

Passejant per la Barcelona negra: de la ciutat cèntrica a la perifèrica

Walking around Barcelona, the dark city: from downtown
to the peripheral neighborhoods

ÁLEX MARTÍN ESCRIBÁ
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Artículo recibido el / *Article received*: 20-10-2016
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 30-01-2017

RESUM: Barcelona és un dels epicentres de la novel·la negra. Des de Rafael Tasis, que defensà la necessitat d'un estol de novel·listes que narressin la grandesa i les misèries de la ciutat comtal, han estat molts els autors que s'han deixat seduir per aquesta geografia: des de Manuel de Pedrolo i Tomás Salvador, passant per Manuel Vázquez Montalbán, Jaume Fuster i Andreu Martín, fins arribar als més actuals com Toni Hill, o Carlos Zanón.

Paraules clau: literatura catalana contemporània, novel·la negra, ciutat, Barcelona, barris urbans.

ABSTRACT: Barcelona is one of the epicentres of the detective stories. Since Rafael Tasis, he defended the need for a multitude of story tellers who tell the greatness and misery of the city, there have been many authors who have been seduced by this geography from Manuel Pedrolo, Tomás Salvador, through Manuel Vázquez Montalbán, Jaume Fuster, Andreu Martin to get the most current as Toni Hill or Carlos Zanón.

Keywords: Contemporary Catalan literature, Detective stories, City, Barcelona, Urban periphery.

1. NOVEL·LA NEGRA: ESPAI IDENTITARI

«La gent sap que la ciutat és una pàtria que tothom posseeix
per mitjà de l'hegemonia de la pròpia memòria»
Manuel Vázquez Montalbán

Novel·la negra i espai urbà han format des de sempre un binomi d'interrelació i socialització. De fet, Francisco González Ledesma alertà en diverses ocasions que «la intriga policíaca, la novela de misterio, la novela de crítica social que estamos llamando novela negra siempre, o casi siempre, tiene lugar en las ciudades» (González Ledesma, 2005: 42). Si fem un recorregut d'aquest retrat urbà pel gènere policíac, val a dir que la ciutat es convertí des dels inicis en un dels protagonistes d'aquesta mena de narracions. Els motius que en van provocar l'aparició foren el desenvolupament d'un procés d'industrialització amb la proliferació de les fàbriques i grans edificis, la importància dels avenços científics en matèries delictives, la presència d'una població massiva i una aparició creixent d'una policia d'Estat. Efectivament, «en el siglo XIX la urbe conoce los cambios propios de la modernización: remodelado de calles y plazas, trazado de amplias avenidas, nueva iluminación, asfaltado de suelo, distintos medios de transporte público. Por otra parte, la ciudad es un espacio de grandes contrastes, así como escenario de episodios sangrientos» (Popeanga, 2015: 32-33). Fou d'aquesta manera que les poblacions més desenvolupades mostraren diversos escenaris i una temàtica al voltant del crim: des d'*Els crims del carrer Morgue* (1841), amb el retrat dels baixos fons de París d'Auguste Dupin, fins a *Estudi en Escarlata* (1887), amb el Londres victorià de Sherlock Holmes, es començaren a conèixer un seguit de personatges que es movien per carrerons foscos i barris populosos, descendents directes de la literatura gòtica i de terror.

Tot i moure's per aquests ambients, el reflex de la ciutat encara restà en una «mera escenografia», molt llunyana d'aquella relació causa-efecte que tindrà després en la literatura del crim nord-americà. El que reflecteixen els inicis del gènere policíac és el crim com un joc intel·lectual –amb un detectiu que resol brillantment els casos plantejats–, en què els successos acostumaven a esdevenir-se sempre en recintes tancats: un bar, una habitació, una biblioteca, una casa, una escola. És el que es coneix com el crim de l'habitació tancada. En aquests casos, «la víctima aparece dentro de una habitación que ha estado herméticamente cerrada, siendo, por lo tanto, imposible de explicar cómo ha llegado hasta aquí el criminal, o cómo habiendo llegado, ha podido desaparecer» (Martín Cerezo, 2006: 80). Aquesta visió de l'espai urbà es modificà considerablement en el moment que aquest gènere irromp en la narrativa nord-americana durant els anys vint. A causa de les grans transformacions que patiren les ciutats –creixement de

les fàbriques, aparició de l'automòbil, massificació de la població— i de l'aparició de nous mitjans expressius —cinema, novel·la, còmic, jazz—, es transformà tot el panorama existent. S'ofereix una imatge de la realitat més cruel i violenta, amb l'aparició de la delinqüència i de la criminalitat en ple carrer. Aspectes històrics com l'aparició de la llei seca o el crac del 29 afavoriren que la narrativa canviés radicalment. En paraules de Manuel Vázquez Montalbán, «fue la sociedad literaria norteamericana la que primero desarrolló esta poética crítica porque respondía a las relaciones sociales hipercapitalistas [...] donde definitivamente predomina la cultura urbana sobre la cultura agraria dejada en manos de las novelas de Agatha Christie» (Vázquez Montalbán, 1991: 73).

Per primera vegada, el desenvolupament central de les accions s'esdevé en espais públics i oberts: carrers, barris, cantonades fosques en seran els escenaris principals, ja que el protagonista necessitava moure's per aquests llocs a fi de donar constància de les desigualtats socials. Sense el reflex d'aquest espai en un temps concret, difícilment la novel·la negra podria reflectir aquesta crítica social implícita. És a partir de llavors que el detectiu es transforma en un home de reaccions i actituds molt pròximes al delinqüent. Aquestes també es deixaren notar a l'espai urbà, que es tornà més bulliciós, més problemàtic i on el detectiu poca cosa pot fer en un món envaït pel caos i la criminalitat. Segons Joan Ramon Resina, «la ciudad cosmopolita brindaba la ocasión de ocultar no solo la individualidad sino también la inhumanidad en la muchedumbre de formas humanas» (Resina, 1997: 87). D'aquesta manera, es pot entendre que Dashiell Hammett «sacó el asesinato del jarrón veneciano y lo dejó caer en el callejón» (Chandler, 1996: 71) i mostrarà la violència urbana que van desfermar la llei seca, la industrialització i les vagues mineres, mentre que Raymond Chandler destacà l'opressió oculta d'una societat corrupta dominada per les classes altes, William Riley Burnett centrà bona part de les seves històries a Chicago amb les nombroses activitats il·legals de tota mena de gàngsters, i David Goodis mostrà els ambients sòrdids de la nit, l'alcohol i el proxenetisme en bars de segona fila. Tota aquesta poètica crítica i, sobretot, espacial fou adaptada a Espanya —concretament, a la ciutat de Barcelona— a través de l'arribada, a la dècada dels setanta, d'un sistema capitalista i democràtic estretament emparentat amb el model nord-americà i amb l'arribada del segle XXI amb un canvi substancial de perspectives, barris i interessos. Es va adaptar —com veurem— tota aquesta arquitectura crítica per desenvolupar una novel·la urbana de caire realista i testimonial en un espai i un temps determinats.

2. LA NOVEL·LA NEGRA A BARCELONA (I): LA CIUTAT CÈNTRICA (1954-1992)

«La Rambla de Barcelona és la metàfora mateixa de la vida, vessant cap al mar, que és la mort, segons els tòpics medievals»
Manuel Vázquez Montalbán

Tota ciutat aspira a ser literària. L'any 1987, el crític Àlex Broch ja alertava de la transcendència que tenia Barcelona com a model literari. Manuel Vázquez Montalbán afirmava que «cualquier recorrido debe de acabar en La Rambla y sus alrededores, siempre inmutable, a pesar de los cambios pasados y los casi imposibles cambios de futuro» (Vázquez Montalbán, 1991: 322). Més enllà d'aquesta travessia, la referència a la metròpoli ve motivada per la intenció d'establir una crònica dins d'un context determinat. I és que l'imaginari barceloní compleix un seguit de requisits indispensables: complexa i conflictiva, industrial i revolucionària, d'ocupants i ocupats, d'emigrants i immigrants, amb un passat polític i cultural de gran transcendència. A més, es tracta d'un espai portuari que condiciona uns motius que han esdevingut universals dins d'aquest tipus d'ambients: contraban de mercaderies, entrades d'estupefaents i tràfic de materials de dubtosa legalitat només en són alguns dels exemples més peculiars.

El primer escriptor que s'adonà d'aquestes possibilitats fou Rafael Tasis i Marca, que afirmà que «Barcelona necessitava una colla de novel·listes que s'enamoresin de la seva evolució, de la seva grandesa, però també de les seves misèries» (Tasis, 1935: 123). Efectivament, l'escriptor català tingué la certesa que els pretextos de la novel·la negra nord-americana es podien adscriure a l'espai urbà com un símbol d'identitat. Com a fruit, en nasqué una trilogia titulada *La Bíblia valenciana* (1955), *És hora de plegar* (1956) i *Un crim al Paralelo* (1960). Tot i el vessant enigmàtic que planteja l'autor al llarg de la trilogia, l'interès de la novel·lística de l'escriptor resideix en el seu valor sociològic, històric i, evidentment, estilístic que ofereix a les seves novel·les tot un testimoni del que havia estat la Barcelona del seu temps. Ell la definí com:

una pedrera inexhaurible de temes novel·lescos, malgrat donar-nos a cada passa, en les planes dels diaris i en les converses de cada escala, arguments divertits, tràgics i grotescos que serien un estímul irresistible àdhuc per a una imaginació mitjana, no té una novel·la pròpia, i jo gosaria afirmar que dintre la prou migrada literatura catalana, la nostra ciutat, que per la seva gran població i la seva enorme irradiació damunt tot Catalunya hauria d'ésser una força que influís d'una manera irresistible l'obra dels nostres escriptors, ha estat oblidada i arraconada (Tasis, 1935: 111).

En recollí el quant Manuel de Pedrolo, que, a través d'una narrativa negra d'ambientació urbana, ubicada en bona part del quadrilàter cèntric barceloní,

aconseguí adaptar a la realitat catalana la narrativa nord-americana en títols com *Es vessa una sang fàcil* (1954), *L'inspector fa tard* (1960), *Joc brut* (1965) i *Mossegat-se la cua* (1968), inspirades, respectivament, en *La jungla d'asfalt* de William Riley Burnett, *Collita roja* de Dashiell Hammett, *El carter sempre truca dues vegades* de James M. Cain i *Un estrany a la meua tomba* de Margaret Millar, on s'ofereix un retrat de la societat de postguerra dels anys cinquanta i seixanta. Un altre antecedent –en llengua castellana– fou Tomás Salvador, policia d'ofici a la ciutat comtal, que publicà, entre altres novel·les, *Los atracadores* (1955), on apareix un retrat de l'espai barceloní amb diversos i molt heterogenis escenaris, com ara el port, els ambients proletaris i els baixos fons, ambients ja sovintejats per la delinqüència i habituals dins del gènere que ens ocupa.

Malgrat aquests primers precedents, podem afirmar que Barcelona, per instaurar el gènere de manera definitiva, necessità dues complicitats i un mort. La primera complicitat fou francesa. Quan, als anys seixanta, es va aixecar la prohibició de traduir títols en català, es creà la col·lecció de novel·la criminal «La Cua de Palla» d'Edicions 62, dirigida i seleccionada per Pedrolo, inspirada en la «Série Noire» d'Éditions Gallimard i que farà que la novel·la negra comenci a tenir una presència activa al nostre país. Precisament, molts dels títols publicats eren traduccions dels clàssics «durs de pelar» nord-americans (Hammett, Macdonald, Cain, Spillane, Chandler), i alguns francesos que només es podien llegir en versió original (Japrisot, Véry, i és clar, Simenon).

La segona complicitat vingué de més lluny i fou argentina. Des de mitjan anys setanta, Barcelona rebé nombrosos intel·lectuals que fugien de la dictadura militar i molts d'ells entraren a treballar en editorials i crearen col·leccions de gènere, com Juan Carlos Martini a Bruguera, que hi dirigí «Novela Negra», o Héctor Chimirri, amb «Cosecha roja» a Ediciones B, que ens donà l'oportunitat de llegir novel·la negra contemporània i europea en castellà.

Evidentment, el mort va ser Franco. Tot i morir de mort natural, la seva desaparició afavorí la transició política cap a la democràcia. Ja ho explicava irònicament Albrecht Buschmann quan afirmava que «la historia de la novela policiaca en la España moderna empieza con un muerto importante, porque primero tuvo que morir el general Franco, y con él desaparecer su aparato de censura, antes de que quedara libre el camino para una literatura de este género, asentada en suelo propio, que se ocupara de la corrupción, de la violencia y del asesinato en el propio país» (Buschmann, 1994: 245). Així, de manera tan gràfica, es produí la modernització del país, la desaparició de la censura i la publicació de novel·les negres creades pels escriptors del país. Amb l'arribada de la dècada dels setanta, Barcelona, que vivia a mig camí entre la ciutat franquista i la democràtica, esdevingué un centre neuràlgic de consum i emergent que recuperà les seves llibertats després de llargs anys de dictadura: transvestisme, jazz, avantguardisme, transformaren la vida cultural i nocturna i la Rambla

es convertí, a més del formiguer ciutadà habitual, «en una Rambla solitària, nocturna, escenari per buscar els desitjos més sòrdids, les carns més tristes o les drogues dures o toves o tota la gamma de drogues flàccides, censurades o no censurades» (Vázquez Montalbán, 1991: 306).

Precisament, en aquests ambients i en aquesta dècada es consolidà la novel·la negra barcelonina moderna. Se'n produí un primer *boom*. Un autor en llengua catalana, Jaume Fuster, inicià un sèrie de novel·les amb protagonisme de la Barcelona preolímpica amb títols com *De mica en mica s'omple la pica* (1972), protagonitzada per Enric Vidal, un «brètol capaç de tot per una mica de calés», o *Sota el signe de sagitari* (1984), en aquest cas amb un detectiu privat amb llicència anomenat Lluís Arquer. Totes dues aportacions convertides en cicles novel·lescos engegaren un tradició urbana que ja no tindria aturador. Ambients com la Rambla, la plaça Reial i el Raval seran els més sovintejats i completen aquest recorregut per la Barcelona oculta, més clàssica i identificable. Es tracta d'uns espais mostrats amb tota simplicitat, mancats d'artifici, perquè allò que feia l'autor era gairebé una crònica de la societat que l'envoltava amb la representació del món sòrdid de la ciutat, la corrupció de les institucions i les classes dominants. En la castellana, debutà la icònica figura de Manuel Vázquez Montalbán, que, sense voler-ho i sense saber-ho, es convertirà en el pare de la novel·la negra espanyola i mediterrània i en el renovador de la novel·la negra europea. El seu cicle protagonitzat pel detectiu «gourmet» Pepe Carvalho debutà –com a personatge principal– amb *Tatuaje* (1974), i acabà en les pòstumes *Milenio I: rumbo a Kabul* (2004) i *Milenio II: en las Antípodas* (2004), sèrie que constituí tot un discurs del desencant des de la transició fins al mil·lenni. En el seu cas, Barcelona ha de ser entesa com un personatge més de la sèrie. Lluny de ser un simple escenari passiu, la ciutat cobrà protagonisme a través d'un doble procediment d'acció i reflexió. L'espai urbà barceloní és present en les contínues anades i tornades de Carvalho, que fa d'elles i dels llocs concrets els seus espais de referència. Pràcticament, tots els ambients que apareixen esdevenen una mena de radiografia de carrers, places, restaurants i edificis singulars i emblemàtics de la ciutat. De tots ells, dos tenen una rellevància especial: Vallvidrera, zona allunyada del centre urbà, on el detectiu té la residència habitual, i els carrers limítrofs a la Rambla i el Mercat de la Boqueria, espais on se situa el seu despatx professional i per on es mou el personatge.

A més, el detectiu medita també amb freqüència sobre l'evolució de la geografia que l'envolta. Les seves reflexions no només denuncien els canvis que pateix la ciutat amb el pas del temps, sinó també les decisions polítiques i les seves conseqüències. Les novel·les de Carvalho funcionen, doncs, com una crònica urbana i al llarg de la saga es manifesta sempre una tensió entre el passat i el futur, sobretot la visió crítica del detectiu després dels plans d'intervenció

urbanística promoguts pels Jocs Olímpics que afavoriren el «proceso de transformación de la ciudad» (Colmeiro, 2009: 64). La capital catalana que viu en la memòria del detectiu poca relació té ja amb la imatge de la ciutat cosmopolita i de disseny que a poc a poc projectarà. Carvalho, que situa l'essència física de la ciutat en el seu nucli original, cèntric, ja sigui el Raval o el barri del Gòtic, pateix la transformació de la ciutat com una progressiva pèrdua d'identitat només restituïble a través de la memòria. La nostàlgia es combina amb la intenció del detectiu de convertir-se en cronista urbà, on mostra l'evolució social de la ciutat amb intencions de descripció històrica i denúncia social.

Barcelona no és Barcelona, sinó Barcelones. La cultura ja ha codificat una Barcelona brillant i mesocràtica, que és la que surt als llibres. Jo he volgut destacar uns quants solistes del cor que fins ara havien estat deixats de la mà de Déu, i he volgut contribuir d'aquesta manera a una memòria diferent d'una ciutat pluridimensional. [...] Tots els escriptors escriuen per orientar-se ells mateixos i encara més si la matèria de la seva escriptura és una ciutat (Vázquez Montalbán, 1991: 8).

Amb aquesta tradició, la topografia urbana barcelonina es convertí en un escenari corrupte, ple de baralles, passejades i accions de tota mena. Els lligams amb la novel·la negra nord-americana quedarien reflectits en el que Jordi Castellanos (1997: 154) definí com a «costumisme urbà», un denominador comú sota una crítica social en la qual s'estableix un reflex de tota una atmosfera particular dins de cada ciutat: baixos fons, hotels i pensions, prostíbuls de tota mena conformen un entramat laberíntic, com va definir el poeta Gabriel Alomar a la cançó dels barris baixos.

Però cada ciutat té un color divers, per als seus barris baixos. –White Chapel, a Londres, és el crim trist, el crim amb què va espavordir-nos, de nens, el bon amic Charles Dickens, transportant-hi el seu Oliver Twist. –París, en els seus Clignancourt o Ménilmontant, és el crim sarcàstic, és el mala ànima, l'*apache* que es fa una literatura d'*out law* sense grandesa, de Tenorio envilit i proxenètic. –En canvi, l'hampa madrilenya, la *chulería*, és pintoresca i alegre, sense malícia, amb una certa noblesa no sé si de cavaller decaïgut o de futur cabdill històric. També en totes les ciutats castelleses, el raval maleït, la *gitanería*, a estil de les *juderías* d'un temps, *mellahs* o aljames, és més aviat curiosa secció de museu antropològic que un cau de desferres d'humanitat.

Barcelona, en els seus barris baixos, és singular i personalíssima. Hi ha un no sé què de sinistrament masculí en la foscor dels carrers, en el buit dels portals, en els estols de les placetes. [...] Aquí, el lladre és un lladre trist, i el *matón* és un tètric, i la bordellera, sota el gros número de la porta, és un exemplar escapat de vitrina patològica (Alomar, 1913: 253-254).

Per primera vegada, ens trobem amb detectius que deambulen per la Rambla –Pepe Carvalho hi té el despatx, Ricardo Méndez hi treballa a la vora i Lluís Arquer s’hi passeja– i ens resulten del tot versemblants i descobrim que Barcelona és un escenari tan idoni com qualsevol altre per mostrar la cara oculta d’una ciutat. Tots aquests investigadors van per aquests indrets, alhora que confereixen unitat i identitat al grup de novel·les que representen, que tenen aquesta metròpoli com l’espai comú de totes les seves aventures. És el que es coneix com a «geografia urbana» (Balló i Pérez, 2005: 41), identificada amb una sèrie d’espais comuns. Precisament el cant als carrers més centrals de Barcelona tindrà com a gran protagonista l’obra policíaca de Francisco González Ledesma. La importància de l’espai s’identifica amb «una visión nostálgica que corresponde a una visión perdida y que solo se puede recuperar a través de la memoria» (Taibo II, 1987: 5). A través de la saga protagonitzada per l’inspector de policia Ricardo Méndez, ens mostra un excel·lent retrat dels barris vells de la ciutat comtal. Es tracta de la Barcelona de la pietat i del sentiment, dels vencedors enfront dels vençuts, la dels nous rics, la dels exiliats i, com defineix el mateix autor, «la Barcelona de los palcos de Molino, muslo y felación, lengüetazo y teta» (González Ledesma, 2006: 127).

Potser un dels autors que mostrà una cara diferent i ben original de la ciutat de Barcelona –ja ben entrada la dècada dels vuitanta i dels noranta– és Andreu Martín, amb títols com *Barcelona Connection* (1990), *Pròtesi* (1990), entre molts d’altres. La ciutat comtal de Martín mostra una clara voluntat de reflectir la crònica social i històrica de la seva ciutat natal. La importància que atorga als suburbis com a espais fonamentals en què es mouen els seus personatges motiva que a les seves novel·les aparegui sempre un ampli espectre social de la societat catalana contemporània. L’autor se situa, amb habilitat, als barris alts, però també recrea amb mestria els ambients marginals poc afavorits econòmicament: carrers sense asfaltar, barraquisme, drogoaddicció, màfies, abunden a la ciutat que es presenta com una mena de «marc urbà aterridor». Una altra visió, molt més escèptica i més irònica, és l’aportació d’Eduardo Mendoza. A més de les tensions socials a *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), un veritable retrat social de l’agitació social i les revoltes anarquistes, destaca la visió canalla d’un detectiu innominat i boig a *El misterio de la cripta embrujada* (1978) i *El laberinto de las aceitunas* (1982), que ha retornat aquests darrers anys amb noves aventures. Totes aquestes obres conformarien uns espais on s’ofereix una «literatura creativa [...] que va recuperant espais de la vida pública, unes imatges de la ciutat cèntrica i dels homes que hi viuen, amb una especial atenció a la seva diversitat social i a la situació historicopolítica» (Castellanos, 1997: 184).

3. LA NOVEL·LA NEGRA A BARCELONA (II): LA CIUTAT PERIFÈRICA (1992-2016)

«Hi ha barris de Barcelona molt explotats, i per això mateix ja sonen a escenari històric de cartó pedra»
(Carlos Zanón)

Després de la crisi de la novel·la negra durant els noranta i amb el tancament de nombroses col·leccions que publicaven novel·la negra i policíaca, torna amb el nou mil·lenni l'interès pel gènere. Barcelona es consolida un cop més com la gran ciutat espanyola de novel·la negra. Però, malauradament, ja han canviat moltes coses: l'assolit desig olímpic del 1992 converteix la ciutat en un escenari diferent, amb l'arribada de nous barris, com la Vila Olímpica, i la desaparició d'altres de vells, com el d'Icària. La ciutat s'encareix i «l'augment del preu del sòl edificable es va incrementar i les expectatives d'especulació urbana van augmentar exponencialment» (Guillamon, 2000: 102). Així es despobla el centre històric de barcelonins, s'omple de turistes, es massifica urbanament i es parla de perifèria. Ja és una altra ciutat.

Las ciudades actuales parecen no estar hechas para el goce de quien las habita, sino de quien las visita. Este es, a mi modo de ver, el gran reto de todas las ciudades, seducir no sólo la memoria, sino el corazón de quien en ella vive. Deslumbrar al turista es fácil, demasiado fácil. Mucho me temo que, hoy por hoy, son pocas las ciudades que consiguen vencer esta gran limitación. Y en esto, Barcelona no es ninguna excepción. Ya pasó el *boom* de su redescubrimiento, y como bien dijo Unamuno, el amor es el sentimiento que perdura una vez recuperada la posición vertical. (Susanna, 1989: 12).

Ens trobem ja amb una mena de parc temàtic, una marca, un eslògan publicitari com «Barcelona, la millor botiga del món», que ja és prou clarificador. Així, ens trobem amb «la Barcelona de principios del siglo XXI [...], una “ciudad moderna”: usurpación capitalista de la ciudad, [...] un proyecto que convirtió a sus usuarios en consumidores, la tematización de la ciudad, traducida en proliferación de simulacros y festivales...» (Delgado, 2007, 18). Així, l'urbs es descentralitza, perd bona part dels seus senyals d'identitat, es produeix una reestructuració d'infraestructures i molts barris floreixen i adquireixen protagonisme. És el preu de la postmodernitat. Nous districtes s'habiten en detriment de l'àrea metropolitana per excel·lència. És el que Paco Candel, escriptor de la immigració i dels sectors més marginals, titularia *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957). Nous espais i zones creixen exponencialment, com el Verdum, el Polvorí, Montbau, el Besòs, la Guineueta, Sant Ildefons, la Ciutat Meridiana, Bellvitge,

la Mina, el Poble-Sec, el Camp de l'Arpa, Torre Baró, el Carmel, Can Caralleu, les Planes, Singuerlin, Vallbona, indrets allunyats dels llibres i de les rutes turístiques, però que constitueixen la Barcelona més amagada, més desconeguda. Per tant, no ha de sorprendre que els espais literaris canviïn també de manera substancial a la novel·la negra, del centre a la perifèria. En definitiva, apareixen noves «Barcelones». De fet, l'aparició, el 1996, de la saga protagonitzada per la inspectora Petra Delicado, creada per Alicia Giménez Bartlett, representa una de les primeres sèries que trenca amb els estereotips espacials barcelonins. El seu conjunt de novel·les ja surt de la Rambla i el Raval i s'expandeix per altres barris com el Poble Nou –lloc de residència de la protagonista Petra Delicado– i es produeix la investigació de diversos casos en districtes poc freqüentats fins al moment, com ara el Carmel, Collserola, la Ciutadella, etc...

La presència de nous focus de marginalitat i de la classe treballadora i obrera implica oferir una cara diferent de l'urbs. Precisament els escriptors Carlos Zanón i Jaume Benavente ambienten les seves novel·les en els barris d'Horta, el Guinardó i Vallcarca, escenaris novel·lesc ja d'una certa tradició gràcies a la mirada del personatge fronterer El Pijoaparte, de Juan Marsé. De nou, la descripció de vides anònimes, ciutadans corrents que formen part dels protagonistes a les seves novel·les. La visió d'aquests barris –sobretot en el cas de Zanón– en novel·les com *Tarde, mal y nunca* (2009), *No llames a casa* (2012) i, sobretot, *Yo fui Johnny Thunders* (2014), queden constantment contraposades entre la imatge cosmopolita i moderna que habitualment s'intenta donar de Barcelona i la realitat de les misèries, el conflicte i les opressions que es viuen en aquesta mena de llocs. És l'altra cara de la moneda. L'altra ciutat, existent i real. En aquest sentit, Zanón ha explicat que «hablo de mi barrio. Recuerdo que mis abuelas se ponían guapas cuando querían ir al centro de Barcelona, como si fuera otra ciudad. Creo que, puestos a poner referencias, estoy más cerca de Marsé que de Montalbán, con esa idea de ver lo que sucede en Barcelona y tú estás un poco fuera» (Domènec, 2015).

De la mateixa manera s'esdevé amb altres espais, com ara la Verneda, el Poble Nou o la Vila Olímpica, que han guanyat protagonisme en aquests darrers anys. L'autor Sebastià Bennasar a *On mai no creix l'herba* (2015), situa la seva acció en una Verneda plena de personatges perdedors, sense esperances, i Lluís Bosch a *Besòs Mar* (2015), ho fa en un Poble Nou just abans d'inaugurar-se una altra de les joies de la modernitat barcelonina, el Fòrum de les Cultures del 2004, amb tota la repercussió i els interessos que s'hi van amagar. Tots ells constitueixen espais innovadors per al gènere negre de la ciutat.

Bona part d'aquests nous escriptors també fan servir el gènere negre i policíac per traçar una crònica social i reflectir el món en els temps actuals. No hi ha dubte que una de les peculiaritats d'aquest tipus d'escriptura és fer un retrat crític dels

temps actuals, amb la qual cosa es compleixen les paraules de l'escriptor argentí Juan Martini quan afirmava que «el mundo de la novela negra no es otro mundo, sino el mismo, el mundo que conocemos y en el que vivimos» (Martini, 1977: 5-6). Per tant, no ens ha de sorprendre que bona part dels elements crítics també girin al voltant d'aquesta Barcelona cèntrica, convertida ja en museu. En paraules de Vázquez Montalbán, «de moment, la nova i vella escenografia de totes les Barcelones possibles s'ha omplert de turistes i de restaurants consumidors, els primers de totes les morfologies d'una ciutat que els sorprèn» (Vázquez Montalbán, 2001: 14). Aquesta Barcelona amb mirada crítica és relatada per Aro Sáinz de la Maza a *El asesino de la Pedrera* (2012), on un psicòpata va matant víctimes darrere de les claus secretes de l'obra de Gaudí.

Aparcó en el paso de peatones, justo en la esquina de paseo de Gracia con Provenza, y bajó del coche. A aquellas horas la gente todavía inundaba de forma masiva las aceras. Echó un vistazo y, por las vestimentas, distinguí que la mayoría eran turistas. Bermudas, calcetines y sandalias, y faldas cortas y chanclas. Todos con cámara en ristre, curioseaban las lujosas tiendas, señalaban los escaparates. (Sáinz de la Maza, 2012: 21).

De la mateixa manera, i ampliant els límits del gènere, apareixen noves mirades a la ciutat, més crues i despietades. És la ciutat més marginal, l'altra cara de la moneda, personatges perdedors, delinqüents i barraquistes, de la mà de Jordi Ledesma Álvarez. A la seva primera novel·la, *Narcolepsia* (2012), presentava la vida d'un camell que patia la síndrome de Gelineau en una ciutat pre i postolímpica centrada en les transformacions de barris obrers i marginals, i a *El diablo en cada esquina* (2015) arriba a la ciutat del disseny i la multiculturalitat. Aquí apareixen personatges víctimes de la seva maldat que lluiten per sobreviure en la Barcelona del «realisme brut», on gent anònima es fumen porros entre Santa Pau i Hospital mirant carrerons de finestres reixades i parets brutes, negres; porten maletes, i malalts esperen per consumir cavall. Una ciutat d'addiccions i de vicis a les cantonades, un submón del qual no poden sortir i en el qual estan condemnats a la perdició. Segons l'autor, «el mundo está lleno de abuso y abusones, y un abuso, por ínfimo que sea, es un acto de violencia en sí mismo capaz de desencadenar más violencia. Hay mucha gente acostumbrada a esa violencia, a impartirla y a recibirla, y en ambos casos desde el individualismo. El mundo es un infierno, estoy seguro, y lo peor de todo es que no habrá esperanza mientras miremos hacia otro lado» (Querol, 2015).

En aquest nou mil·lenni apareixen noves perspectives de la ciutat que emergeixen també en una nova generació que amplia els límits del gènere i estableix connexions amb la narrativa històrica, l'aventura, la ciència-ficció o l'autoficció. Dins de les tendències històriques, sorgeix una Barcelona que

connecta amb altres gèneres i esdevé mestissa com la resurrecció de velles llegendes com la d'Enriqueta Martí, «la vampira de Barcelona», recreada a *La Mala dona* (2008), per Marc Pastor a la Barcelona dels primers anys del segle XX, la que Víctor del Àrbol ens ensenya a *La tristeza del samurái* (2011), a la dècada dels vuitanta en ple cop d'estat, o Sebastià Jovani a *Emulsió de ferro* (2009), en plena transició, centrada en el barri de Gràcia, que és un reflex del món contracultural del tardofranquisme. Però també hi ha perspectives de futur, com *Mundo maravilloso* (2007), de Javier Calvo o tota la sèrie negrofuturista del personatge Marc Sergiot, de Jordi de Manuel. Amb futur o sense, es pot observar que moltes Barcelones habiten en una mateixa Barcelona. Una Barcelona coneguda i desconeguda, de l'aparador a la marginalització, la d'aquí i la d'allà, la cèntrica i la perifèrica, que mai no havia estat tan viva quan parlem de ficció criminal.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALOMAR, G.** (1913): «La cançó dels barris baixos», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1789 (11-IV), 253-254.
- BALLÓ, J.; PÉREZ, X.** (2005): *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama.
- BROCH, À.** (1987): «La ciutat literària», *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, Barcelona.
- BUSCHMANN, A.** (1994): «La novela policiaca española. Cambio social reflejado en un género popular», en **INGENSCHAY, D.; NEUSCHÄFER, H. J.** (1994): *Abriendo caminos, La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 245-254.
- CASTELLANOS, J.** (1997): *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Edicions 62.
- CHANDLER, R.** (1996): *El simple arte de matar*, León, Universidad de León.
- COLMEIRO, J. F.** (2009): «Del barrio chino a la ciudad global: el largo viaje de Pepe Carvalho», en **MARTÍN, À.; SÁNCHEZ, J.** (eds.) (2009): *Geografías en negro: escenarios del género criminal*, Barcelona: Montesinos, 55-73.
- DELGADO, M.** (2007): *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del «modelo Barcelona»*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- DOMÈNECH, C.** (2015): «Juego con la violencia como oportunidad para no ser invisible», *Bearn Black*, <https://bearnblack.com/2015/10/01/entrevista-a-carlos-zanon/> [data de consulta: 15 de juny 2016].
- GONZÁLEZ LEDESMA, F.** (2005): «Barcelona, ciudad negra», en **BARBA, D.** (2005): *Homenaje a Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Planeta, 41-55. —(2006): *Historia de mis calles*, Barcelona, Planeta.

- GUILLAMON, J.** (2000): «La reconstrucció de Barcelona. De la contracultura a la Barcelona postolímpica», *Revista de Catalunya*, 149, pp. 95-115.
- MARTÍN CEREZO, I.** (2006): *Poética del relato policíaco*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MARTINI, J. C.** (1977): «Prólogo», en MCCOY, H. (1977): *Di adiós al mañana*. Bruguera, Barcelona, 5-7.
- POPEANGA, E.** (2015): «De la ciudad hostil a la ciudad sin atributos», en **DIZ, A.; GARRIDO, E.; RIVERO, J.** (eds.) (2015): *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*, Madrid, Síntesis, 31-45.
- QUEROL, R.** (2015): «Entrevista a Jordi Ledesma Álvarez», *Mucho más que un libro*, <http://www.muchomasqueunlibro.com/entrevista-a-jordi-ledesma-alvarez/> [data de consulta: 25 de juny 2016].
- RESINA, J. R.** (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- SÁINZ DE LA MAZA, A.** (2012): *El asesino de la Pedrera*, Barcelona, RBA.
- SUSANNA, À.** (1989): «¿Barcelona?», *Revista de Occidente*, 97, 111-113.
- TAIBO II, P. I.** (1987): «Nota», en **GONZÁLEZ LEDESMA, F.** (1987): *Expediente Barcelona*. Gijón, Júcar, 5-6.
- TASIS, R.** (1935): *Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, Barcelona, La Revista.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.** (1991): *Barcelones*, Barcelona, Empúries.
 — (2001): *La literatura en la construcción democrática*, Barcelona, Mondadori.