sabut, a la crònica medieval passa sovint que l'autor registra la seva documentació des d'una perspectiva temporal posterior. Aquí, la novel·la negra renuncia a aquesta operació, perquè el seu gran avantatge és, al cap i a la fi, una reacció quasi immediata a les injustícies socials. En aquest sentit, la cicle de Carvalho és un exemple una mica millor d'aquest procediment, perquè gràcies a la seva naturalesa de serialització, té més possibilitats de documentar històricament els canvis que es produeixen no només a l'Estat espanyol, sinó també arreu del món. Recordem que el primer llibre d'aquesta sèrie es va estrenar l'any 1974 i va acabar oficialment un any després de la mort de l'autor, és a dir, el 2004. Són, doncs, 30 anys d'observació acurada de certs costums i esdeveniments sorgits en la societat en què actuava Vázquez Montalbán. Per què que aquest projecte no era idea original del nostre escriptor, va percebre en molts personatges i temes el potencial de desenvolupament i una anàlisi sociològica més detallada. Els elements de la crònica són visibles a dos nivells diferents. En primer lloc, es tracta de fotogrames dels llocs on es mouen els personatges. A través de descripcions més llargues del paisatge del narrador, podem recrear no només el mapa real, sinó també conèixer la idiosincràsia d'aquests espais. Per posar-ne un exemple, a *Asesinato en el Comité Central*, els protagonistes es queixen del tràfic de Madrid, i a *Tatuaje* coneixem la situació dels barris obrers. A més, es diàlegs mostren opinions sobre diferents fets de la història més recent de l'Estat espanyol. Alguns són més informatius que altres, per la qual cosa és important que els lectors potencials estiguin familiaritzats amb el tema per tal de poder desxifrar el codi de l'autor. Per als lectors

joves contemporanis o aquells que provenen d'un entorn cultural diferent, molts d'aquests comentaris poden resultar incomprensibles. Una bona mostra d'això pot ser una escena a *Tatuaje* (2017c, p. 57) en què Carvalho explica als policies holandesos en què consistia el seu ofici de detectiu.

— Trabajo muy poco y como investigador privado, como dirían ustedes. Vivo ahora en España, donde el oficio solo se aplica a vigilar esposas infieles.

— ¿No vigilan a esposos infieles?

— En España es el hombre quien tiene dinero para investigar la infidelidad de su mujer.

(Vázquez Montalbán, 2017c, p. 57)

Potser per a una part del públic lector aquest diàleg resultarà humorístic, però és un trist reflex de l'època en què les dones no disposaven de drets tan bàsics com poder-se obrir i mantenir un compte bancari propi, que no va arribar fins a la transformació política que va significar l'aprovació l'any 1978 la constitució aprovada a finals del 1977.³³⁷

En el cas de Fuster, també veiem la radiografia de la societat coetània, però no és l'aspecte més important de la seva obra. Ja sabem que la novel·la negra i policíaca en el sistema català té una tasca completament diferent, és a dir, donar suport al procés de “normalització” lingüística i cultural. Per descomptat, en aquestes novel·les s'utilitzen tècniques semblants a les de Vázquez Montalbán, però no en tanta quantitat i amb la mateixa finalitat. Ens sembla que Fuster fa servir la poètica del gènere negre, perquè vol reflectir d'una manera el més versemblant possible el moment en què està en procés de creació, i adreçar-se així a lectors concrets, gràcies als quals es podrà canviar el funcionament de la literatura catalana en els registres més populars. En efecte, la finalitat de l'obra de Fuster no era pas crear una crònica, com es pot veure, per exemple, en la forma irregular de la publicació de les novel·les, que no constitueixen una sèrie tan complicada com en el cas del cicle Carvalho. Això sí, Enric Vidal apareix en dos textos diferents, però la intenció del nostre autor era fer evolucionar el personatge i les possibilitats del gènere català, i no tant la societat mateixa. De fet, l'obra de Jaume Fuster es pot considerar com una crònica de “normalització”, pel la qual lluitava amb tant entusiasme, ja que podem observar-hi el desenvolupament d'aquest projecte i la seva implementació a través de diverses tècniques i mètodes complementats amb les seves altres tasques professionals.

³³⁷ Per saber més de la història de dones a l'Estat espanyol, remetem a Rubio i Tejada Martín (2012).

Conclusions

L'objectiu del present treball ha estat detectar com i per què Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster van modificar el model tradicional de novel·la negra i policíaca i de quina manera es diferencia el procés de creació i consolidació de la seva poètica d'aquest gènere en els respectius sistemes literaris. Gràcies a les bases teòriques i metodològiques aplicades en la nostra tesi, hem pogut identificar les tècniques utilitzades per ambdós escriptors a l'hora de actualitzar els patrons narratius tradicionals amb els seus components constitutius en missions artístiques i/o ideològiques concretes. A més, hem estat capaços de determinar certs tipus de relacions establertes entre els polisistemes de l'Estat espanyol en què operaven Vázquez Montalbán i Fuster quant al procés de la consolidació de la novel·la negra i policíaca.

Així, hem fet servir tres mètodes de recerca per dur a terme el nostre projecte. El primer consisteix en una lectura crítica i sintètica de diferents textos teòrics sobre les qüestions tractades en el nostre treball i relacionar-los amb la trajectòria dels nostres escriptors i amb les seves obres, com ara reflexions sobre la teoria de gènere literari, la crítica arquetípica i el desenvolupament de la novel·la negra i policíaca en les tradicions dominants i pròpies. Tal composició ens ha permet destacar d'una manera força detallada diversos aspectes cabdals per entendre millor la formació del gènere en general i establir els seus trets més essencials projectats sobre l'exemple d'una modalitat literària ben concreta, és a dir, la narrativa negra i policíaca. Després d'una exposició tan exhaustiva, hem arribat a diverses conclusions d'interès que han resultat forçat útils per analitzar la condició del gènere negre i policíac en els sistemes castellà i català. A continuació, hem fet un recorregut pels textos més importants en el marc de teories sistèmiques aplicades als estudis lingüístics, culturals i literaris. Aquest plantejament ens ha donat per a situar el gènere negre i policíac en un espai més ampli, on no només hi ha una certa jerarquia de continguts, sinó també una lluita per posicions que facilitin controlar una part determinada del sistema. A més, aquesta conceptualització de la literatura ha funcionat molt bé en l'anàlisi del nostre cas particular, és a dir, l'obra de Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster. Per acabar, hem utilitzat el model sistèmic d'Even-Zohar per observar les relacions dinàmiques entre els agents situats en aquestes estructures i comparar-les entre si. L'anàlisi comparativa dels sistemes i del nostre corpus ha possibilitat una millor comprensió del procés de la incorporació i consolidació de la novel·la negra i policíaca als sistemes juxtaposats a l'Estat espanyol.

Abans que res, cal dir que considerem que la versemblança i la mimesi vinculades a la conceptualització genèrica clàssica ofereixen la possibilitat d'una actualització constant condicionada per certes disposicions sociopolítiques locals. És ben sabut que la novel·la negra i policíaca ha de reflectir d'una manera creïble la realitat en què s'ambienta i és així per moltes raons. Sobretot, es tracta d'una forta voluntat dels autors fundadors d'aquest gènere, com ara Edgar Allan Poe, Agatha Christie o Dashiell Hammett, entre d'altres, de documentar els canvis produïts en les societats coetànies a les quals pertanyien. Gràcies al desenvolupament del detectivisme i l'evolució del crim des de les altíssimes taxes d'aquest durant el segle XIX fins a la Gran Depressió del 1929, les narracions basades en els mateixos elements constitutius van poder canviar el patró d'una habitació tancada del relat detectivesc a un paisatge urbà de violència sistèmica i corrupció institucional del *hard-boiled* nord-americà. En aquest sentit, no hauria de sorprendre'ns que molts historiadors de la literatura hagin buscat certes connexions entre la narrativa negra i policíaca i algunes obres que tradicionalment no hi encaixen, ja que això confirma, d'alguna manera, la hipòtesi que un gènere/fórmula és capaç de renéixer en una nova versió en diferents èpoques històriques, mantenint un conjunt de requisits estètics i formals fixos. Al cap i a la fi, hem exposat unes semblances força generals del relat negre i policíac amb algunes característiques de la novel·la picaresca o de l'oest, que podrien haver evolucionat cap a la poètica genèrica que hem abordat en aquesta tesi.

Aplicant aquesta conclusió a l'obra de Vázquez Montalbán i Fuster, veiem que ambdós autors fan servir la possibilitat genèrica descrita anteriorment. Mantenen els elements més significatius, com el detectiu, la víctima o el crim, però a través del procés d'adaptació versemblant a la situació sociopolítica de l'època, els nostres escriptors contribueixen a l'evolució genèrica i la creació de la seva versió local. Així, en cap novel·la, el personatge principal no és un policia, per l'escassa fiabilitat d'aquest cos en el cas d'una dictadura repressora. A més, cadascun dels nostres autors afegia a la seva producció certs components vinculats a la cultura del sistema al qual pertanyien que no apareixien en altres variants d'aquest gènere. Tot i que força sovint s'omet a la literatura l'acte de menjar com si els personatges no necessitessin nutrir-se com la resta d'éssers vius, l'obra de Vázquez Montalbán abunda en llargues descripcions d'aliments i visites a diferents locals gastronòmics. Òbviament, podem explicar aquest procediment pel gran amor de l'autor per l'art culinari, però, d'altra banda, hi observem una dependència cultural, que no era tan fàcil de cristal·litzar en altres sistemes. Curiosament, la qüestió gastronòmica també apareix a

l'obra de Fuster, més precisament a *La corona valenciana*, però no té un paper tan important com en la producció de Vázquez Montalbán on, fins i tot, es converteix en una eina formal per crear suspens. A més a més, cal assenyalar la funció dels personatges principals que, a part de ser detectius o simplement persones solucionant alguns casos criminals, esdevenen representants de l'època de la frustració i la decepció generacionals vinculades a una situació inèdita fins aleshores, és a dir, la transició del franquisme a la democràcia.

És més, si entenem la literatura com un sistema de comunicació, que permet no només enviar i rebre algun missatge, sinó fins i tot activar ambdues parts d'aquest diàleg per realitzar unes accions ben concretes, hem de tenir en compte que cada contingut expressat en un model determinat (el gènere) posseeix cert codi/llenguatge en què es comuniquen tant l'emissor (l'autor) com el destinatari (el lector). Per això, a l'hora d'implementar amb èxit un gènere encara inexistent a l'estructura objectiu, els dialogants han de conèixer la seva poètica d'una manera total o parcial. Clarament, pot resultar que alguns agents que hi operen vulguin distorsionar la transmissió de continguts concrets, però cal destacar que aquesta situació pot tenir un impacte positiu en el creixement de l'interès dels destinataris precisament per aquells textos que solien ser prohibits o modificats per part de les autoritats. Per tant, una manera interessant d'incloure un gènere amb el seu propi codi al repertori d'uns lectors que encara el no coneixen serà la importació de produccions literàries o audiovisuals des d'alguns sistemes forans encobertes sota l'aparença d'un contingut de cultura popular inofensiva. Així, és possible familiaritzar-se amb les normes globals d'una modalitat, la qual cosa posa les bases d'una futura tradició local. En aquest sentit, una gran funció en la consolidació del gènere negre i policíac la té l'habitus d'autors o altres agents responsables de dissenyar la infraestructura literària, en què apareixen determinats tipus de models genèrics, com ara els protagonistes, els espais o els motius. Si el seu habitus és idèntic a les disposicions dels seus receptors potencials, sembla que el gènere pot entrar al repertori amb més facilitat en comparació amb la situació on no hi ha punts comuns. Sens dubte, en aquest cas, sembla útil la figura de l'autor-especialista, que es converteix en una mena de torsimany del gènere, és a dir, una persona que coneix les obres originals que funden la tradició del gènere i opta per crear continguts autòcton dintre de la mateixa estètica, alhora que els "tradueix" o "naturalitza" mitjançant diverses tècniques i recursos que té al seu abast.

En efecte, tant Vázquez Montalbán com Fuster actuaven com a "traductors" del gènere negre i policíac en els seus sistemes, però les tasques que hi feien eren força diferents. En primer lloc, el seu habitus era força coherent, tot i que s'expressava en dos idiomes

presents a Catalunya, és a dir, el castellà (Vázquez Montalbán) i el català (Fuster). De ben joves, tenien contacte amb textos culturals estrangers, gràcies als quals van arribar a tenir una valuosa informació sobre els components constitutius del gènere negre i policíac en general. També sabien que no els podrien replicar a la perfecció en el context on es trobaven, així que van decidir crear un discurs individual força accessible que, a més d'alguns d'aquests elements, contingués tota una sèrie de referències a la seva cultura perquè els lectors poguessin sentir més proper el gènere quasi no existent al seu repertori. Ara bé, cal remarcar clarament que la situació dels sistemes a l'Estat espanyol era completament diferent i les activitats realitzades pels nostres autors reflectien aquestes desproporcions. Vázquez Montalbán va fer el paper d'especialista-intel·lectual, però els seus textos sovint contenien un elaborat aparell crític i es publicaven com a pròlegs d'altres estudis de novel·la negra i policíaca en castellà. A més, ja tenia a la seva disposició lectors que tenien certs coneixements del gènere en aquest idioma, perquè, en comparació amb la condició del sistema català, hi havia més textos locals i forans en forma de traduccions amb els quals podien familiaritzar-se diferents agents d'aquest circuit. Es podia realitzar una transferència de les lectures en espanyol a l'imaginari col·lectiu català gràcies al fet que molts catalans llegien majoritàriament en castellà? La cosa no és tan senzilla, perquè no es reduïen a la llengua com a eina objectiva de comunicació, sinó que implicaven el sistema en la seva totalitat (i les seves contradiccions). De fet, podem dir que Fuster, d'alguna manera, va haver de crear els seus lectors potencials poc familiaritzats amb els gèneres populars en català. Per això, va participar en nombroses tasques en la infraestructura editorial, que pretenia activar simultàniament, per fomentar la lectura en llengua catalana, ja que justament en aquest acte veïa la possibilitat de reconstruir la cultura i literatura catalanes. Així, Fuster va participar en diferents projectes, com ara traduccions, col·leccions especialitzades en el gènere, articles sobre aquest o esdeveniments de promoció del nou marc de "normalització" lingüística i cultural, entre d'altres, ja que la condició del sistema català l'obligava a assumir el paper de principal "traductor" de la literatura d'aquest tipus per tal que pogués formar part del seu repertori. Creiem que els ambdós autors esdevenen "metàfores" dels seus sistemes, en què Manuel Vázquez Montalbán representa una estructura més complexa i professional, mentre que Jaume Fuster com a escriptor de formació autodidacta reflecteix la condició del circuit literari català, és a dir, unes disposicions més febles, però plenes de fe i voluntat de reconstruir-se.

Arran d'aquesta argumentació, val la pena assenyalar que arriba un punt en què cada escriptor és, en certa manera, el creador del seu discurs individual de la novel·la negra i policíaca. Gràcies als primers autors fundadors d'aquest gènere, s'han establert moltes regles generals que poden actualitzar-se en cada època històrica. Degut al fet que estem parlant d'un model molt dinàmic, que, segons la seva poètica, s'ha d'incrustar en el panorama sociopolític coetani, un cop els seus elements bàsics s'han esgotat amb força rapidesa. Això no vol dir, però, que el gènere esdevingués poc atractiu per als mateixos autors i possibles destinataris. Al contrari, atès que els escriptors, i també altres agents de la infraestructura editorial, van començar a veure un gran potencial en la novel·la negra i policíaca, que modificaven perquè encaixés en la seva missió artística i/o ideològica, molt sovint força complicada, molts autors que oficialment es van distanciar de l'enfocament clàssic d'aquest gènere, ja que la seva intenció anava més enllà d'algunes finalitats que rauen en una part de la novel·la negra i policíaca: el pur entreteniment o el discurs didactista. Així, podem parlar de l'existència d'un arxigènere força ampli que és capaç de recollir no només les seves diverses versions històriques i geogràfiques, sinó també la poètica d'autors individuals, cosa que els convertia sovint en bases d'algunes classificacions noves i n'és bon exemple la *novela negra del desencanto* de Vázquez Montalbán.

Ara bé, la separació de la "part" trivial del gènere de la novel·la negra i policíaca es veu definitivament en l'obra del representant del sistema castellà, és a dir, de Vázquez Montalbán. Hem demostrat que era força escèptic i crític amb aquesta fórmula literària i indicava que coneixia i li interessava només el llegat genèric reconegut com a artefacte pertanyent a la literatura universal, rebutjant al mateix temps obres de caràcter típicament popular. Així, seguint l'exemple d'altres autors estrangers com Chester Himes, Graham Greene o Leonardo Sciascia, feia servir certs referents de la novel·la negra i policíaca, gràcies als quals podia arribar al públic més ampli i, d'una manera estèticament atractiva, convèncer-lo de la seva versió de la història i convidar-lo a formar part d'aquest projecte. Creiem que la posició central d'aquest autor i la seva conceptualització força peculiar de la literatura en general van fer possible un intent de distanciar-se oficialment de la novel·la negra i policíaca. És més, fins i tot després de la mort de Vázquez Montalbán, hi va haver algunes veus que continuaven el seu "conflicte" i desacreditaven la sèrie de Carvalho per no ser la més important del seu repertori. Una situació així seria impossible en el sistema català en què tots els agents necessitaven una forta figura de "guia" del gènere que li donés suport i el legitimés no només amb la seva obra, sinó també mitjançant altres tasques. A més a més,

convé destacar que el procés de consolidació de la novel·la negra i policíaca en llengua catalana va venir acompanyat de certes activitats d'altres agents del mateix sistema, és a dir, el sistema educatiu. Degut al mal estat d'aquesta estructura, totes les disposicions van iniciar una fructífera cooperació per incloure la narrativa negra i policíaca en el seu repertori, ja que la veien com una oportunitat per dur a terme una òptima "normalització" lingüística i cultural. Ens sembla que la legitimitat d'aquesta modalitat provenia principalment del sistema educatiu, que va incorporar en un moment donat *De mica en mica s'omple de pica* de Fuster al cànon de lectures escolars. Tal esdeveniment s'harmonitza amb la figura d'un escriptor "traductor" que, a través d'un cert didacticisme de la seva obra, vol ensenyar als seus lectors com pot ser una autèntica novel·la negra i policíaca en català. En canvi, en el sistema castellà aquests projectes no eren necessaris, perquè el procés d'"aprenentatge" dels lectors ja s'havia dut a terme amb obres d'altres autors i només es posava l'accent en la valoració del gènere a través, per exemple, de premis literaris importants (i comercials), com ara el Premi Planeta. Amb tot això, cada sistema ha trobat la seva manera única d'incorporar i consagrar la novel·la negra i policíaca i, tot i que el cercle català és visiblement més feble, no reproduceix en absolut els dissenys de l'estructura més forta, perquè els seus agents saben que no és el curs òptim de l'acció que els convé.

Pel que fa a la terminologia basada en l'obra dels nostres escriptors, observem que Vázquez Montalbán s'ha convertit en un referent a escala internacional, gràcies a l'extensió de la seva poètica a la regió mediterrània. Resulta que les seves actualitzacions culturals i sociopolítiques també han estat ben acollides per diversos autors, com ara Jean-Claude Izzo (França), Andrea Camilleri (Itàlia) o Petros Márkaris (Grècia), que han notat en els seus respectius sistemes la possibilitat d'utilitzar el gènere negre i policíac per tractar temes contemporanis, reconeixent com a inspiració l'obra de Vázquez Montalbán. Això confirmaria la formació d'una base forta de la tradició genuïna a l'Estat espanyol. Així, el terme de *novela negra del desencanto* ha començat a funcionar fora del seu cercle cultural, per la qual cosa podem suposar que s'està avançant lentament cap al centre del seu sistema, i potser fins i tot cap al sistema del cànon de la literatura mundial, com ha passat amb el seu equivalent nòrdic d'aquesta fórmula. En el cas de Fuster, no podem parlar d'una situació com aquesta, principalment perquè el seu objectiu l'obligava a escriure en català, cosa que, malauradament, encara limitava i limita el (re)coneixement d'aquests textos més enllà dels límits de la seva estructura original. A més, sembla que ni tan sols aspirava a la fama internacional, ja que volia reconstruir la tradició de gènere local, que, sens dubte, és més

important i només una situació “normalitzada” permetria els següents passos cap a una transferència del contingut català a altres sistemes. D’aquí el retorn a la terminologia pròpia, *la novel·la de lladres i serenos*, encara que no va acabar d’aconseguir l’estatus de respecte i adopció al qual aspirava Fuster. El que realment va aconseguir és inspirar alguns dels seus lectors a convertir-se en futurs escriptors del gènere negre i policíac, que seguirien la direcció no només de Fuster, sinó també de Rafael Tasis i el mateix Pedrolo, els quals el nostre autor va voler preservar de l’oblit.

Per tant, creiem que la pròpia poètica de la novel·la negra i policíaca és un intent literari de cristal·litzar la missió artística i/o ideològica concreta que volen dur a terme els autors. I així, segons el seu disseny, seleccionen els elements necessaris de l’inventari del gènere i els modifiquen segons les seves intencions. Per descomptat, això també està relacionat amb la dimensió de l’actualització local, però convé ressaltar que no tots els escriptors han de produir aquest projecte i bastants d’ells es queden al nivell més bàsic d’una representació fiable del panorama on ambienten els seus textos. Ara bé, l’exemple de l’obra de Vázquez Montalbán i Fuster indica molt clarament l’ús de novel·la negra i policíaca amb finalitats fins a un cert punt diferents a les literàries.

Així, en el projecte de Manuel Vázquez Montalbán podem notar quatre grans temes. En primer lloc, es tracta de fer una crònica d’alguns fets més importants de la història de l’Estat espanyol, cosa que documentava i denunciava molts fenòmens, també infames, de l’època tan crucial per tot el país que va ser el tardofranquisme i la Transició. Més tard, veiem una intenció revolucionària de l’autor a l’hora de reproduir el procediment de jugar amb la forma genèrica d’altres sistemes més grans i forts. Com és ben sabut, des del primer moment, escriure novel·les de gènere popular esdevenia una broma, o millor dir, una aposta artística en què l’autor intel·lectual podia incloure referències culturals i literàries, trencar amb conceptualitzacions simplistes d’aquest gènere i alhora jugar-hi. A més de documentar certs esdeveniments de caràcter sociopolític, Vázquez Montalbán pretenia explicar la versió de la història dels vençuts, és a dir, d’opositors al franquisme molt sovint amb idees d’esquerres. Per això, l’obra del nostre autor es pot analitzar com una veu rellevant quant a la recuperació de la memòria històrica d’una determinada comunitat que abans, malauradament, no tenia aquesta oportunitat. En últim terme, no hauríem d’oblidar-nos del projecte identitari que pretenia implementar Manuel Vázquez Montalbán. Sabem que va escriure tant en castellà com en català, fet que li permetia funcionar en els dos sistemes al mateix temps. No obstant això, la seva alteritat no va ser acceptada per altres artistes catalans,

que, d'alguna manera, li van negar la possibilitat de definir-se així. Amb tot plegat, podem concloure que la seva obra també discuteix aquests temes, ja que donava veu a uns personatges que es movien en una zona grisa, és a dir, sense la possibilitat d'identificar-se amb un sol grup, cosa que remarcava la seva condició mestissa. Tenint tot això en compte, observem que el model de la novel·la negra i policíaca va ajudar-lo a assolir els seus projectes, perquè a través d'alguns mecanismes narratius, bàsicament el suspens, l'acció ràpida i les escenes eròtiques, podia arribar a un gran nombre de destinataris i així promocionar les seves missions.

La situació del sistema català, tal com hem dit anteriorment, obligava a tasques totalment diferents i, de fet, algunes d'elles, podrien considerar-se força radicals, en el sentit que excloïen algunes de les intencions d'autors com Vázquez Montalbán, que pretenia formar-ne part, cosa que podria explicar-se com a creació de mecanismes de defensa. Així, l'objectiu principal de Fuster era reconstruir la cultura i la literatura catalanes a través d'una versió pròpia de gèneres populars, com la novel·la negra i policíaca o una trilogia inspirada en l'obra de Tolkien. Ja sabem que aquest objectiu ja havia aparegut en el sistema català en els projectes de Manuel de Pedrolo, però unes condicions desfavorables, sovint de caràcter extraliterari, van contribuir al seu fracàs. D'aquesta manera, Fuster, com a deixeble i hereu literari de Pedrolo, va decidir continuar amb el seu projecte, ja que creia que, per fi, havien arribat millors moments per al sistema català. De fet, aquest aspecte no apareix gens en el cas de l'obra de Vázquez Montalbán, i encara que les seves novel·les són molt intertextuals, poques vegades s'hi fa referència a la tradició castellana del gènere, la qual cosa la converteix en un artefacte solitari orbitant en una estructura més gran. En canvi, el sentiment de pertinença al cercle català i l'agraïment per les produccions artístiques prèvies en aquesta llengua fan que els lectors també es vulguin unir a aquesta missió i en formin part, en una mena de comunitat compartint la mateixa història amb certs moments de repressió i dolor. Ens sembla que el fet de l'absència o existència d'una xarxa intertextual de connexions amb la pròpia estructura està relacionat amb el sentit d'identitat i habitus dels nostres autors, que s'expressaven en una d'aquestes dues llengües. Així, Manuel Vázquez Montalbán, que per l'específica situació sociopolítica es va formar principalment en un àmbit castellanoparlant, no fa referència a la tradició castellana ni catalana del gènere negre i policíac en la seva obra, perquè en la seva condició de mestissatge prefereix no fer-ho. Per la seva banda, Fuster es relaciona des del primer moment amb l'estructura de parla catalana, perquè és conscient de

la importància i complexitat del seu projecte, la qual cosa li fa valorar els èxits d'altres agents que, d'alguna manera, li van obrir el camí cap a la promoció dels gèneres populars en català.

A més a més, hem observat que, en la majoria dels casos, el gènere negre i policíac ocupava originàriament posicions perifèriques, tradicionalment atorgades als gèneres literaris populars. Aquesta classificació es pot explicar de moltes maneres, però es tractava principalment del repertori temàtic, la suposada manca de valor artístic, l'ús de categories binàries simplifiades i la finalitat de l'entreteniment destinat a un públic massiu poc exigent. Tanmateix, cal recordar que aquest escenari de lluita entre el centre i la perifèria indica un estat saludable del sistema i reflecteix el seu caràcter dinàmic, que motiva les dues parts a actuar i dur a terme encara més projectes. Encara que la novel·la negra i policíaca s'allunyi de posicions completament inferiors, probablement mai no rebrà un rang central com a gènere, perquè és incompatible amb la seva poètica, que es basa en l'oposició directa als grups de poder d'una determinada estructura. Creiem que la transferència del gènere negre i policíac a posicions més importants s'ha fet a través de les següents activitats. Abans que res, aquest estatus mínimament privilegiat que s'atorga a la majoria dels autors fundadors, com ara a Conan Doyle, Christie, Hammett o Simenon, s'ha aplicat també al gènere en què operaven. Així, per a molts destinataris, l'obra d'aquest escriptors era sinònim de literatura d'aquest tipus, de manera que, simplificant, tot el gènere podria ascendir en aquesta jerarquia. De fet, no és un bona hipòtesi, ja que en cada modalitat trobarem exemples de literatura de bona i mala qualitat. Tornant, però, als nostres autors fundadors, convé subratllar que la seva obra ha entrat en el cànon de la literatura mundial, el qual, d'una banda, confirma el seu estatus, però, de l'altra, esborra una mica la seva relació amb el gènere negre i policíac, perquè hi funcionen com una mena de llegat literari general per a molts sistemes. Ara bé, la segona manera d'una transferència exitosa de la narrativa negra i policíaca es produeix quan alguns autors considerats centrals en una estructura determinada comencen a incorporar aquest gènere a les seves produccions. Això es pot exemplificar amb l'obra d'Eco, que no només utilitzava certs elements del gènere negre i policíac, sinó que també els compaginava amb un discurs diferent, és a dir, la novel·la històrica, cosa que iniciava una tradició fascinant d'hibridació genèrica.

En el nostre cas, és ben sabut que tant Vázquez Montalbán i Fuster esdevenen precursors del gènere negre i policíac contemporani dels seus respectius sistemes literaris. En efecte, la seva obra serveix per determinar el primer *boom* d'aquest gènere a l'Estat espanyol. Així, es consideren un dels agents més importants que operaven en les estructures

catalana i castellana. Gràcies a la seva novel·lística, va resultar que la ficció negra i policíaca podia esdevenir un exemple de literatura de cert valor artístic i ideològic i, a més, que era una fórmula genuïnament autèntica, que no copiava patrons estrangers a cegues, sinó que pretenia produir el seu propi univers d'una manera madura i conscient.

Fem, doncs, una ullada a la poètica del gènere negre i policíac dels nostres autors. Abans que res, tots dos apliquen la manera tradicional de narrar dividida en tres parts, és a dir, plantejament, nus i desenllaç, però, de vegades, utilitzen eines formals que fan més atractiu el discurs. Procediments com els *flashbacks* encaixen tant en l'estètica genèrica com en el panorama literari d'aquella època, que valorava els experiments artístics. El predomini d'aquests recursos a l'obra de Fuster demostra que els va voler incloure en el repertori català per la manca d'altres obres d'aquest tipus. A més, conserven el discurs humorístic característic d'aquest gènere, però molt sovint l'utilitzen per alleujar les emocions fortes que acompanyen els personatges i els lectors a l'hora d'investigar i comentar temes socials i polítics desagradables. Aquest element lúdic és necessari per implicar el públic en les narracions i obligar-lo a reflexionar i actuar més enllà del text d'acord amb les intencions dels autors. Ambdós escriptors perceben l'espai com uns dels elements essencials del seu discurs, però el construeixen d'una manera una mica diferent. Pel que fa a les semblances, caldria destacar el paisatge urbà com a una oportunitat per teixir una acció trepidant, la plasmació de problemes socials en l'hàbitat natural d'arquetips de personatges, o el reflex fidel del mapa de Barcelona, fent esment d'ubicacions reals que poden ser desxifrades pels lectors com a pròpies. És més, a les primeres novel·les de tots dos autors hi havia un viatge estranger per Europa, que encaixa no només amb la situació de l'Estat espanyol, com per exemple el desenvolupament del turisme i un lleu afluixament del règim franquista, sinó que també esdevenia l'única manera de presentar determinats temes a nivell textual. D'altra banda, cal remarcar construccions completament diferents del discurs identitari plasmat a la dimensió espacial. Així, Vázquez Montalbán tracta el tema de l'alteritat i la impossibilitat d'identificar-se només amb un gentilici, mentre que Fuster vol reconstruir el sentit de la catalanitat a través de l'ambientació de la seva obra no només a Barcelona, sinó també en altres territoris dels Països Catalans.

Com ja s'ha assenyalat anteriorment, ambdós autors utilitzen arquetips de personatges que, tradicionalment, s'assignaven a aquest gènere literari. En aquest sentit, no ha d'estranyar-nos que a la novel·la negra i policíaca de Vázquez Montalbán i Fuster hi hagi un personatge principal resolent un crim, els seus autors o una víctima que el pateix.

Tanmateix, d'acord amb el principi de credibilitat, aquests elements es presenten d'una manera lògica i coherent perquè no siguin descartats com a incomprensibles per part del públic. Per exemple, cada text té un arquetip de *femme fatale*, però la seva configuració ens fa entendre per què van dur a terme determinades activitats i fins i tot es simpatitza amb elles. En la nostra opinió, la figura de la víctima ha experimentat la transformació més gran, i ara no s'expressa només com una persona morta o perjudicada pels malvats de la història. En efecte, quasi la totalitat dels personatges esdevé un tipus de víctima del sistema on ha de conviure amb institucions corruptes o injustes. En aquest marc, els personatges principals (els detectius) resolen alguns casos per ajudar-se a ells mateixos o als altres, però no poden imposar cap càstig oficial als autors d'aquests crims, cosa que els converteix en perdedors. Creiem que tot el sistema en què apareix aquesta novel·lística esdevé una víctima que lluita per visibilitzar la seva condició precària i busca solucions sistèmiques oficials que poden acabar amb aquests fenòmens infames, com ara la pobresa o la violència.

Un altre punt important pel que fa als arquetips segueix, conscientment o no, el model del *Bildungsroman* o el *monomite*. Per descomptat, en aquest primer exemple estem parlant d'una versió moderna d'aquesta mena de novel·les, perquè es evident a primera vista que no és coherent amb l'obra dels nostres escriptors. No obstant això, creiem que aquestes modalitats realment tenen molt en comú i ho podem observar en la cristallització dels personatges, la condició de la societat que es descriu i també en la formació del públic lector. Primerament, dues de les novel·les de Jaume Fuster representen els canvis psicològics que es van produir en Enric Vidal durant 10 anys: a *Tarda, sessió contínua*, 3.45 assistim a una conversa de la projecció ficcional adulta del nostre escriptor amb el seu jo de vuit anys, cosa que ens mostra una formació generacional popular per a aquella època. En el cas de Vázquez Montalbán, també notem un complex retrat psicològic de Pepe Carvalho, que en un primer moment es presenta com un home insensible i frustrat, però amb cada novel·la ens mostra cada cop més emocions i el seu autèntic rostre. Ens sembla que la transformació de la societat o el sistema en què creen els nostres autors és molt més visible, perquè estan en un punt d'inflexió i es poden considerar joves. Ja sabem que el sistema català va haver de reformar-se, cosa que no veiem en el cercle castellà, però tot i així les societats localitzades en l'Estat espanyol es van trobar en una situació completament nova, és a dir, després de quasi 40 anys de règim dictatorial, finalment van tenir la oportunitat de funcionar lliurement i aconseguir certa autonomia. En aquest sentit, la novel·la negra i policíaca exposa el llarg procés de conformació de la idiosincràsia de la societat que descriu en termes morals, polítics, socials

i econòmics. És més, la configuració del personatge principal està molt relacionada amb el monomite, és a dir, el model de l'heroi codificat en el nostre subconscient, elements de la seva personalitat i etapes de les seves aventures. Tot i que cap dels nostres autors va apuntar a tal inspiració, ens sembla que no ho van haver de fer, donat que aquest patró està arrelat en nosaltres i som capaços d'aconseguir-lo inconscientment. D'aquesta manera, la novel·la negra i policíaca esdevé una mena de mite que té la seva pròpia interpretació del model d'heroi. Com que cada autor és capaç de produir una fórmula de gènere individual, també té un monomite que pot actualitzar segons calgui, però sempre estarà relacionat amb la visió global de la figura d'un heroi i el seu viatge per la societat en què s'ha cristal·litzat.

Bibliografia

Bibliografia primària

- Fuster, J. (2001). *La corona valenciana*. València: Tres i Quatre. [1a ed.: València: Eliseu Climent, 1982]
- Fuster, J. (2009). *Tarda, sessió contínua, 3.45*. Barcelona: Edicions 62. [1a ed.: Barcelona: Edicions 62, 1976]
- Fuster, J. (2016). *De mica en mica s'omple la pica*. Barcelona: Edicions 62. [1a ed.: Barcelona: Edicions 62, 1972]
- Vázquez Montalbán, M. (1979). *Los mares del Sur*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (2017a). *Asesinato en el Comité Central*. Barcelona: Editorial Planeta. [1a ed.: Barcelona: Planeta, 1981]
- Vázquez Montalbán, M. (2017b). *La soledad del manager*. Barcelona: Editorial Planeta. [1a ed.: Barcelona: Planeta, 1977]
- Vázquez Montalbán, M. (2017c). *Tatuaje*. Barcelona: Editorial Planeta. [1a ed.: Barcelona: Los Libros De La Frontera, 1974]

Bibliografia secundària

- Abella, A. (2019, 15 de gener). “La brigada negra de la transición: MVM, Martín, Madrid, González Ledesma, Martín Reverte...”, *El Periódico*. Recuperat de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190115/novela-negra-transicion-carvalho-vazquez-montalban-7244923>
- Albaladejo Mayordomo, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- Álvarez Saavedra, F. J. (2009). “El *modus operandi* hoy día”, *ReCrim, Revista de l'Institut Universitari d'Investigació en Criminologia i Ciències Penals*, 1, 44-50.

- Alzouabi, L. (2021). "A Reading of Charles Dicken's *Hard Times* (1854) As a Crime Novel". *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*. 4, 4, 193-199.
- Angeles, F., Baptista T. & Tucci, S. (2021). "Justice and law in thought of Arthur Schopenhauer (1788-1860), *Forensic Science International: Mind and Law*, 2(17), 1-11. Recuperat de: <https://doi.org/10.1016/j.fsimpl.2021.100065>
- Anguera Domenjó, B. (2007). "Ruptura entre Freud y Jung: sus inquietudes y actitudes frente al misterio", *Revista de historia de la psicología*, 28, 2-3, 93-98.
- Arbonès i Montull, J. (2018). *Pedrolo contra els límits*. Pròl. d'Antoni Munné-Jordà. Lleida: Pagès editors.
- Arenas Cruz, M. E. (1992). "Borges y la literatura policial", *Castilla: Estudios de literatura*, 17, 7-20.
- Aritzeta, M. (2014), "Jaume Fuster, la ficció sense fronteres", *Ítaca*, 5, 161-177.
- Asensi Pérez, M. (1998). *Historia de la Teoría de la Literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Volumen I. València: Tirant lo blanch.
- Aspe, V. (2005). "Nuevos sentidos mimesis en la Poética de Aristóteles", *Tópicos, Revista de filosofía*, 28, 201-234.
- Aullón de Haro, P. (1989). *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- Baker, W. & Clarke, W. M. (eds.) (1999). *The Letters of Wilkie Collins*. Hampshire: Macmillan Press LTD.
- Bakhtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova & Vincente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Bakhtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. Mèxic: Siglo Veintiuno Editores.
- Barbier, F. (2005). *Historia del libro*. Trad. de Patricia Quesada Ramírez. Madrid: Alianza.

- Baudelaire, C. (1873). "Edgar Allan Poe: His Life and Works", *The Works of Edgar Allan Poe*. Trad. de H. Curwen. Londres: John Camden Hotten, 1-21. Recuperat de: <https://www.eapoe.org/papers/misc1851/1873000m.htm#fn0001>
- Baudler, G. (1995). *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*. Trad. d'Antoni Baniukiewicz. Gdynia: URAEUS.
- Bauman, Z. (2004). *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity Press.
- Bennasar, S. (2011). *Pot semblar un accident: la novel·la negra i la transformació dels Països Catalans 1999-2010*. Barcelona: Meteora.
- Berré, A. (2017). "Judiciare ou policière? Vers une redéfinition de la littérature criminelle post-unitaire", *Cachiers d'études romanes*, 34, 31-42. Recuperat de: <https://journals.openedition.org/etudesromanes/5341>
- Blanco Chivite, M. (1992). *Manuel Vázquez Montalbán & José Carvalho*. Madrid: Grupo Libro.
- Bodkin, M. (1969). "Wzorce archetypowe w poezji tragicznej". Trad. de Przemysław Mroczkowski. *Pamiętnik Literacki*, 60-2, 211-231.
- Boileau, P. & Narcejac, T. (1968). *La novela policial*. Trad. de Basilia Papastamatin. Buenos Aires: Paidós.
- Boillos García, F. (2021). "Escape Room educativo: motivación, aprendizaje", *La educación activa. Maestros innovadores: metodologías que mejoran los procesos de enseñanza-aprendizaje en el aula*. Pròl. de Manuel Velasco. Almería: Círculo Rojo, 39-52.
- Boling, K. (2019). "True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment?", *The Radio Journal International Studies in Broadcast and Audio Media*, 17(2), 161-178.
- Bonasio, A. (2016, 30 de novembre). "Sherlock Holmes was the original technology disrupter", *Quartz*, Recuperat de <https://qz.com/848322/sir-arthur-conan-doyles-sherlock-holmes-was-the-original-technology-disrupter/>
- Booth, M. (2000). *The Doctor and the Detective: A Biography of Sir Arthur Conan Doyle*. Nova York: Minotaur Books.

- Boström, M. (2018). *From Holmes to Sherlock*. Trad. de Michael Gallagher. Nova York: Mysterious Press.
- Bota, M. (2022). “Carvalho en construcción: Yo maté a Kennedy”, *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 6, 1, 4-24.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. París: Les Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1991). “Le champ littéraire”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, setembre, 3-46.
- Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action*. París: Le Seuil.
- Bourdieu, P. (1999). “Une révolution conservatrice dans l’édition”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127, 3-28.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2007). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Trad. d’Andrzej Zawadzki. Cracòvia: Universitas.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (1995). *Respuestas: Por una antropología reflexiva*. Trad. d’Hélène Levesque Dion, Mèxic: Grijalbo.
- Brescia, P. (2013). “Whodunit: Borges y el policial en las revistas literarias argentinas”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, 77, 265-275.
- Broch, À. (1980). *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62.
- Burillo Gadea, M. R. (2010). “El ritual de culpa en las historias de Raymond Chandler”, *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2(1). Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4865821>
- Buschmann, A. (2002). “Presentación”, *Iberoamericana II*, 7, 93-96.
- Cabrera Infante, G. (1983). “La ficción es el crimen que paga Poe”, *Los Cuadernos del Norte*, 19, 2-7.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Trad. de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos.

- Calió, C. (2017). “Tras las huellas del policial infantil y juvenil: entre lo clásico y la subversión”. *Revista Babar*. Recuperat de <http://revistababar.com/wp/tras-las-huellas-del-policial-infantil-y-juvenil-entre-lo-clasico-y-la-subversion/>
- Camarasa, P. (2016). *Sangre en los estantes*. Barcelona: Destino.
- Campbell, J. (2003). *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*. Novato: New World Library.
- Campbell, J. (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New World Library.
- Campbell, W. J. (2001). *Yellow Journalism: Puncturing the Myths, Defining the Legacies*. Westport, CT: Praeger
- Campbell, W. J. (2005). *The Spanish-American War: American Wars ant the Media in Primary Documents*. Santa Barbara: Greenwood Press.
- Canal i Artigas, J., & Martín Escribà, À. (2011). *La cua de palla: retrat en groc i negre*. Barcelona: Alrevés.
- Capdevielle, J. (2011). “El concepto de *habitus*: «Con Bourdieu y contra Bourdieu»”, *Anduli*, 10, 31-45.
- Carrasco Luján, C. (2021). “Cuerpos de mujeres como desechos del neoliberalismo: los feminicidios en 2666 de Roberto Bolaño”. *Trans-*, 21. Recuperat de <https://journals.openedition.org/trans/5818>
- Carrera Garrido, M. (2018). “Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico”. *Studia Romanica Posnaniensia*, 45(2), 5-20.
- Castellanos, J. (2004). *En Patufet, cent anys: la revista i el seu impacte*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Castellino, M. E. (1999). “Borges y la narrativa policial: teoría y pràctica”, *Revista de Literaturas Modernas*, 29, 89-113.
- Castillo, F. J. (2010). “Notas sobre los relatos de Poe: las piezas góticas”. *Revista de Filología*, 28, enero, 11-30.

- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press. [ebook]
- Cegielski, W. (2013). *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny współczesności 1841-1941*. Varsòvia: WAB.
- Cerezo Magán, M. (1994). "Aristóteles y la teoría del género literario", *Faventia*, 17/2, 33-44.
- Chandler, R. (1980). *El simple arte de matar*. Trad. de Floreal Mazía. Barcelona: Bruguera.
- Chatterjee, S., & Banerjeem S. (2012). "Dickens the Crime Writer: a Reading of Dicken's Pioneering Crime Novels". *Ruphatha Journal on Interdiscipnary Studies in Humanities*, 4, 1, 107-114.
- Chaves Palacios, J. (2004). "Desarrollo tecnológico en la Primera Revolución Industrial", *Norba. Revista de Historia*, 17, 93-109.
- Chen, C. (1975). "Robert van Gulik and the Judge Dee Stories", *Renditions: A Chinese-English Translation Magazine* 5, 110-117.
- Chopra, S. (2017). "Sherlock Holmes on Screen: the Aesthetics and Politics of Adapting the «Great Detective» in a Huper-mediatised Age", *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanity*, IX, 2, 175-185.
- Christie, A. (1977). *An Autobiography*. Londres: Collins.
- Christie, A. (1991). *Murder on the Orient Express*. Nova York: HarperCollins.
- Clark, A. (2015, 19 de juliol). "Paula Hawkins, thriller writer: 'I had to make a go of it... or give it up and get a new carrer'". *The Guardian*. Recuperat de <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/19/paul-hawkins-girl-on-the-train-interview>
- Clemit, P. (2017). *Caleb Williams: A Description of the Holograph Manuscript*. Recuperat de http://shelleygodwinarchive.org/contents/msl_1876_forster_223/introduction/
- Collins, M. A. (1994). "The Hard-Boiled Detective", dins William L. De Andrea (ed.). *Encyclopedia Misteriosa*. Nova York: MacMillan, 153-154.

- Coll-Vinent, S. (2007). “Rafael Tasis, traductor i divulgador literari”, *Quaderns*, 14, 95-104.
- Colmeiro, J. F. (1994a). “Códigos narrativos de la novela policíaca”, dins José Angel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco, José María Paz Gago (coords.). *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, vol. 2, 115-126.
- Colmeiro, J. F. (1994b). *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Colmeiro, J. F. (2018, 30 d’octubre). “Desde el balneario. Entrevista con Vázquez Montalbán”, *El Viejo Topo*. Recuperat de: <https://www.elviejotopo.com/topoexpress/desde-el-balneario/>
- Coma, J. & Latorre, J. M. (1990). *Luces y sobres del cine negro*. Barcelona: Dirigido.
- Coma, X. (1985). *Diccionari de la novel·la negra nord-americana*. Seleccions de la Cua de Palla, 50, Barcelona: Edicions 62.
- Comellas, M. & Fricke, H. (1999). “La teoría literaria de Goethe”, *Tropelías*, 9-10, 141-156.
- Czaja, D. (2016). “Grzech Kaina. Nowe konteksty interpretacyjne”, *Etnolingistyka Problemy Języka i Kultury*, 28, 277-296.
- Czubaj, M. (2010). *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*. Gdańsk: Oficynka.
- Damrosch, D. (2003). *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press.
- Danow, D. (1991). *The Thought of Mikhail Bakhtin: From Word to Culture*. Nova York: St. Martin’s Press.
- de la Torre, B. (2004) “Manuel Vázquez Montalbán”. *Retalls. Televisió de Catalunya*. Recuperat de http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=690.
- Di Camillo, S. (2016). *Eîdos: La teoría platónica de las ideas*. La Plata: Editorial de la Universitat de la Plata.

- Diamantino Valdés, J. (2019). “Transgresiones de la realidad: aproximaciones al cuento de terror chileno moderno (1950-1960)”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32, 17-28.
- Díaz, C. E. (1973). *La novela policiaca*. Barcelona: Acervo.
- Díaz Arenas, Á. (2017). *La nueva fisiología del gusto (según Vázquez Montalbán). Paseo gastronómico de la mano de Pepe Carvalho, Sánchez Bolín y Biscuter*. Madrid: Verbum.
- Díaz Martínez, J. (2014). *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto y sistema integrados*. Granada: Universitat de Granada. [Tesi doctoral inédita]
- Domínguez Caparrós, J. (2002). *Teoría de literatura*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Domínguez Caparrós, J. (2011). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Domínguez Hernández, J. (2009). “Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo”, *Revista de estudios sociales*, 34, 46-58.
- Douglas J. & Olshaker, M. (2017). *Mindhunter. Tajemnice elitarnej jednostki FBI zajmującej się ściganiem seryjnych przestępców*. Trad. de J. Konieczny. Cracòvia: Znak.
- Doyle, M. (2015, 16 de setembre). “Agatha Christie: genius or hack? Crime writers pass judgment and pick favorites”, *The Irish Times*, Recuperat de <https://www.irishtimes.com/culture/books/agatha-christie-genius-or-hack-crime-writers-pass-judgment-and-pick-favourites-1.2351699>
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. de José Esteban Calderón. Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios. Buenos Aires: FCE.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Trad. d’Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.

- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad de. Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen.
- Edicions 62 (1972). “La col·lecció de novel·les El Balanci”, *Serra d’Or*, 153, 52.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Trad. d’A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Esplin, E. (2016). *Borges’s Poe. The Influence and Reinvention of Edgar Allan Poe in Spanish America*. Athens: University of Georgia Press.
- Europa Press (2013, 24 d’abril). “Primera condena en España por homicidio sin encontrarse el cadáver”, ABC. Recuperat de <https://www.abc.es/espana/20130425/abci-primera-condena-homicidio-cadaver-201304251357.html>
- Even-Zohar, I. (1970). “Le-berur mahutah ve tifqudah šel lešon ha-sifrut ha-yafa be-diglosya” [The Nature and Functionalization of the Language of Literature under Diglossia], *Ha-sifrut II*, 2, 286-303.
- Even-Zohar, I. (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: University Publishing Projects.
- Even-Zohar, I. (1990). “Polysystem Theory”. *Poetics Today*, 11, 1.
- Even-Zohar, I. (1997). “Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research”, *Canadian Review of Comparative Literature*, març, 15-34.
- Even-Zohar, I. (1999). “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los polisistemas”, trad. de Montserrat Iglesias Santos, dins Iglesias Santos, M. (ed.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, 23-52.
- Febrés, X. (1985) (trans.). *Diàlegs a Barcelona. Manuel Vázquez Montalbán i Jaume Fuster*. Barcelona: Laia.
- Federación de Gremios de Editores de España. (2021). *Comercio interior del libro en España - 2021*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España. Recuperat de www.federacioneditores.org/img/documentos/comercio_interior_2021.pdf

- Fernández Ferrer, A. (1999). “Der unerschütterte Regenbogen: una teoría literaria del arquetipo” dins de Toro, A. & de Toro, F., *El siglo de Borges. Vol. 1. Retrospectiva – Presente – Futuro*. Madrid: Iberoamericana, 313-336.
- Fernández, Á. (2004). “Manuel Vázquez Montalbán” *Olivar*, 5. Recuperat de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3265/pr.3265.pdf
- Fernández. J.-A. (2008). *El malestar en la cultura catalana: la cultura de la normalització (1976-1999)*. Barcelona: Empúries.
- Fiała, E. & Piekarski, I. (2012) (eds.). *Psychoanalytische Interpretationen literatur. Freud-Jung-Fromm-Lacan*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Flores, G. (2018, 4 de març). “Sergio Ramírez: la novela negra es un espejo de la sociedad latinoamericana”. *El comercio*. Recuperat de <https://www.elcomercio.com/tendencias/entrevista-sergioramirez-novelanegra-sociedad-latinoamerica.html>
- Forero Quintero, G. (2012). *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Forero Quintero, G. (2017). *La novela de crímenes en América Latina: un espacio de anomia social*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Fowler, A. (1988). “Género y canon literario”, dins Miguel A. Garrido Gallardo (ed.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros. 95-128.
- Fox, M. (2018). *Conan Doyle for the Defense: The True Story of a Sensational British Murder, a Quest for Justice, and the World’s Famous Detective Writer*. Nova York: Random House.
- Franks, R. (2016). “True Crime: The Regular Reinvention of a Genre”, *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, 1(2), 239-254.
- Frazer, J. G. (2017). *Złota gałąź. Studia z magii i religii*. Trad. de Henryk Krzeczkowski. Cracòvia: Vis-à-vis Etiuda.

- Friera, S. (2008, 7 d'abril). "Los premios literarios son simulacros de función", *Página12*. Recuperat de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-9725-2008-04-07.html>
- Frye, N. (1951). "My Credo: The Archetypes of Literature", *The Kenyon Review*, 13/1, 92-110.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Frye, N. (1969). "Myth, Fiction, and Displacement". *Daedalus*, 90/3, 587-605.
- Fulińska, A. (2003). "Dlaczego literatura popularna jest popularna?", *Teksty Drugie*, 4, 55-66.
- Fuster, J. (1973a). "«Nino» Buscató, una fidelitat esportiva", *Serra d'Or*, 171, desembre, 41-45.
- Fuster, J. (1973b). "Rodolf Siera, un nou teatre a València", *Serra d'Or*, 161, febrer, 53-54.
- Fuster, J. (1974). "Catalans a l'Annapurna", *Serra d'Or*, 180, setembre, 15-19.
- Fuster, J. (1983). "Ofici i benefici d'escriure en català". Recuperat de <https://blocs.mesvilaweb.cat/jotajotai/ho-tenia-tan-clar-en-jaume-fuster/>
- Fuster, J. (1989a). "Detectives", *Taifa*, 4, p. 7.
- Fuster, J. (1989b). "Novela negra", *CLIJ*, 7, 10-15.
- Fuster, J. (1993). "Qui sóc i per que escric". Suplement de *Crònica d'Ensenyament*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 3-5.
- Fuster, J. (2018a). "Bons i dolents en la novel·la de lladres i serenos", dins À. Martín Escibà, *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*, Barcelona: Alrevés, 174-176.
- Fuster, J. (2018b). "Ja sou lectors de novel·les de lladres i serenos?", dins À. Martín Escibà, *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*, Barcelona: Alrevés, 141-143.
- Fuster, J. (2018c). "L'especialista", dins À. Martín Escibà, *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*, Barcelona: Alrevés, 156-157

- Fuster, J. (2018d). “Lladres i serenos que xamullen com vós i jo”, dins À. Martín Escribà, *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*, Barcelona: Alrevés, 176-182.
- Fuster, J. (2018e). “No falla, la cua de palla”, dins À. Martín Escribà, *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*, Barcelona: Alrevés, 154-156.
- Fuster, J. (2018f). “Novel·la negra”, dins À. Martín Escribà, *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*, Barcelona: Alrevés, 157-161.
- Galtung, J. (1990). “Cultural Violence”, *Journal of Peace Research*, 27, 291-305.
- García Borrás, F. J. (2005). “La serie C.S.I. como metáfora de algunas facetas del trabajo científico”, *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*, 2(3), 374-387.
- García Peralta, A. (2018). “¿Gamificación, Escape Room o BreakOut Edu?”, *Comunicación y Pedagogía: nuevas tecnologías y recursos didácticos*, 307-308, 17-20.
- García Talaván, P. (2014). “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”, *Cuadernos Americanos*, 148(2), 66-85.
- Garrido, V. (2021). *True crime: La fascinación del mal*. Ariel: Barcelona. [ebook]
- Gary, K. (2004). “Mikhail Bakhtin: The Philosopher of Human Communication”, *The University of Western Ontario Journal of Anthropology*, 12, 1, 53-62.
- Generalitat de Catalunya (2023). *Decret 457/1981, de 18 de desembre, creant la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya*. Portal Jurídic de Catalunya. Recuperat de <https://portaljuridic.gencat.cat/eli/es-ct/d/1981/12/18/457>. [Data de consulta: 1.05.2023]
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1988). “Géneros, «tipos», modos”, dins Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 183-234.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestes: la literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Gómez-Jurado, J. (2021). *Cicatriz*. Barcelona: Ediciones B. [ebook]

- González-Ariza, F. (2008). *Premio Planeta. Historia y estrategias comerciales*. Madrid: Sial Pigmalión.
- González Casanova, J. A. (1986). *El cambio inacabable (1975-1985)*. Barcelona: Anthropos.
- González de la Aleja Barberan, M. (2014). “El caso del reactivo precipitado por la hemoglobina: la novela policiaca y sus (des)encuentros con la ciencia”, *Revista Signa*, 23, 175-201.
- González de Rivera, J. L. (1998). “Evolución històrica de la Psiquiatria”, *Psiquis*, 19(5), 183-200.
- González Rolán, T. (1972). “Breve introducción a la problemàtica de los géneros literarios: su clasificación en la antigüedad clásica”, *Cuadernos de filología clásica*, 4, 213-238.
- Gooch, J. (2019). “Violent Feelings: Quentin Tarantino’s Cruel Optimisim”, *Lit: Literature Interpretation Theory*, 30(1), 5-24.
- Gorrara, C. (2003). *The Roman Noir in Post-war French Culture: Dark Fictions*. Nova York; Oxford: Oxford University Press.
- Gran Enciclopèdia catalana. (2023a). “Normalització lingüística”. *Enciclopèdia.cat*. Recuperat de <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/normalitzacio-linguistica>
- Gran Enciclopèdia catalana. (2023b). “Novel·la policíaca”. *Enciclopèdia.cat* Recuperat de: <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/xarnego>
- Gran Enciclopèdia catalana. (2023c). “Xarnego”. *Enciclopèdia.cat* Recuperat de: <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/xarnego>
- Gregori, A. (2013). “Współczesna katalońska kultura gastronomiczna: Ferran Adrià i jego kuchnia w kontekście historyczno-artystycznym”, *Colloquia Communia*, 94/1, 94-109.
- Gregori, A. (2015). “Jaume Fuster, la ideologia de la normalitat a través de la meravella fantàstica”, dins C. Cortés i Orts, C. Sinner & K. Wieland (coords.). *La recuperació*

- de la literatura en català: de la anormalitat a la normalitat*. Aquisgrà: Shaker Verlag, 55-67.
- Gregori, A. (2019). “Fantasy, History, and Politics: Jaume Fuster’s Trilogy, or the Undone Catalan Nation”, dins P. Casanovas, M. Corretger & V. Salvador (eds.). *The Rise of Catalan Identity*. Cham: Springer, 235-246.
- Gregori, A. (2021). “Could H.P. Lovecraft Create a Semblance of Normality? The Ofèlia Dracs’ Operation of Genre Fiction in Catalan Literature”, *Litteraria Copernicana*, 4(40), 75-85.
- Gubern, R. (1970). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets.
- Guillamon, J. (1985). “Jaume Fuster: literatura i cine”, *Avui del Diumenge*, 8-9, 4-5.
- Gutiérrez Velazco, P. (2011). “Análisis de la sèrie *CSI: NY*”. *La Mirada de Telemo*, 7. Recuperat de: <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/20365>
- Hale, T. (2002). “French and German Gothic: the beginnings”, dins Jerrold E. Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 63-84.
- Hart, P. (1987). *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Cranbury: Associated University Presses.
- Hegel, R. (1998). *Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China*. Stanford: Stanford University Press.
- Heholt, R. (2021). *Catherine Crowe: Gender, Genre, and Radical Politics*. Nova York: Routledge.
- Hernández, S. (2010). *Curvas peligrosas*. Madrid: Odisea.
- Hernández, S. (2012). *Contra las cuerdas*. Barcelona: Alrevès.
- Hernández, S. (2015). *Cuentas pendientes*. Barcelona: Alrevès.
- Hernández Guerrero, J. A. & García Tejera, M. del Carmen. (2023.) “Aristóteles (384-322 a.C.)”, *Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes*. Recuperat de: https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/aristoteles/

- Higgins, P. (2010). *Eradicating Ecocide: Laws and Governance to Stop the Destruction of the Planet*. Londres: Shephard-Walwyn.
- Hoppenstand, G. (1987). *In Search of the Paper Tiger. A Sociological Perspective of Myth Formula and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*, Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policiaca*. Trad de. Monique Acheroff. Madrid: Alianza.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Ibáñez, J. L. (2020). *Todo lo oye, todo lo ve, todo lo sabe. La extraordinaria aventura de los primeros detectives*. Barcelona: Espasa.
- Idema, W. L. (1974). *Chinese Vernacular Fiction: The Formative Period*. Leiden: E. J. Brill.
- Iglesias Santos, M. (1999). “La teoria de los polisistemas como desafío a los estudios literarios”, dins Iglesias Santos, M. (ed.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, 9-20.
- Innes, M. (1974), *Hamlet, revenge!* Clinton, Massachusetts: Penguin Books.
- Isaacson, J. (1983). *Antropología literaria: una estética de la persona*. Buenos Aires: Marymar.
- Izquierdo, José María (2004). “Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): El escriba y la ciudad democrática”. *Moderna Språk*, XCIII/1, 94-107.
- Jakobson, R. (1960). “Poetyka w świetle językoznawstwa”. Trad. de Krystyna Pomorska. *Pamiętnik Literacki*, 51/2, 431-473.
- Jakobson, R. (1978). “Hacia una ciencia del arte poético”, dins T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. d’Ana María Nethol. Mèxic: Siglo XXI Editores.
- Jameson, F. (1975). “Magical Narratives: Romance as Genre”, *New Literary History*, 7/1, 135-163.

- Janerka, M. (2010). *La novela policíaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Jaraba, G. (2019, 1 de desembre). “Qué manía con querer hacer un oráculo de Vázquez Montalbán”, *Catalunya Plural*. Recuperat de <https://catalunyaplural.cat/es/que-mania-con-querer-hacer-un-oraculo-de-vazquez-montalban/>
- Jastrzębska, A. S. (2016). “Narconovela y sociedad: narrar el crimen en una realidad postpolítica”, *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, IV(1), 63-83.
- Jiménez-Landi Crick, C. (2017). *La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de Madrid y Barcelona*. Lit Verlag: Münster.
- Jodorowsky, A. (2005). *Yo, el tarot*. Madrid: Siruela.
- Jolonch, C. (2015, 19 de novembre). “Nostalgia de Casa Leopoldo, el restaurante favorito de Pepe Carvalho”, *La Vanguardia*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/ocio/20151119/30251717874/casa-leopoldo-restaurante.html>
- Jou, Ll. (2012). “Conceptes jurídics i pràctica política. Les conclusions de l'àrea de llengua i dret del II Congrés Internacional de Llengua Catalana vint-cinc-anys després”, *Revista de Llengua i Dret*, 58, 53-73.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trad. de Miguel Murmis. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (1973). *The Collected Works of C. G. Jung. Volume 11: Psychology and Religion: West and East*. Princeton: Princeton University Press.
- Kalifa, D. (2005). *Crime et culture au XIX^e siècle*. París: Perrin.
- Kennedy, J. G. (2001). *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Nova York: Oxford University Press.
- King, S. (2017). “Making it Ours. Translation and the Circulation of Crime Fiction in Catalan”, dins Nilsson, L. Samrosch, S. & D'haen, T. (eds.), *Crime Fiction as World Literature*, Nova York: Bloomsbury, 157-169.

- King, S. (2018). "Kryminał jako literatura światowa", Trad. de Anna Tomczyk, *Forum Poetyki*, 13, 48-60. Recuperat de: <http://fp.amu.edu.pl/kryminaly-jako-literatura-swiatowa/>
- King, S. (2019). *Murder in the Multinational State: Crime Fiction from Spain*. Nova York: Routledge.
- Kozlova, O. (2013). "Anomia jako choroba społeczna", *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*, 14(2), 31-40.
- Kristeva (1978). *Semiótica*, v. 1, trad. de J. Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- Kübler-Ross, E. (2014). *On Death and Dying*. Nova York: Scribner.
- Kundera, M. (2013). *El libro de la risa y el olvido*. Trad. de. Fernando de Valenzuela. Barcelona: Tusquets.
- Kustritz, A. (2017). "Imperial and Critical Cosmopolitans: Screening the Multicultural City on *Sherlock* and *Elementary*", *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 14, 143-159.
- Lacassin, F. (1993). *Mythologie du roman policier*. París: Christian Bourgois Editeur.
- Lambert, J. (1999). "Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües", dins Iglesias Santos, M. (ed.), *Teoría de los Polisistemas*. Trad. de Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco/Libros, 53-70.
- Law, G. (2000). *Serializing Fiction in the Victorian Press*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Łeńska-Bąk, K. (2015). "Niekończące się spory o literaturę popularną", dins K. Łeńska-Bąk (ed.). *Zatargi, waśnie, konflikty: w perspektywie historycznej i kulturowej*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 131-144.
- Lerones Mata, J. C. (2019). *El espacio de la ciudad en la novela negra: Juan Madrid*. Madrid: Universitat Complutense de Madrid. [Tesi doctoral inèdita]
- Lévi-Strauss, C. (1992). *Tristos tròpics*. Trad de Miquel Martí i Pol. Barcelona: Anagrama.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Mito y significado*. Trad d'Héctor Arruabarrena. Madrid: Alianza Editorial.

- Lladonosa, Mariona & Lladonosa, Manuel (2021). *Una nova cultura per al poble: el Congrés de Cultura Catalana i la modernització de la catalanitat (1975-1977)*. Barcelona: Enciclopèdia.
- Lombroso, C. (1909). *Los criminales*. Barcelona: Centro Editorial Presa.
- López Aroca, A. (2014). *Sherlock Holmes en España*. Albacete: Academia de Mitología Creativa Jules Verne.
- López Gallego, M. (2013). “Bildungsroman. Historias para crecer”, *Tejuelo*, 18, 62-75.
- Lótman, I. M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Trad. de Victoriano Imbert. Madrid: Istmo.
- Luján, N. (1983). “Novela policíaca francesa”, *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 4, 19, 12-17.
- Liotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. París: Les Éditions de Minuit.
- Macklin, J. (2006). “Conformismo y disidencia: realismo, género y «novela negra» en España”. *Moenia. Revista Lucense de Lingüística e Literatura*, 12, 485-504. Recuperat de <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5724>
- Madrenas Tinoco, D. & Ribera Llopis, J. M. (2017). “La retòrica de la ironia en la narrativa femenina catalana del període d’entreguerres”, *Revista de Filología Románica*, 34, 2, 327-336.
- Maldonado Aguirre, A. (1994). *El delito y el arte*, Mèxic: UNAM.
- Manera, D. (2010-2011). “La gota de sangre, una poética detectivesca pardobazaniana”, *La Tribuna: cuadernos de estudios de Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 8, 169-186.
- Marcos Martínez, A. (2004). “Artistóteles: una poética de lo posible”, *Universitas Philosophica*, 21, 42, 39-62.
- Marsé, J. (2003, 19 d’octubre). “Primer cronista de las miserias políticas”, *ABC*. Recuperat de <https://www.vespito.net/mvm/adios18.html>
- Martín, A. (2015). *Cómo escribo novela policíaca*. Barcelona: Alba.

- Martín Cerezo, I. (2006). *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martín Escribà, À. (2013). La novel·la negra i policiaca en llengua catalana. Recuperat de <https://lletra.uoc.edu/ca/tema/novel-la-negra-i-policiaca/detall>
- Martín Escribà, À. (2015). *Rafael Tasis, novel·lista policiac*. Barcelona: Alrevés.
- Martín Escribà, À. (2018). *Jaume Fuster, gènere sense límits*. Barcelona: Alrevés.
- Martín Escribà, À. & Canal i Artigas, J. (2019). *A quemarropa. La época clásica de la novela negra y policiaca*. Pròl. de Claude Meslède. Trad. de. Maria Llopis. Barcelona: Alrevés.
- Martín Escribà, À. & Canal i Artigas, J. (2021). *A quemarropa. La época contemporánea de la novela negra y policiaca*. Pròl. de Massimo Carlotto. Trad de. Maria Llopis. Barcelona: Alrevés.
- Martínez Arnaldos, M. (2012). “La novela policiaca de humor española como estrategia paródica (1900-1936). *Revista de Estudios Filológicos*, 23. Recuperat: https://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-17_la_novela_policiaca_de_humor_espanola.htm
- Martínez, I. (2014, 29 d’octubre). “La pista del primer Sherlock català condueix a Reus”, *Reusdigital*. <https://www.reusdigital.cat/noticia/36230/reus/la-pista-del-primer-sherlock-catala-condueix-a-reus>
- Massot, J. (2020, 26 d’octubre). “Los datos secretos de la industria editorial”, *El País*, Recuperat de <https://elpais.com/cultura/2020-10-25/los-datos-secretos-de-la-industria-editorial.html>
- Matuchniak-Krasuska, A. (2015). “Koncepcja habitusu u Pierre’a Bourdieu”, *Hybris*, 31, 77-111.
- Mayor Ortega, L. (2021, 18 d’agost). “¿Por qué Donna Leon prohíbe que sus novelas se traduzcan al italiano?”, *La Vanguardia*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210818/7667536/donna-leon-prohibe-novelas-traduzcan-italiano.html>

- McGuire, W. (1974) (ed.). *The Freud/Jung Letters: The Correspondence between Sigmund Freud and C. G. Jung*. Trad de R. F. C. Hull & Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press.
- Melikhov, A. G., Nesmelova, O. O. & Bronich, M. K. (2020). “History of the Detective Genre: A. C. Doyle’s Series about Sherlock Holmes”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 25, 7, 355-360.
- Mir, C. (2021). “Paròdia sobre paròdia. C. A. Jordana reescrit per Mercè Rodoreda”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 48, 3, 61-72.
- Miranda, C. (2015). “More than the Sum of its Parts: Borges, Bioy Casares and the Phenomenon of the *Séptimo Círculo* Collection”, dins J. Anderson, C. Miranca, B. Pezzotti (eds.). *Serial Crime Fiction. Crime Piles Series*. Londres: Palgrave, 31-40.
- Miranda García, F. & López de Guereño Sanz, M. T. (2020) (dirs.). *La muerte de los príncipes en la Edad Media. Balance y perspectivas historiográficas*. Collection de la Casa de Velázquez 182. Madrid: Casa de Velázquez.
- Molas, J. & Gallén, E. (1988). “La literatura popular i de consum”. Dins M. de Riquer, A. Comas, J. Molas. *Històries de la literatura catalana. Vol 11*. Barcelona: Ariel.
- Mordenti, R. (1996). “«Quaderni dal carcere» di Antonio Gramsci”, dins A. Asor Rosa (ed.). *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*. Vol, IV, II. Torí: Einaudi, 3-88.
- Morgan, J. (2017). *Agatha Christie: A Biography*. Londres: Harper Collins Publishers.
- Moreno-Bedmar, A. M. (2014). “Pedrolo, llegat en negre i groc”, *Ítaca. Revista de Filologia*, 5, 179-214.
- Mukařovský, J. (2014). “Standard Language and Poetic Language”, dins J. Chovanec (ed.). *Chapters form the History of Czech Funcional Linguistics*. Brno: Masarykova univerzita, 41-53.
- Mulvey, L. (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16, 3, 6-18.
- Muñoz Vázquez, P. (2006). *Ser uno-mismo. Introducción a la Psicología Analítica de C. G. Jung*. Madrid: Kaicrón.

- Muñoz, T. (2021, 2 d'agost). "Sin cadáver también hay delito", *La Vanguardia*. Recuperat de <https://www.lavanguardia.com/sucesos/20210802/7639286/cadaver-hay-delito.html>
- Murch, A. E. (1958). *Development of the Detective Novel*. Nova York: Philosophical Library.
- Narcejac, T. (1986). *Máquina de leer: la novela policiaca*. Trad. de Jorge Ferreiro. Mèxic: FCE.
- Nayder, L. (2002). *Unequal Partners. Charles Dickens, Wilkie Collins, and Victorian Authorship*. Ithaca: Cornell University Press.
- Newmark, P. (1988). *Approaches to Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.
- Nichols, S. (1989). *Jung y el Tarot: un viaje arquetípico*. Trad. de Pilar Basté López Sagredo. Barcelona: Kairós.
- Oliveira, S. R. S. L. (2020). *Responsabilidad en el derecho ambiental: algunos instrumentos en la Unión Europea y en el ordenamiento jurídico español*. São Paulo: Dialética. [ebook]
- Orós Muruzábal, M. (2011). "La nueva ciencia forense en la novela y en el cine actual". *InterseXiones*, 2, 199-218.
- Orten, J. D. (2003). "«That perilous stuff»: crime in Shakespeare's tragedies", *Modi operandi: perspektiver på kriminallitteratur*. Halden: Høgskolen i Østfold, 75-90.
- Padilla Gálvez, J. (2018). "El mejor de todos los mundos posibles". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 45, 231-259.
- Panek, L. L. (1987). *An Introduction to the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Papalini, V. (2011). "Literatura masiva, las marcas de la mundialización de las culturas nacionales", *Anàlisi* 43, 73-87.
- Pardo Bazán, E. (1909, 15 de febrer). "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, La, nº1.416, 122.

- Paredes Núñez, J. (1979). “El cuento policiaco en Pardo Bazán”, *Estudios sobre literatura y arte (Homenaje a Emilio Orozco)*, Granada: Universitat de Granada, 7-18.
- Parodi, C. (1999). “Borges y la subversión del modelo policial”, dins Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Mèxic: El Colegio de México. 77-97.
- Paśnik, M. (2014). “Intertextual Adaptability of the Character of Sherlock Holmes from Literature to Film Production”, *Analyses/Rereadings/Theories: A Journal Devoted to Literatura, Film and Theatre*, 2, 1, 35-40.
- Pearmain, A. (2020). *Antonio Gramsci, A Biography*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Pedrolo, de M. (1963). “Col·lecció La Cua de Palla”. Dins S. Japrisot. *Parany per a una noia*. Barcelona: Edicions 62, 127-128.
- Pedrolo, de M. (1972). “Que falla, la cua de palla?”. *Serra d'Or*, 149, febrer, 44-46.
- Pedroso, R. S. (1994). “Elementos para una teoría del periodismo sensacionalista”. Trad. de Raúl Fuentes Navarro. *Comunicación y Sociedad* 21 (mayo-agosto), 139-157.
- Pereda, R. M. (1979, 16 d'octubre). “Vázquez Montalbán, con la novela *Los mares del Sur*, premio Planeta 1979”, *El País*. Recuperat de https://elpais.com/diario/1979/10/16/cultura/308876404_850215.html?event_log=go
- Pereira Boán, X. (2009). “*La soledad del manager*. Manifiesto fundacional del desencanto de la serie Carvalho: de la lucha ideológica a la lucha de clases. Transición y desaparición”, *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, 9/1-2, 166-180.
- Pérez i Vallverdú, E. (2010). *La literatura infantil i juvenil de Josep Maria Folch i Torres*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pertusa, I. (2010). “Emma García, detective privada lesbiana: la parodia posmoderna de lo detectivesco de Isabel Franc”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35, 1, 185-203.
- Pertusa, I. (2014). “Nuevas detectives lesbianas para un nuevo milenio”, Dins: T. Fernández Ulloa (ed.), *Otherness in Hispanic Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 105-121

- Peters, F. (2020). "True Crime Narratives", *Crime Fiction Studies*, 1(1), 23-40.
- Petrella, D. (2017). "Sobre la estética de Benedetto Croce", *Boletín de Estética*, 40, 35-58.
- Pi de Cabanyes, O. & Graells, G.-J. (1971). *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Pindel, T. (2019). *Historie fandomowe*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Piquer Vidal, A. (2021). "Catalan Identity in the 20th Century Novel: a Sociological Study", dins Cortijo Ocaña, A. & Martines Vincent (eds.) *History of Catalonia and Its Implications for Contemporary Nationalism and Cultural Conflict*. Hersey: IGI Global, 150-164.
- Piquer Vidal, A., & Martín Escibà, À. (2006). *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX*. Palma: Edicions Documenta Balear.
- Poe, E. A. (1846). "The Philosophy of Composition", *Graham's Magazine*, XXVIII (4), 163-167. Recuperat de <http://mrshardt.pbworks.com/w/file/122317662/Poe-%20Philosophy%20of%20Composition.pdf>
- Poe, E. A. (2006). *The Murder in The Rue Morgue. The Dupin Tales*. Ed. de Matthew Pearl. Nova York: The Modern Library.
- Porta, R. (2007). *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936): primeres novel·les, el periodisme i polèmica*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda & Institut d'Estudis Catalans.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Prop, V. (1968). "Morfologia bajki". Trad. de Stanisław Balbus. *Pamiętnik Literacki*, 59/4, 203-242.
- Radi, B. & Sardá-Chandiramani, A. (2016). "Travesticidio / transfemicidio: Coordenadas para pensar los crímenes de travestis y mujeres trans en Argentina". *Boletín del Observatorio del Género*. Recuperat de <https://www.aacademica.org/blas.radi/14>
- Ragué, M. J. (2001). "La aventura oriental de un detective gourmet". Recuperat de <https://www.vespito.net/mvm/pajbang2.html>

- Ramon Camps, R. (2011). “Estética y políticas del poder. El *kitsch* como instrumento de reflexión sobre la jerarquía de las culturas”, dins R. Gutiérrez Pérez & C. Escaño González (eds.). *Actas del III Congreso Internacional de Educación Artística y Visual: Pensamiento crítico y globalización, Málaga 2010*. Málaga: UMA Editorial, 1-5.
- Redacció (2012, 7 de juny). “Edicions 62: cinquanta anys en xifres”, *VilaWeb*. Recuperat de <https://www.vilaweb.cat/noticia/4017989/20120607/edicions-62-cinquanta-anys-xifres.html>
- Redacció (2015, 29 d’octubre). “Donna Leon guanya el Premi Pepe Carvalho”, *La República*. Recuperat de <https://www.larepublica.cat/directe-cat/donna-leon-guanya-el-premi-pepe-carvalho/>
- Redacció, (2018, 23 de març). “¡Santana y Vázquez seguirán!”. *Mucho más que un libro*. Recuperat de <https://www.muchomasqueunlibro.com/santana-y-vazquez-seguiran/>
- Redacció, (2021, 7 de juliol). “22 Sherlock Holmes de cine”. *Fotogramas*. Recuperat de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g683920/21-sherlock-holmes-de-cine/>
- Redacció (2023, 27 d’abril). “Sale a la luz la primera novela de Vázquez Montalbán, que escribió para sortear la censura”, *RTVE.es*. Recuperat de <https://www.rtve.es/noticias/20230427/sale-luz-primera-novela-vazquez-montalban-escribio-para-sortear-censura/2441990.shtml>
- Resina, J. R. (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Riera, M. (1986). “Totes les claus de vidre”, *El Temps*, 109, 56-58.
- Rivas Arjona, M. (2014). “La transición española: la historia de un éxito colectivo”. *Revista Aequitas*, 4, 351-387.
- Rodoreda, M. (1936). *Crim*. Barcelona: La Rosa dels Vents.
- Rodríguez Pequeño, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Romero Benguigui, D. (2021). *La novela negra mediterránea: análisis del género y su vertiente contemporánea*. Málaga: Universidad de Málaga. [Tesi doctoral inèdita]

- Romero Domínguez, L. R. (2020). “Narrativas del crimen en los documentales de no ficción: Éxito del true crime en las plataformas VOD”, *Revista Panamericana de Comunicación*, 2(2), 11-20.
- Romero Tabares, I. (2015). “Literatura de masas: ¿subgénero o nueva literatura?”, *Crítica*, 1002, 36-39.
- Rubio, O. M. & Tejada Martín, I. (coords.) (2012). *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Madrid: Acción Cultural Española.
- Rubio Rosell, C. (2020, 27 de juliol). “El embrujo de Marsé”, *Zenda*. Recuperat de <https://www.zendalibros.com/el-embrujo-de-marse/>
- Rzepka, C. J. (2007). “Race, Region, Rule: Genre and the Case of Charlie Chan”, *PMLA*, 112(5), 1463-1481.
- Sagarra, Joan de (2014, 2 de febrer). “Una tarde con Simenon”, *La Vanguardia*. Recuperat de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2007/07/11/pagina-7/93425387/pdf.html?search=una%20tarde%20con%20simenon>
- Salamone, D. S. (2019). “Érase una vez un mundo con violencia. El cine según Tarantino”, *Conclusiones analíticas*, 6, 6, 22-29.
- Salgado, F. (2010). *Manuel Vázquez Montalbán. Obra periodística. Vol. 1. La construcción del columnista (1960-1973)*. Barcelona: Debate.
- Salmerón Infante, M. (2021). “La escritura autògrafa de Schiller y su pensamiento entre 1792 y 1794 (una aproximación)”, *Actio Nova*, 5, 61-75.
- Samuels, A. (2015). *Jung y los post-junguianos*. Trad. d’Iñaki López Rivera. Madrid: Editorial Manuscritos.
- Sánchez García, R. (1999). “La influencia de William Godwin en el romanticismo inglés”, *EPOS*, XV, 363-376.
- Sánchez Gómez, F. (2008). “Manuel Vázquez Montalbán columnista y neólogo de nombres propios”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 15. Recuperat de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/213>

- Sánchez Soler, M. (2011). *Anatomía del Crimen. Guía de la novela y el cine negros*. Madrid: Reino de Cordella.
- Sánchez Soler, M. (2018). *La transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*. Barcelona: Ediciones Península.
- Sánchez Zapatero, J. (2015). “La narrativa policiaca de Lorenzo Silva: la serie «Bevilacqua y Chamorro»”, *Bulletin Hispanique*, 117-1, 357-374.
- Sánchez Zapatero, J. (2017). “Del pastiche a la transficcionalidad: reescrituras de Sherlock Holmes en España”, *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 39-55.
- Sánchez Zapatero, J. (2020). “Novela negra o la inoperancia de una categoría”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7 [número extraordinario], 1230-1239.
- Sánchez Zapatero, J. & Martín Escribà, À. (2011-2012). “La novela negra mediterránea: crimen, placer, desencanto y memoria”, *Pliegos de Yuste*, 13-14, 45-54.
- Sánchez Zapatero, J. & Martín Escribà, À. (2013). “Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto”. *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 1, 46-62.
- Sánchez Zapatero, J. & Martín Escribà, À. (2017). *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español*. Barcelona: Alrevés.
- Santamarina, A. (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza.
- Santana, M. (2017). “Literatura nacionales y literatures nacionalizadas. Consideraciones en torno a la recepción del boom hispanoamericano en España”, *Kamchatka*, 9, 103-120.
- Santiago Mulas, V. de (1997). *La novela criminal española entre 1939-1975*. Pról. de Manuel Vázquez Montalbán. Madrid: LIBRIS.
- Santos López, D. (2015). “Una década de novela policial bogotana: una aproximación desde el concepto de la anomia”. *Revista de Humanidades*, 31, 129-160.
- Sapota, T. & Słomak, I. (2017). “Wstęp”, dins Lucius Annaeus Seneca. *Edyp / Oedipus*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 7-38.

- Saval, J. V. (2006). La particular relació de Manuel Vázquez Montalbán amb la Catalanitat”, *Journal of Catalan Studies*, 110-116.
- Saval, J. V. (2013). *Vázquez Montalbán, una biografia revisada*. Barcelona: Alrevés.
- Saval, J. (2019). “La soledad del manager como definición de la serie Carvalho”, *Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 4, 37-44.
- Savater, F. (1981). *La tarea del héroe: elementos para una ética trágica*. Madrid: Taurus.
- Savater, F. (1983). “Novela detectivesca y conciencia moral (ensayo de poe-etica)”, *Los Cuadernos del Norte*, 19, 8-11.
- Scaggs, J. (2005). *Crime Fiction*. Nova York: Routledge.
- Schaeffer, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?*. Trad. de Nicolás Campos Plaza & Juan Bravo Castillo. Madrid: Akal.
- Schmid, D. (2010). “True Crime”, dins Charles J. Rzepka & Lee Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction*. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, 198-209.
- Segre, C. (2014). “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia”, Dins Alberto Conte & Andrea Mirabile (reds.), *Cesare Segre opera critica*, Milano: Mondadori, 573-591.
- Serrano, A. (2014). *El cine de Quentin Tarantino*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Server, L. (1993). *Danger Is My Business: An Illustrated History of the Fabulous Pulp Magazines (1896-1953)*. San Francisco: Chronicle Books.
- Shakespeare, W. (1899) *The Tragedy of Hamlet*. Londres: Methuen.
- Shakespeare, W. (1986). *Hamlet*. Trad de. Salvador Oliva. Barcelona: Vicens-Vives.
- Shavit, Z. (1999). “La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños”, dins Iglesias Santos, M. (ed.), *Teoría de los Polisistemas*. Trad. d’Amelia Sanz Cabrerizo. Madrid: Arco/Libros, 147-181.
- Sherman, C. (1984). “Voltaire’s Zadig and the Allegory of (Mis)reading”, *The French Review*, 58 (1), 32-40.

- Silva, A. (2006). “La cultura de la violencia: la transgresión y el miedo de los adolescentes”, *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 47, 664-674.
- Simbor Roig, V. (2005). *La narrativa catalana del segle XX*. Alzira: Edicions Bromera.
- Skenazy, P. (1982). *The New Wild West: The Urban Mysteries of Dashiell Hammett and Raymond Chandler*, Boise: Boise State University.
- Skotarczak, D. (2019). *Otwierać, milicja! O powieści kryminalnej w PRL*. Varsòvia: Instytut Pamięci Narodowej.
- Skwara, E. (2016). “Teatr zbrodni-klasyczne instrumentarium teatralne na usługach kryminału”, dins A. Gemra (ed.), *Literatura kryminalna. Na tropie motywów*. Cracòvia: EMG, 208-214.
- Sokołowska, P. (2019). “The Body as Evidence: A Cultural Approach to America’s Fascination with Murder”, *Świat i Słowo*, 1 (32), 103-117.
- Somoza, J. C. (2002). “La maldad es silencio. Shakespeare y los personajes malvados”. *FRENIA*, II, 1, 109-121.
- Sontag, S. (1964). *Notes on Camp*. Recuperat de <https://web.archive.org/web/20050304071454/http://pages.zoom.co.uk/leveridge/sontag.html>
- Spang, K. (2015). “Arquetipo”, dins M. Á. Garrido Gallardo (ed.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Recuperat de: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Arquetipo.pdf>
- Straulino, S. (2021). “Concepto de un objeto en general y categorías en Kant”, *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 38(1), 79-89.
- Subirats, J. & Rius, J. (dirs). (2006). *Del Chino al Raval. Cultura y transformación social en la Barcelona central*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- Sun, C. (2015). “Horror from the Soul-Gothic Style in Allan Poe’s Horror Fictions”. *English Language Teaching*, 5/8, 94-99.
- Symons, J. (1982). *Historia del relato policial*. Trad. de. Roser Verdaguer. Barcelona: Bruguera.

- Terán Lomas, R. A. (1969). “Shakespeare, criminalista”, *Universidad*, 79, 351-373.
- Thomas, R. R. (2001). “Detection in the Victorian novel”, dins D. David (ed). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 169-191.
- Thorwald, J. (1992). *Stulecie detektywów*. Trad. de Wanda Kragen i Karol Bunsch. Cracòvia: Wydawnictwo Literackie.
- Tillería Aqueveque, L. (2020). “Poética y verosimilitud en Aristóteles”, *Sincronía*, 77, 388-403.
- Tiniànov, J. (1978). “Sobre la evolución literaria”, dins T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Mèxic: Siglo Veintiuno Editores, 89-102.
- Todorov, T. (1974). “Tipología de la novela policial”, *Fausto*, 4, 63-77.
- Todorov, T. (1978). “Presentación”, dins T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Mèxic: Siglo Veintiuno Editores, 11-20.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Silvia Deply. Mèxic: Premia.
- Todorov, T. (1988). “El origen de los géneros”, dins Miguel A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 31-48.
- Toledo Vásquez, P. (2009). *Feminicidio. Consultoría para la Oficina en México del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos*. Mèxic: OACNUDH.
- Torres, V. F. (1999). “Borges y la literatura policial”, *La Palabra y el Hombre*, 111, 153-163.
- Tosik, M. (2022). “Sfrustrowany detektyw prowadzi kulturowe śledztwo. O cyklu powieści kryminalnych Pepe Carvalho Manuela Vázquez Montalbána”, *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Polonica*, 2(65), 109-124.
- Triadú, J. (1972). “Una generació amb novel·la”, *Serra d'Or*, 156, setembre, 43-46.

- Troxell, A. (2015). “Arthur Schopenhauer (1788-1860)”, *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Recuperat de <https://iep.utm.edu/schopenh/>
- Tyras, G. (2018). *Geometrías de la memoria*. Barcelona: Alrevés.
- Valero Valero, D. (2017). *Alicia Giménez Bartlett y Mercedes Castro. Diferentes formas de aproximarse a la novela negra desde una perspectiva de género*. Universitat Jaume I: tesi doctoral.
- Valles Calatrava, J. R. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.
- Valles Calatrava, J. R. (2021). “Estrategias narrativas de diseño del espacio como medio de representación y crítica social: Barcelona en *Los mares del Sur* de Manuel Vázquez Montalbán”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XLIV, 297-315.
- Valverde Velasco, A (2002). “Hacia una descripción del cuento policíaco español contemporáneo”, *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, 2(7), 133-139.
- Van Dine, S. S. (1928). “Twenty Rules for Writing Detective Stories”, *American Magazine*. Recuperat de <http://gaslight-lit.s3-website.ca-central-1.amazonaws.com/gaslight/vandine.htm>
- Vanacker, S. (2011). “Culpa y culpabilidad en los personajes femeninos de Agatha Christie”, trad de. Rosa García Rayego & Ana Zamorano, dins Josefina de Andrés Argente & Rosa García Rayego (eds.). *Las damas negras. Novela policíaca escrita por mujeres*. Caracas: Editorial Fundamentos, 41-68.
- Vázquez de Parga, S. (1986). *De la novela policíaca a la novela negra. Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Vázquez de Parga, S. (1993). *La novela policíaca en España*. Barcelona: Ronsel.
- Vázquez Montalbán, M. (1971, 30 de gener). “Informe subnormal sobre un fantasma cultural”. *Triunfo*, 21-25.
- Vázquez Montalbán, M. (1974). “El Barça i la reeducació electoral de les masses”, *Serra d'Or*, 174, febrer, p. 31.

- Vázquez Montalbán, M. (1983). *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1985, 3 de desembre). “Sobre «los novísimos» y sus postimerías”.
El País. Recuperat de
https://elpais.com/diario/1985/12/03/opinion/502412411_850215.html
- Vázquez Montalbán, M. (1989). “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”,
dins J. Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Granada: Universitat de
Granada, 49-62.
- Vázquez Montalbán, M. (1991a). “La novela española entre el posfranquismo y el
posmodernismo”, dins Y. Lissourgues, *La rénovation du roman espagnol depuis 1975*,
1991, Toulouse: Presses Universitaires de l’Université de Toulouse-le Mirail, 13-25.
- Vázquez Montalbán, M. (1991b). “Prólogo. Lo criminal en la literatura criminal”, dins José
R. Valles Calatrava, *La novela criminal española*. Granada: Universitat de Granada,
7-10.
- Vázquez Montalbán, M. (1994). “Prólogo. Contra la pretextualidad”, dins José F. Colmeiro,
La novela policiaca española. Teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos, 9-13.
- Vázquez Montalbán, M. (1996). *El premio*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (2000). “En la caverna mediática. Propuesta de una reconsideración
del mito platónico”, *Quaderns del CAC*, 7, 91-96.
- Vázquez Montalbán, M. (2001). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*.
Barcelona: Mondadori.
- Vázquez Montalbán, M. (2003). “Prólogo. La cocina española como problema o como
unidad de destino en lo universal”, dins Néstor Luján & Joan Perucho, *El libro de la
cocina española. Gastronomía e historia*. Barcelona: Tusquets, 13-19.
- Vázquez Montalbán, M. (2018). *Barcelones*. Trad. de Xavier Lloveras. Barcelona:
Ajuntament de Barcelona.
- Velázquez Delgado, G. & Christiansen, M. (2015). “Tras las huellas de la peligrosidad: la
teoría criminológica de Cesare Lombroso en el siglo XIX”. *La Razón Histórica*.
Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas, 29, 231-253.

- Velvet Hein, H. (2021). *La muerte en la Edad Media: una etnografía a través de los testamentos*. Granada: Libros EPCCM & Centro Documental del Marquesado del Cenete Granada.
- Vendrell, S. (2020, 3 d'octubre), “De lladres i serenos”, *La veu dels llibres*. Recuperat de www.laveudelsllibres.cat/noticia/33229/de-lladres-i-serenos
- Vidocq, F.-E. (2015). *Pamiętniki*. Trad. de Jakub Jedliński. Varsòvia-Cracòvia: Mireki.
- Villalonga, A. M. (2013). *Les veus del crim. Converses amb dotze escriptors catalans de novel·la negra*. Pròl. d'Àlex Martín Escribà. Barcelona: Alrevés.
- Vogler, C. (2007). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. San Francisco: Michael Wiese Productions.
- Walton, J. L. & Walton, S. (2018). “Introduction to Green Letters: Crime Fiction and Ecology”, *Green Letters*, 22(1), 2-6.
- Wang, D. (1997). *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*. Stanford: Stanford University Press.
- Weber, M. (1994). *Political Writings*. Trad. de Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wegner, M. (2021a). “De mica en mica s'omple la pica de Jaume Fuster: un intent de consolidar la novel·la negra i policíaca a Catalunya”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 48(3), 73-88.
- Wegner, M. (2021b). “La problemàtica de «les relacions vida-imatge, cinema-cultura i escriptura literària-escriptura cinematogràfica» en l'obra de Jaume Fuster”, *Studia Iberystyczne*, 20, 215-236.
- Wegner, M. (2022). “Hamlet jako prototyp powieści kryminalnej”, dins Małgorzata Gumper, Agata Strzelczyk, Jadwiga Jęcz & Elżbieta Wesołowska (eds.), *Nasz Szekspir*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 115-134.
- Wegner, M. (2023). “Problemas de identidad: el diálogo entre Manuel Vázquez Montalbán y Carlos Zanón”, dins A. Rosales Rodríguez, W. Sawala & W. Szukała (eds.), *Texto*,

pensamiento, sociedad. Estudios recientes sobre literatura y cultura del mundo hispánico. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 147-162.

Weisheng, T. (2018). “Edgar Allan Poe’s Gothic Aesthetics of Things. Rereading *The Fall of the House of Usher*”. *Style*, 52/3, 287-301.

Wilson, J. R. (2019). “*Macbeth* and Criminology”. *College Literature*, 46(2), 453-485.

Wright, D. F. (2004). *Chinoserie in the Novels of Robert Van Gulik*. Wilifried Laurier University. Recuperat de: <https://scholars.wlu.ca/etd/136/> [TFM inèdit].

Zgorzelski, A. (1984). “On differentiating fantastic fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature”, *Poetics Today*, 5, 2, 299-307.

Zuckerman, E. (2013, 11 de gener). “Everything Quentin Tarantino Really Thinks About Violence and the Movies”. *The Atlantic*. Recuperat de <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2013/01/quentin-tarantino-violence-quotes/319586/>

Taula de figures

Figura 1. 4 tipus de mons possibles segons Rodríguez Pequeño (2008, p. 127)

Figura 2. L’estructura d’una fórmula narrativa en forma piramidal (Hoppenstand, 1987, p. 23)

Figura 3. Esquema de comunicació i llenguatge de Jakobson modificat per Even-Zohar (1990, p. 31)

Figura 4. Diferència entre els gèneres negre i policíac

Figura 5. Ingredients del relat policíac (Martín Cerezo, 2006, p. 40)

Resums

Streszczenie

Powieść kryminalna jest jednym z najbardziej rozwijających się popularnych gatunków literackich, co pokazuje nie tylko zainteresowanie nią autorów, czytelników czy innych agentów należących do systemu literackiego, ale również mnogość wariantów lokalnych, które w niezwykle ciekawy sposób modyfikują jej stałe cechy konstytutywne, takie jak postać detektywa, ofiary czy przestępcy w celu włączenia się do debaty na bieżące tematy społeczne. Po dość wyczerpujących studiach nad poetyką powieści kryminalnej w jej konwencjonalnym wymiarze przyszedł czas na badania konkretnych mniejszych tradycji gatunkowych, dzięki którym będziemy w stanie stworzyć spójną panoramę rozwoju tej odmiany i wskazać na współczesne interpretacje dobrze znanego nam modelu narracyjnego. Przykładów takich mniejszych struktur oraz ich innowacyjnych metod modyfikacji jest wiele, jednakże, z naszego punktu widzenia, niezwykle interesująca wydaje się być sytuacja powieści kryminalnej w Hiszpanii w połowie lat 70., która z uwagi na swoje wielojęzyczne i wielokulturowe społeczeństwo została podzielona na kilka przenikających się polisystemów, nierzadko realizujących wykluczające się wzajemnie aktywności oraz projekty.

Wybraliśmy właśnie ten moment historyczny, ponieważ większość badaczy wskazuje na schyłkowy okres dyktatury frankistowskiej jako pierwsze pomyślnie wprowadzenie autentycznej powieści kryminalnej do repertuarów gatunkowych tego kraju. Dzięki rozluźnionemu klimatowi politycznemu, w końcu udało się opublikować w języku hiszpańskim i katalońskim teksty estetycznie podobne do amerykańskiej powieści *hard-boiled* lat 20. i 30. XX wieku, aby w krytyczny sposób rozprawić się marazmem i nierównościami systemu. Dokładniej, tradycje te rozpoczynają Manuel Vázquez Montalbán (*Tatuaje*, 1974) i Jaume Fuster (*De mica en mica s'omple la pica*, 1972). Co ciekawe, obaj autorzy urodzili się w Barcelonie, ale przez specyficzne uwarunkowania historyczne, zdecydowali się pisać swoje powieści kryminalne w dwóch różnych językach współrzędowych w Katalonii. Taka konfiguracja sprawiła, że proces konsolidacji tego (nowego) gatunku literackiego składał się z zupełnie innych aktywności samych autorów jak i innych przedstawicieli poszczególnych infrastruktur. Różnice wynikają głównie z powodu dysproporcji między systemami, związanych z mniejszościowym charakterem katalońskiej

struktury, która po ciemnym okresie dyktatury frankistowskiej musiała odbudowywać się praktycznie od nowa. Z tego właśnie powodu zdecydowaliśmy przeanalizować siedem powieści Vázquez Montalbána i Fustera, aby dowiedzieć się, jak i dlaczego ci autorzy zmodyfikowali tradycyjny model powieści kryminalnej przy jednoczesnym wprowadzeniu go do swoich systemów literackich.

Aby przeprowadzić wspomniany wyżej cel, zastosowaliśmy trzy metody badawcze, które pozwoliły na uwypuklenie nieomawianych wcześniej kwestii. Po pierwsze, dzięki krytycznej lekturze różnych tekstów teoretycznych dotyczących poruszanych w naszej pracy zagadnień, takich jak refleksje nad teorią gatunku literackiego, krytyką archetypową oraz rozwojem powieści kryminalnej w dominujących tradycjach zagranicznych oraz własnych, mogliśmy wyciągnąć ogólne wnioski i odnieść je do twórczości naszych pisarzy. Taka kompozycja pozwoliła nam w dość syntetyczny sposób naświetlić kilka istotnych aspektów, które okazały się istotne w lepszym zrozumieniu kształtowania się gatunku literackiego w ogóle oraz ustaleniu jego najważniejszych cech widocznych w konkretnym przykładzie, czyli powieści kryminalnej. Po tak wyczerpującej ekspozycji, dokonaliśmy przeglądu tekstów traktujących o teoriach systemowych stosowanych w językoznawstwie, kulturoznawstwie oraz literaturoznawstwie. Pojęcie systemu, którego używamy w niniejszej pracy zaczerpnęliśmy z teorii polisystemów Evena-Zohara i rozszerzyliśmy je o inne koncepty Pierre'a Bourdieu z zakresu socjologii literatury. Taka wizja teoretyczna pozwoliła nam umieścić powieść kryminalną w systemie literackim, gdzie zachodzi nie tylko pewna hierarchia treści oraz agentów społecznych, ale również walka o zajęcie pozycji ułatwiających kontrolowanie określonych części tej struktury. Ponadto, taka konceptualizacja literatury sprawdza się bardzo dobrze w analizie skomplikowanych relacji wychodzących poza kryteria narodowe czy językowe, przez co idealnie pasuje do naszego przypadku, czyli analizy porównawczej dzieła Manuela Vázquez Montalbána i Jaumego Fustera. Na sam koniec, wykorzystaliśmy systemowy model literatury Evena-Zohara do zbadania dynamicznych relacji między nie tylko samymi autorami, ale również innymi reprezentantami tych struktur, a więc krytyki literackiej, nagród, wydawnictw czy systemu edukacji.

Analiza porównawcza systemów i naszego korpusu umożliwiła nam określenie misji artystyczno-ideologicznej każdego z pisarzy i zlokalizowanie użytych technik w procesie implementacji oraz konsolidacji powieści kryminalnej w repertuarze wyrażonym w języku hiszpańskim oraz katalońskim. Najważniejszym wnioskiem z przeprowadzonych badań jest

owocna współpraca systemowa większości agentów, dla których gatunek ten okazał się sposobem na spełnienie swoich celów. Co więcej, kondycja tych struktur zdeterminowała aktywności towarzyszące wejściu powieści kryminalnej do inwentarza literackiego tych społeczności. Autorzy, zgodnie ze swoimi intencjami, zmodyfikowali podstawowe elementy poetyki tego gatunku i dali początek prawdziwie lokalnej wersji takiej literatury, która po dziś dzień dalej ewoluuje i prezentuje coraz to nowsze oraz niezwykle oryginalne cechy.

Słowa kluczowe: powieść kryminalna, teoria polisystemów, teoria gatunku literackiego, archetypy, literatura popularna, współczesna literatura hiszpańska, współczesna literatura katalońska, Manuel Vázquez Montalbán, Jaume Fuster

Summary

The crime novel is one of the most rapidly evolving popular literary genres, which displays not only it being the point of interest for authors, readers, and other agents belonging to the literary system but also the multitude of local variants. In a remarkably interesting manner, the variants modify its constant constitutive features, such as the detective, the victim, or the criminal, to engage in current social debates. Following an exhaustive exploration of the crime novel's poetics in its conventional dimension, the time has come to examine specific minor genre traditions. These enable the construction of a cohesive panorama addressing the development of many variants and indicate the contemporary interpretations of the well-known narrative model. Instances of such minor structures and their innovative modification methods are many. Nonetheless, the situation of the crime novel in Spain from the mid-1970s seems particularly interesting. Due to its multilingual and multicultural society, it was divided into several interpenetrating poly systems, often carrying out mutually exclusive activities and projects.

The aforementioned literary period was selected, as the majority of researchers pinpointed the waning period of the Francoist dictatorship as the initial successful introduction of the authentic crime novel into the genre repertoires of this country. Owing to the relaxed political climate, publishing texts in Spanish and Catalan that were aesthetically akin to the American hard-boiled novels of the 1920s and 1930s finally became possible. These texts critically addressed the lethargy and inequalities of the system. To be more specific, the traditions were initiated by Manuel Vázquez Montalbán (*Tatuaje*, 1974) and

Jaume Fuster (*De mica en mica s'omple la pica*, 1972). Intriguingly, both authors were born in Barcelona, but due to historical circumstances, they chose to write their crime novels in two different coofficial languages of Catalonia. The differences are mainly due to the disparity between systems associated with the minor character of the Catalan structure, which, after the dark period of the Francoist dictatorship, had to rebuild almost from scratch. For this very reason, this work aims to analyse seven novels by Vázquez Montalbán and Fuster, to understand how and why these authors modified the traditional model of the crime novel while at the same time integrating it into their literary systems.

To achieve the objective mentioned above, three research methods have been employed to highlight previously unaddressed issues. To begin with, we carefully analysed several theoretical texts related to the topics covered in our work. These included discussions on literary genre theory, archetypal criticism, and the evolution of crime novels in different cultural traditions. By doing so, we gained valuable insights that helped us draw overarching conclusions and apply them to the works of our featured authors. This structure helps to highlight several significant aspects clearly and concisely, which is crucial for a better understanding of the development of the literary genre in general and in identifying its most important features visible in a specific example, namely the crime novel. After the comprehensive exposition, texts dealing with system theories applied in linguistics, cultural, and literary studies have been reviewed. This work utilises the system concept from Evan Zohar's polysystem theories and incorporates additional concepts from Pierre Bourdieu's sociology of literature. Analysing the literary system made it possible to position the crime novel within a hierarchy of content and social agents. That helps understand the struggle for control over certain parts of the structure. Moreover, such a conceptualisation of literature proves very effective in analysing complex relationships beyond national or linguistic criteria. It makes it perfectly suitable for the case, namely the comparative analysis of the works of Manuel Vázquez Montalbán and Jaume Fuster. Lastly, the utilisation of Even-Zohar's systemic literature model was also applied to examine dynamic relationships not exclusively between the authors but also other representatives of these structures. These, among others, included literary criticism, awards, publishers, and the education system.

The comparative analysis of systems and the work's corpus enabled the identification of the artistic-ideological mission of each writer. It also enabled the study to identify the techniques employed in the implementation and consolidation processes of the crime fiction in the repertoire expressed in Spanish and Catalan languages. The most significant finding

from the research is the fruitful systemic collaboration of most agents, for whom this genre has proven to be a means of fulfilling their objectives. Furthermore, the state of these structures dictated the activities that accompanied the crime fiction's introduction into these communities' literary repertoire. In line with their intentions, the authors altered the fundamental elements of the poetics of this genre, thereby initiating a truly local version of such literature. That continues to evolve today, consistently presenting increasingly novel and original features.

Keywords: crime fiction, polysystem theory, literary genre theory, archetypes, popular literature, contemporary Spanish literature, contemporary Catalan literature, Manuel Vázquez Montalbán, Jaume Fuster