

LÍNEAS

Sous la direction
d'Émilie Guyard

REVUE INTERDISCIPLINAIRE D'ÉTUDES HISPANIQUES

Jordi Canal

**Las colecciones negras y policíacas en
España: evolución e influencias**

Cristina Pérez Sierra

**No preguntes la hora al muerto: La evolución
de Silver Kane a Francisco González
Ledesma**

Àlex Martín Escibà

**Influencias e interferencias francófonas en
las colecciones de novela negra y policíaca
en lengua catalana**

Natacha Levet

**Traduire le polar français en Espagne : de
quelques logiques éditoriales**

Georges Tyras

**La collection comme brevet générique :
le cas de *Yo maté a Kennedy*, de Manuel
Vázquez Montalbán**

Javier Sánchez Zapatero

**Primeros intentos de difusión y reflexión
del género negro en España: el caso de la
revista *Gimlet***

Emilie Guyard

**Paco Ignacio Taibo II, un passeur culturel
majeur dans la promotion, la diffusion et
la circulation du récit criminel en Espagne
(1986-1989)**

Jacques Migozzi

**La couverture comme lieu d'intermédialité :
quelques exemples tirés des collections
policíacas de la Bòbila**

Diane Bracco

**Tatuaje (1976) : Manuel Vázquez Montalbán
bajo el prisma del cine balbuceante de
Bigas Luna**

**Le récit criminel
en Espagne entre
1945 et 1989 :
collections,
diffusion,
circulation**

POLAR
—isation

14 | 2026

anr ©
agence nationale
de la recherche

Introduction

Il est d'usage de dire, par commodité, que le roman policier se développe en Espagne après la mort de Franco, avec l'avènement de la Transition démocratique¹. Au cours du XX^e siècle, l'Espagne se singulariserait ainsi d'autres nations européennes comme la France ou le Royaume-Uni marquées par l'essor des fictions criminelles. Si cette vision reflète, à grands traits, la réalité de la production littéraire espagnole, elle ne résiste pas à un examen approfondi comme celui qu'ont réalisé les auteurs de ce numéro réunis dans le cadre d'une journée d'étude organisée à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour le 4 octobre 2024 dans le cadre du projet POLARisation².

Les textes rassemblés dans ce volume, issus de leurs contributions, mettent en évidence plusieurs phénomènes : tout d'abord, malgré son repli culturel, politique et économique, en particulier au cours du premier franquisme, l'Espagne n'est pas coupée des grandes tendances du marché éditorial européen. Les fictions criminelles circulent en Espagne, comme dans le reste de l'Europe, tout au long de la période concernée. Elles circulent tout d'abord et dans un premier temps sous la forme d'intraductions (Sapiro) d'auteurs principalement anglo-saxons, publiés dans des collections populaires à bas prix (« novelas de quiosco »). De nombreuses maisons d'éditions créent, en effet, des collections policières dès le premier franquisme. Dans le premier article de ce volume, Jordi Canal, fondateur de la bibliothèque spécialisée de la Bòbila, doté d'une connaissance encyclopédique du genre, revient sur ces collections et met en lumière l'influence de l'Italie et des États-Unis – avant celle de l'Argentine au cours des années 1980 – dans leur création et dans leur évolution. Il s'intéresse également aux auteurs qui y sont publiés. Un examen rapide des catalogues des collections « Biblioteca de oro » (Molino), El Búho (Gerpla) et Club del Crimen (Caralt), publiées dans les années 1950 et 1960, met clairement en évidence la domination des auteurs anglo-saxons, avec une très nette prédilection pour les récits d'enquête.

Certes, au cours de la période, quelques écrivains espagnols font, ponctuellement, une incursion dans le genre. C'est le cas, par exemple de l'écrivain Mario Lacruz dont le roman *El inocente* (1952) est considéré par certains spécialistes comme le premier roman noir espagnol. A la fin des années 1960, Francisco García Pavón crée le premier personnage de détective récurrent espagnol – Plinio – chef de la garde municipale de la bourgade de Tomelloso dont les aventures feront l'objet d'une série télévisée à succès à la télévision espagnole (RTVE) en 1972. Mais, en dehors de ces deux exceptions, lorsque les écrivains espagnols s'adonnent à l'écriture de romans policiers au cours des années 1945-1974, c'est dans le cadre d'un contrat avec une maison d'édition pour laquelle ils écrivent, sous un pseudonyme à consonance anglo-saxonne et à une cadence industrielle, des romans situés dans une Amérique fantasmée. Ces auteurs sont publiés principalement dans la collection Punto Rojo (1962 - 1985) de la maison d'édition Bruguera qui ne compte pas moins de 1184 titres. Cette collection publie en effet exclusivement des auteurs espagnols écrivant des romans policiers sous pseudonymes, comme Frank Caudett (Francisco Caudet Yarza), Keith Lugger (Miguel Oliveros Tovar), Lou Carrigan (Antonio Vera Ramírez) ou encore Silver Kane (Francisco González Ledesma).

¹ C'est le point de vue défendu par un spécialiste comme Salvador Vázquez de Parga qui affirme, en 1983, « Podría decirse incluso [...] que hasta tiempos muy recientes no han existido novelas policíacas españolas en absoluto porque las novelas que se escribían en España o eran policíacas o eran españolas pero difícilmente ambas cosas a la vez », Salvador Vázquez de Parga, « La novela policíaca española », *Los Cuadernos del Norte*, n°19, 1983, p. 24.

² « POLARisation : Pour une Histoire des récits criminels imprimés en régime médiatique : Archives, Collections, Presse, Circulations. 1945-1989 » est un projet coordonné par Jacques Migozzi et financé par l'ANR 2023-2027 : <https://polarisation.hypotheses.org>

La trajectoire de l'écrivain Francisco González Ledesma, auquel Cristina Pérez Sierra consacre son article, est d'ailleurs emblématique de l'évolution du statut des fictions criminelles en Espagne au cours du XXe siècle. Privé de la possibilité de publier des romans sous son nom par la censure en 1948, Francisco González Ledesma accepte de travailler sous contrat pour le mastodonte de l'édition populaire Bruguera. Entre 1950 et l'avènement de la Transition, l'auteur y publie près de 600 romans policiers et westerns sous divers pseudonymes, dont celui de Silver Kane qui le rend célèbre dans ce secteur éditorial. Ce n'est qu'en 1983, alors que la démocratie est installée, que Francisco González Ledesma inaugure la série consacrée à l'inspecteur Ricardo Méndez grâce à laquelle il obtiendra la reconnaissance du public et de la critique spécialisée en son nom propre.

Par ailleurs, si le marché éditorial des fictions criminelles pendant la dictature franquiste est dominé par le modèle anglo-saxon, Natacha Levet – comme Jordi Canal, d'ailleurs – démontre dans son article que quelques auteurs français, comme Simenon, Pierre Véry ou encore Boileau-Narcejac sont traduits et publiés en Espagne, et ce avant même la fin de la Guerre Civile dans le cas du premier. Le rôle de la Catalogne est lui aussi déterminant dans la diffusion des fictions criminelles, anglo-saxonnes mais également françaises, dans la péninsule. Àlex Martín Escribà, spécialiste du genre policier, co-fondateur du « Congreso de novela y cine negro » et directeur de la collection *Crim.cat*, revient sur le rôle pionnier de la Catalogne dans cette diffusion et en particulier sur le rôle de certaines figures comme Manuel de Pedrolo, lui-même auteur des premiers romans noirs catalans et créateur de la collection mythique « la Cua de Palla » créée en 1963. En somme et comme le résume parfaitement Natacha Levet, sous la dictature franquiste, le marché espagnol de la fiction criminelle navigue entre contrôle idéologique et pragmatisme économique.

Les articles rassemblés dans ce volume se penchent également sur la période de la Transition démocratique, marquée par l'éclosion d'un récit policier « autochtone » derrière la figure de proue de Manuel Vázquez Montalbán. Georges Tyras, grand spécialiste et ami de l'auteur, revient dans sa contribution sur le roman dans lequel apparaît pour la première fois le personnage de Pepe Carvalho, héros récurrent de la célèbre série de l'écrivain catalan. Le critique s'intéresse à l'assignation générique induite dont ce roman a pu faire l'objet, a posteriori, sous l'influence de logiques éditoriales liées au succès commercial du genre policier au cours des années 1980. En effet, intronisé premier roman du cycle carvalhien par la maison d'édition Planeta en 1986, *Yo maté a Kennedy*, publié initialement en 1972, n'entretient qu'un rapport très lointain avec le genre policier tel que l'auteur le pratiquera à partir de la publication de *Tatuaje* (1974).

Au cours de cette période, considérée comme l'âge d'or du polar espagnol, le nombre de collections explose, comme le rappellent aussi bien Jordi Canal que Àlex Martín Escribà. Certains romans *hard boiled*, inédits jusqu'alors, sont enfin traduits et les auteurs de polar et de néo-polar français, avec lesquels les auteurs espagnols, très engagés à gauche, entretiennent des affinités idéologiques très claires, se font une place de choix dans les rayons des librairies. Manchette, Vilar, Jonquet ou Daenincks sont traduits et publiés presque simultanément en Espagne et France dans les collections « Novela Negra » et « Club del Misterio » créées par la maison Bruguera.

Par ailleurs, au cours des années 1970 et 1980, le rôle de certains individus, qui jouent le rôle de passeurs culturels, est absolument déterminant dans la circulation et la diffusion des récits criminels en Espagne. Manuel Vázquez Montalbán n'est pas seulement l'auteur phare de cette période. Il crée également l'une des premières revues – *Gimlet* – consacrée au genre policier en Espagne, au début des années 1980. Javier Sánchez Zapatero, spécialiste du genre policier espagnol et co-fondateur du Congreso de novela y cine negro de Salamanque, consacre son article à cette revue mensuelle qui, malgré son existence assez courte – de mars 1981 à avril

1982 –, a pour vocation de divulguer « tout ce qui a trait au genre policier ». Sánchez Zapatero souligne dans son article le paradoxe de cette revue qui, malgré la notoriété de la majorité de ses contributeurs et tout en participant indéniablement à la diffusion du genre en Espagne, contribue à le confiner dans la sphère de la littérature de divertissement.

Un autre écrivain joue rôle d'intermédiaire culturel fondamental à cette époque. En raison de son histoire personnelle et de sa trajectoire intellectuelle, Paco Ignacio Taibo II peut être considéré comme l'un de ces « hommes doubles » (Charle) qui jouera un rôle déterminant dans l'histoire du roman policier en Espagne au cours des années 1980. De retour en Espagne qu'il a quittée avec sa famille en 1958, alors déjà auteur de plusieurs romans policiers publiés au Mexique, Paco Ignacio Taibo II crée en 1986 une collection qui marquera durablement et profondément l'histoire du genre en Espagne : « *Etiqueta negra* ». A la fin de cette même décennie, en 1988, il est à l'origine de la création du premier festival consacré au genre en Espagne, la *Semana Negra de Gijón*, festival mythique qui rassemble encore aujourd'hui plusieurs centaines de milliers de personnes chaque année.

Enfin, deux contributions publiées dans ce numéro se penchent sur l'une des caractéristiques essentielles du genre policier, en particulier au cours des années 1970 et 1980 : son inscription dans la culture médiatique. Dans le prolongement d'une mission exploratoire réalisée à la bibliothèque de la Bòbila en novembre 2023, Jacques Migozzi analyse les marques d'intermédialité explicite repérables à l'examen des couvertures de fictions criminelles des auteurs étrangers de roman noir, dans son origine historique anglo-saxonne de *hard-boiled* ou son avatar français de *polar/néo-polar* présentes dans le fonds de la Bibliothèque. Son analyse atteste de l'inscription de la librairie espagnole, entre 1945 et 1989, dans le cadre d'une culture médiatique contemporaine en voie de globalisation.

Quant à l'étude de Diane Bracco, elle parachève cette analyse de la circulation transmédiatique dont les fictions criminelles imprimées font l'objet, dès les années 1970, en se consacrant à l'analyse de l'adaptation de *Tatuaje* par Bigas Luna en 1976. Bien que fidèle à l'esprit du roman original, le film, pourtant coécrit avec l'auteur, acquiert une identité autonome qui dépasse sa condition d'adaptation littéraire et l'analyse de Diane Bracco met en lumière un paradoxe : visant originellement le succès commercial, le long-métrage se révèle être un laboratoire créatif où le réalisateur exprime sa propre vision artistique, anticipation de sa filmographie ultérieure.

Les textes réunis ici portent sur une période de l'histoire du genre policier en Espagne trop peu souvent étudiée –1945-1975 – et sur des aspects de la période suivante – 1975-1989 – auxquels les spécialistes ne s'étaient, jusqu'alors, que trop peu intéressés : la circulation des textes entre la péninsule et la France, la fièvre éditoriale générée par le succès économique du genre, le rôle de certains passeurs culturels dans la diffusion du genre ou encore l'analyse de l'inter- et de la transmédialité des fictions publiées dans les années 1970 et 1980.

Dans le cadre du projet POLARisation dans lequel il s'inscrit, ce volume permet ainsi de faire la lumière sur les singularités de la production espagnole au cours de la période concernée – comme la production de romans policiers espagnols publiés presque exclusivement sous pseudonymes entre 1945 et 1974 – mais également sur les convergences entre le marché éditorial espagnol et le marché européen : domination du modèle anglo-saxon, inscription des fictions criminelles imprimées dans la culture médiatique et dans l'encyclopédie du genre ou encore rôle majeur de passeurs culturels dans la diffusion du genre. Il démontre ainsi la capacité du genre policier, « fiction maîtresse de la modernité démocratique » (Dominique Kalifa), à circuler même en contexte dictatorial.

Sommaire

-Introduction

-Jordi Canal : Las colecciones negras y policíacas en España: evolución e influencias

-Cristina Pérez Sierra : *No preguntes la hora al muerto* : La evolución de Silver Kane a Francisco González Ledesma

-Àlex Martín Escribà : Influencias e interferencias francófonas en las colecciones de novela negra y policíaca en lengua catalana

-Natacha Levet : Traduire le polar français en Espagne : de quelques logiques éditoriales

-Georges Tyras : La collection comme brevet générique : le cas de *Yo maté a Kennedy*, de Manuel Vázquez Montalbán

-Javier Sánchez Zapatero : Primeros intentos de difusión y reflexión del género negro en España: el caso de la revista *Gimlet*

-Emilie Guyard : Paco Ignacio Taibo II, un passeur culturel majeur dans la promotion, la diffusion et la circulation du récit criminel en Espagne (1986-1989)

-Jacques Migozzi : La couverture comme lieu d'intermédialité : quelques exemples tirés des collections policières de la Bòbila

-Diane Bracco : *Tatuaje* (1976) : Manuel Vázquez Montalbán bajo el prisma del cine balbuceante de Bigas Luna

Las colecciones negras y policíacas en España: evolución e influencias

Les collections policières en Espagne : évolution et influence

Detective series in Spain: development and influence

Jordi CANAL I ARTIGAS
Biblioteca la Bòbila
canalaj@gmail.com

Resumen : El artículo analiza la evolución de las colecciones de novela policíaca en España durante el siglo XX y muestra cómo su desarrollo estuvo marcado por influencias extranjeras, sobre todo italiana, norteamericana y argentina. Desde las primeras series populares hasta el auge de los bolsilibros y el “boom” de los años ochenta, las colecciones difundieron autores clásicos y nuevos modelos narrativos, al tiempo que transformaron cubiertas, formatos y estrategias editoriales. También explica cómo el exilio, la censura y el mercado condicionaron tanto la selección de títulos como el uso de seudónimos y pseudo-traducciones.

Palabras clave : Novela policíaca española, industria editorial, literatura popular, transferencia cultural, influencia internacional, siglo XX.

Résumé : L'article retrace l'histoire des collections de romans policiers en Espagne au XXe siècle et souligne l'importance des influences italienne, américaine et argentine dans leur évolution. Des premières séries populaires aux *bolsilibros*, puis au boom éditorial des années 1980, ces collections ont diffusé des classiques du genre tout en modifiant les formats, les couvertures et les pratiques éditoriales. Le texte montre aussi que l'exil, la censure et les logiques commerciales ont fortement influencé les choix de traduction, les pseudonymes et les pseudo-traductions

Mots Clés : Roman policier espagnol, industrie éditoriale, littérature populaire, transfert culturel, influence internationale, XXe siècle.

Abstract : The article examines the history of crime-fiction collections in Spain during the twentieth century and shows that their development was shaped by Italian, American, and Argentine influences. From early popular series to pocket-book formats and the publishing boom of the 1980s, these collections helped spread classic detective fiction while changing book design, formats, and editorial strategies. It also highlights how exile, censorship, and commercial pressures affected title selection, pseudonyms, and pseudo-translations.

Keywords : Spanish detective fiction, publishing industry, popular literature, cultural transfer, international influence, 20th century.

Espagne, 1942-1989

Las colecciones, es decir, el conjunto de libros publicados por un mismo editor y que responden a criterios comunes, han tenido una importancia fundamental en la difusión de la novela policíaca en España a lo largo del siglo XX. Dirigidas a un público popular y con una presentación uniforme, aparecen a principios de siglo y quioscos y librerías se llenan de novelas de crímenes a bajo precio, con cubiertas fácilmente identificables e historias llenas de intriga y misterio. Así mismo, y centrándonos en el período que va desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la caída del Muro de Berlín, las colecciones españolas han recibido significativas influencias externas que han ido configurando su evolución.

Si trazamos un recorrido histórico, en el París ocupado de 1942 –el mismo año de su fundación–, la editorial Albor del exiliado catalán Ferran Canyameres consigue por 40.000 francos los derechos de traducción para España de las obras de Georges Simenon, con la condición de que haya un solo traductor. Así, las firma él mismo pero serán traducidas, además, por Rafael Tasis, Sebastià Gasch, Just Cabot y Frederic Pujolà. Canyameres se asocia con la editorial Aymà en 1948 para iniciar su publicación en Barcelona, con unas magníficas cubiertas de Ricard Giralt Miracle¹, y hasta 1953 editarán 72 novelas: 29 en la colección « Albor », 36 en « Maigret en acción » y 7 en « Novelas policíacas ».

Poco después, en 1944 el editor Saturnino Calleja presenta « El Elefante Blanco », que al año siguiente se especializa en novela policíaca y publicará 164 títulos hasta 1954 de autores como Edward Wallace, Ethel Lina White, John Dickson Carr o Josephine Tey, y en 1945 la editorial Molino lanza al mercado la colección « Selecciones de Biblioteca Oro », donde mantendrá una política de reediciones de obras de Agatha Christie, Erle Stanley Gardner, Rex Stout y otros autores clásicos de gran éxito de su fondo editorial, que consigue llegar hasta principios del siglo XXI. Sin embargo debemos remontarnos a la década anterior para calibrar el influjo que ejercieron los libros amarillos de Mondadori en Molino y en otras editoriales españolas de la época.

La influencia italiana

A propuesta del asesor editorial Lorenzo Montano y con la visión comercial que Luigi Rusca percibe en la novela policíaca, en junio de 1929 Arnoldo Mondadori funda en Milán « I Libri Gialli ». La colección arranca con cuatro títulos, con cubiertas amarillas con un hexágono que enmarca la ilustración –que muy pronto pasará a ser un círculo–, texto a dos columnas, y el primer mes vende cincuenta mil ejemplares. La selección de títulos es mayoritariamente de autores británicos e italianos –el fascismo impone un mínimo del veinte por ciento de autores del país– y en 1933 se hace cargo de la dirección Alberto Tedeschi.

¹ Giralt Miracle, Ricard, *Serie Simenon (1948-1953)*, Madrid : Blur Ediciones, 2003.

Ese mismo año, el extraordinario éxito alcanzado en Italia por la colección de Mondadori anima al editor Pablo del Molino a emprender la fundación de la Editorial Molino, para publicar diversas vertientes de la literatura popular. Crea la colección « Biblioteca Oro² » con tres series, numeración propia y color identificativo. Así, la « serie azul » se dedica al *western*, la aventura colonial o a la acción en el sentido más amplio mientras que la « serie roja » se destinará a la novela histórica, de capa y espada o el folletín y, la más importante de todas, la «serie amarilla» a la ficción policíaca, que inicia su andadura con « *La banda de la Rana* » (*The Fellowship of the Frog*, 1925), de Edgar Wallace, y la novela del ladrón de guante blanco *Antonio Trent* « *el perfecto ladrón* » (*Anthony Trent, Master Criminal*, 1922), de Wyndham Martyn.

« Biblioteca Oro » arranca su actividad con un gran ritmo de difusión, distribución en quioscos, y se presenta en formato *pulp*, texto a dos columnas, algunos grabados en blanco y negro en el interior y cubiertas ilustradas y ribeteadas con el color de la serie. La « serie amarilla », al igual que Mondadori, edita principalmente novelistas anglosajones muy valorados por aquel entonces como E. Phillips Oppenheim, Valentine Williams o Edgar Wallace; S.S. Van Dine, con el detective aficionado Philo Vance; G.K. Chesterton con historias del padre Brown; Earl Derr Biggers y las aventuras del inspector Charlie Chan, de la policía de Honolulu; o Sax Rohmer y su diabólico doctor Fu Manchú si bien Agatha Christie y Erle Stanley Gardner serán los autores más publicados y se convertirán en el eje de la editorial y auténticos productos de éxito.

Con el inicio de la Guerra Civil, la actividad editorial sufre un colapso al quedar desarticulados los canales de suministro, distribución y venta y se interrumpe su publicación. Pablo del Molino deja al frente de la editorial a su hermano Luis y se traslada a Buenos Aires en 1937, donde funda Molino Argentina y crea la « Biblioteca Oro ». Reúne las tres series en una única numeración, conserva los colores determinados para las temáticas y publicará un total de 370 títulos. La editorial se mantendrá hasta el regreso de Pablo del Molino a España en 1952, debido a la difícil situación laboral y política que vive el país austral.

En 1941, ya finalizada la Guerra Civil, Molino reemprende la « Biblioteca Oro » en España, fusiona las series « amarilla » y « azul » en una única numeración y elimina la « roja ». La colección aumenta su popularidad con obras de Rex Stout, Anne Hocking, Dorothy L. Sayers, Leslie Charteris o Peter Cheyney, y llega a publicar 344 títulos hasta 1956. Al año siguiente reaparece con un formato para librerías más reducido e ilustración a toda cubierta, continúa la numeración pero, a diferencia de « Il Giallo Mondadori », no se actualiza ni contempla la introducción de nuevos autores y tendencias y, poco a poco, inicia un declive que finalizará en 1975 con un total de 674 títulos publicados, convirtiéndose en legendaria en el panorama editorial español.

Otras colecciones siguen la estela italiana de las cubiertas amarillas, como « La Novela Aventura » que publica desde 1933 hasta 1944 novela policíaca y *western*, con las aventuras del detective Sexton Blake y obras de Sapper, Edward Wallace, Valentine Williams, además de algunos autores francófonos como S.A. Steeman, Georges Simenon, Noël Vindry, Pierre Véry, Édouard Letailleur o Jean Bommart. También la Casa Editorial Maucci presenta en 1941 la « Colección Amarilla », con cubiertas idénticas a las de « Gialli Economici Mondadori », donde publica hasta 1945 clásicos como Wilkie Collins, Émile Gaboriau, Arthur Conan Doyle, R.L. Stevenson, Edgar Wallace, Ellery Queen o

² Eguidazu Palacios, Fernando; González Lejárraga, Antonio, *Biblioteca Oro: Editorial Molino y la literatura popular. 1933-1956*. Prólogo de Andrés Amorós, Sevilla : Ulises, Madrid: CSIC, 2015.

Sax Rohmer, con predominio de escritores italianos. Asimismo es destacable la presencia de autores británicos durante los años cuarenta en « Diamante Amarillo » de la editorial Marisal.

La influencia norteamericana

La popularidad del *paperback*, introducido a gran escala en el Reino Unido por Penguin desde 1935 y divulgado en Estados Unidos a partir de 1939 por Pocket Books, llega a sus más altas cotas con « Gold Medal Books » que, en 1950, es la primera en publicar directamente originales en bolsillo. Por otro lado, con la firma de los Pactos de Madrid en 1953, acuerdos entre Estados Unidos y el Estado español según los cuales se instalarían cinco bases militares estadounidenses a cambio de ayuda económica y militar, España se integra en el bloque occidental tras la etapa de aislamiento internacional de la década precedente y comienza la llegada de productos norteamericanos.

Resulta paradigmático que la recién creada editorial Planeta publique en 1953 la colección «Medalla de Oro», con la traducción de diez títulos originales de «Gold Medal», recreaciones de las ilustraciones originales de las cubiertas y la leyenda en la parte inferior «Edición española de Fawcett Publications, New York» e idéntico logotipo, que en la edición española aparece en el lomo.

La década de los cincuenta trajo consigo un profundo cambio en el panorama editorial de la novela criminal en España. Una vez superada la euforia de los cuarenta, se dejó sentir una leve recesión en la publicación de novelas policíacas en ediciones normales. Una recesión que sin embargo afectó a la cantidad pero no a la calidad. La pujanza de la novela problema de estilo británico comenzó a declinar y en su lugar se fue instalando cada vez más firmemente la novela de acción con fondo realista³.

La influencia norteamericana se hará patente con la creciente aparición de autores «duros» en los catálogos de nuevas colecciones, con historias con mucha más acción, como en el caso de «La Novela Negra» de Mépora que, entre 1952 y 1953, edita en pequeño formato cuarenta y tres novelas cortas aparecidas originalmente en revistas y *pulp magazines*, firmadas por Carroll John Daly, Dorothy B. Hughes, Cornell Woolrich, Harry Whittington o Erle Stanley Gardner entre otros. Con todo, en la mayoría de los casos la novela negra se encuentra junto a la policíaca de intriga y misterio, pero las cubiertas reflejan imágenes más duras y con más movimiento que en décadas precedentes.

En España, a partir de los años 50 del pasado siglo, se publicaron miles de novelas policíacas influidas por la moda de los *pulp magazines*, de los *pocket books* y de los autores *hard-boiled* estadounidenses. Esa influencia se reflejaba tanto en los textos, que, dentro de lo posible, imitaban los modelos norteamericanos, como en las cubiertas, que reflejaban el universo iconográfico de la novela negra⁴.

³ Vázquez de Parga, Salvador, *La novela policíaca en España*, Barcelona : Ronsel, 1993, p. 147.

⁴ Abio, Carlos, “Diseño tipográfico en las primeras novelas negras españolas”, *NEO2*, 23-4-2024. <<https://www.neo2.com/diseño-tipografico-primeras-novelas-negras-espanolas/>> (página consultada el 2 de septiembre de 2024).

Así, a inicios de los años cincuenta, Luis de Caralt crea «Club del Crimen» donde introduce mayoritariamente la obra de Peter Cheyney y autores como W.R. Burnett, Marty Holland o James Hadley Chase, y a lo largo del decenio sobresalen diversas colecciones con cubiertas ilustradas al estilo de los *pocket books* norteamericanos, como las de «El Búho» de Gerpla, que publica 100 títulos y entre reediciones policíacas aparecen novelas negras de Dashiell Hammett, Jonathan Latimer, Richard Ellington o George Harmon Coxe e incluso un título de John Amila, *Hampa en acción (La Bonne tisane, 1955)*. La popular «G.P. Policiaca» de Plaza y Janés, que entre 1957 y 1966 editará 266 títulos, en gran parte reimpresiones de novela de intriga; también novedades de autores como Peter Cheyney, John Hadley Chase, Sherwood King, Frank Gruber o Raymond Chandler; algunos franceses, principalmente Pierre Véry, pero asimismo Frédéric Dard, Franck Marchal, Boileau-Narcejac o Albert Simonin, e incluso dos españoles: Tomás Salvador y Mario Lacruz. Es relevante igualmente destacar «El Lince Astuto» de Aguilar que, en papel biblia y encuadernación roja en piel o guaflex, publica volúmenes de alrededor de mil doscientas páginas desde los años cincuenta hasta finales de los setenta bajo el título genérico de «Novelas escogidas», obras de escritores como Agatha Christie, Edward Wallace, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Cornell Woolrich o James Hadley Chase entre muchos otros, además de diez tomos de «Novelas de Maigret», de Georges Simenon.

En los sesenta surgen nuevas colecciones como «Angustia» y «Serie Negra» de la editorial Mateu en las que, además de traducciones de diversos títulos de Fleuve Noir – especialmente de la serie del comisario San-Antonio, de Frédéric Dard –, publican obras de escritores españoles con seudónimo, entre ellos Terenci Moix como Ray Sorel en *Besaré tu cadáver* (1963) y *Han matado a una rubia* (1964). Georges Simenon regresa en 1962 de la mano de Luis de Caralt, y posteriormente como Noguer y Caralt, con un total de 78 títulos hasta 1975. Así mismo resaltan «La Novela Negra» de Tesoro, con 73 títulos de novelistas españoles bajo seudónimos anglosajones⁵, y «Caballo Negro – Crimen» de Bruguera, donde se introducen en la segunda mitad de los sesenta a nuevos autores como Patricia Highsmith, E.V. Cunningham, Fredric Brown, John Ball o John D. MacDonald, así como algunos títulos de Albert Simonin y Michel Cousin.

La otra influencia norteamericana: la *pulp fiction* española

De igual manera, la influencia norteamericana se aprecia indirectamente en los escritores españoles de colecciones de novela popular, las «novelas de a duro⁶», que tuvieron su máximo esplendor entre las décadas de los cincuenta y los setenta. Novelas de reducido tamaño, poco más de cien páginas de papel de baja calidad, con historias de acción muy alejadas de la investigación que conduce al desvelamiento de un misterio y ambientadas habitualmente en los Estados Unidos.

Debido al enorme éxito de la novela negra importada de EE.UU. (este éxito también se debía en gran medida a la enorme difusión por medio del cine y la televisión de esos mismos personajes en España) surgieron por doquier colecciones y escritores españoles que satisfacían esa demanda, dentro de un proceso imparable de pseudotraducciones. En la mayoría de los casos se plegaban

⁵ Entre ellos y a modo de ejemplo, señalamos al escritor anarquista Eduardo de Guzmán, firmando con el seudónimo Edward Goodman.

⁶ Desde los años setenta serán designadas «bolsilibros», debido a la popularidad de una colección así denominada que puso en circulación la entonces poderosa editorial Bruguera.

a las temáticas estadounidenses y se imitaban desde el nombre (seudónimo del autor en inglés) hasta la localización de la acción: Nueva York, Los Ángeles u otras ciudades norteamericanas, excepcionalmente británicas⁷.

De esta forma llega al mercado masivo una auténtica *pulp fiction* producida en España y destinada a las clases populares, en la que «cada editorial tenía un grupo de autores que se encargaban de escribir la mayoría de sus novelas, sobre todo al principio de la edad de oro de la novela popular⁸». Textos semanales de acción, policíacos o de espionaje, producidos por una amplia nómina de auténticos obreros de la escritura, solían aparecer firmados con seudónimos anglosajones para conferir al producto un aire más internacional. Estos nombres ficticios se utilizaban también «para protegerse de persecuciones políticas, que se dio en algunos autores republicanos en los años 1940 que, temiendo tener dificultades en ganarse la vida con sus nombres auténticos, se escondieron tras seudónimos⁹»; además, respondían a «la exigencia del editor no sólo por razones comerciales sino, en algunos casos, para poseer el derecho del seudónimo o que el personaje de una determinada colección pueda tener sus novelas escritas por distintos autores¹⁰»; e incluso obedecían a «otra razón poderosa y que hacía exigir a las editoriales el uso de varios seudónimos era la de autores prolíficos que no deseaban, dada la cadencia semanal de publicación, que los lectores creyesen que la facilidad de escribir tantas novelas iba en detrimento de su calidad¹¹».

Entre la multitud de colecciones –unas ciento cincuenta y 10.000 títulos de diversos géneros–, destacan «Scotland Yard», de Alhambra con 35 títulos; «CIA» con 251 títulos, de editorial Dólar, y «FBI» con 1.220 entre 1950 y 1974, de la editorial Rollán; y más aún «Servicio Secreto» (1950-1985) y «Punto Rojo» (1962-1985), ambas de Bruguera, que desde los años setenta se alzan con la totalidad del mercado del bolsilibro y alcanzarán 1.796 y 1.184 títulos respectivamente.

Ya a mediados de los sesenta surge una nueva colección de género, con planteamientos y diseño mucho más modernos, dirigida a un público lector formado y exigente que marcará la evolución de las posteriores: «Esfinge» de editorial Noguer. Dedicada a la novela negra, la policíaca y de espionaje, publica en tapa dura desde 1964 hasta 1986 junto a autores clásicos de novela negra como W.R. Burnett, David Goodis, James M. Cain o William McGivern y otros más contemporáneos, entre ellos Patricia Highsmith, Georges V. Higgins o Maj Sjöwall y Per Wahlöö; además del espionaje de John Le Carré o Trevanian y policíacos como Ruth Rendell, Friedrich Dürrenmatt o Giorgio Scerbanenco. Le seguirán otras iniciativas como la «Serie Negra Policial» de las Ediciones de Bolsillo, sello conjunto creado por diversas editoriales –entre ellas Barral, Tusquets, Laia y Península– que, en la primera mitad de la década, reúne 60 obras de género que abarcan desde Edgar Allan Poe hasta Donald E. Westlake, con una gran presencia de autores franceses como Honoré de Balzac, Émile Gaboriau, Gaston Leroux, Maurice Leblanc,

⁷ Abio Villarig, Carlos, *Políticas de traducción y censura en la novela negra norteamericana publicada en España durante la II República y la dictadura franquista (1931-1975)* [Tesis doctoral], Alicante : Universidad de Alicante, 2013, p. 59. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/35561/1/tesis_carlos_abio_villarig.pdf> (página consultada el 2 de septiembre de 2024).

⁸ Charlo Ortiz-Repiso, Ramón, *La novela popular en España*, Sevilla : Universidad de Sevilla, 2013, (Literatura; 131), p. 76.

⁹ Gómez Ortiz, Tomás, «El seudónimo en la novela popular española (1930-1960)», *La novela popular española*, Madrid : Robel, 2000, p. 137.

¹⁰ *Ibid.*, p. 138.

¹¹ *Ibid.*, p. 139.

René Reouve, Gilbert Proteau, Claude Néron, Claude Klotz, Alain Reynaud-Fourton, Jean Laborde, Dominique Fabre, Raf Vallet, Jose Giovanni, Fred Kassak y Jean-Patrick Manchette. También cabe señalar el proyecto de « Círculo Negro » de Los Libros de la Frontera, dirigido por el crítico de cine José Luis Guarner que entre 1974 y 1976 publica entre otras *Tatuaje* (1974), primera novela de lo que después será la serie Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, así como obras de Julian Symons o las iniciales ediciones de Jim Thompson en España. Algunos círculos intelectuales empiezan a tener en consideración la novela negra y a la vista de ese resurgir del interés por las novelas de crímenes, Alianza Editorial –que ya había publicado con éxito *Cosecha roja* de Dashiell Hammett en 1967 en la generalista y prestigiosa « El Libro de Bolsillo »– llega a un acuerdo en 1973 con la argentina Emecé para editar « Selecciones del Séptimo Círculo », una recopilación de 50 títulos de la emblemática colección fundada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, la verdadera influencia argentina vendrá con el exilio.

La influencia argentina

Argentina es, sin duda, el país latinoamericano donde más arraigó el interés por la novela negra y desde hace más tiempo. Colecciones como « Rastros » de la editorial Acme Agency que, entre 1944 y 1978, publica 650 títulos dan a conocer al público argentino la novela negra norteamericana. También « Cobalto » de Malinca en los años cincuenta, y sobre todo « Serie Negra » de Tiempo Contemporáneo, dirigida por Ricardo Piglia desde 1966 hasta 1977 en la que ya en el primer título, *Cuentos policiales de la serie negra*, en una nota preliminar firmada como Emilio Renzi señala que:

Primer volumen de una serie, esta antología busca establecer un espacio que, partiendo del momento de transformación de la policial « clásica » en policial « dura » con el relato de Hammett (...) concluye en el cuento de Cheyney con la parodia misma de los procedimientos que hacen la retórica del género: entre esos límites se irán instalando los más representativos escritores de la serie negra cuyos cuentos y novelas daremos a conocer¹².

La llegada en los años setenta de escritores e intelectuales argentinos que huyen del clima represivo que vive el país y de la posterior y sangrienta dictadura militar, junto con los nuevos aires que se empiezan a respirar en la España de los últimos años del franquismo y principios de la democracia, propicia el arranque en Barcelona de lo que se denominará el *boom*¹³ editorial de novela negra que, como muy bien justifica Javier Coma:

Este *boom* tiene muchas explicaciones, pero en cierto sentido puede depender en gran medida de una casualidad editorial. A Bruguera llegaron un tipo de colaboradores de origen sudamericano, para quienes la novela negra estaba muy desarrollada. Este lanzamiento, sin embargo, ha sido muy inteligente y ha pisado un terreno preparado por una minoría de intelectuales que años atrás empezaron a hablar de este género. El *boom* se debe a la ignorancia que había en relación a la novela negra. Hay que tener en cuenta también, que este *boom* no habría sido

¹² Renzi, Emilio, « Nota », *Cuentos policiales de la serie negra*, Buenos Aires : Tiempo Contemporáneo, 1969.

¹³ Denominación periodística, reflejo del *boom latinoamericano* que tuvo lugar en los años 1960 y 1970 cuando se distribuyó ampliamente en Europa la obra de un grupo de escritores latinoamericanos como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes entre otros.

posible hace diez o quince años por los problemas de censura que presentaban muchas de estas novelas¹⁴.

En 1971 recalca en Barcelona el argentino Ricardo Rodrigo, huyendo de la dictadura de Alejandro Lanusse por su militancia montonera¹⁵, y algún tiempo después ingresa en Bruguera como corrector ortotipográfico. En 1976 Rodrigo, hombre inquieto, propone a Francisco Bruguera la creación de una serie dedicada a la novela negra en la ya histórica colección literaria «Libro Amigo», y en 1977 es nombrado director editorial. Poco antes, el escritor Juan Carlos Martini llega al exilio barcelonés e, introducido en Bruguera, Rodrigo le encarga el proyecto de la serie. Como expresa Martini:

La dirección de esta colección fue el primer trabajo con continuidad que tuve en Barcelona a partir de 1976. Publiqué, hasta que en 1983 me fui de la editorial, 82 novelas y escribí los prólogos de las primeras 50. Me di el gusto de editar todos los libros de Hammett y de Raymond Chandler, y lo mejor de la novela negra hasta ese momento, empezando por Ross Macdonald, pasando por Chester Himes, David Goodis y Horace McCoy, y terminando por Maj Sjöwall y Per Wahlöö, un matrimonio sueco que escribe en colaboración¹⁶.

Así nace la popular serie « Novela Negra » de Bruguera. No obstante, la influencia argentina no se circunscribe únicamente a la dirección editorial y de la serie, sino que se extiende a otros ámbitos dentro de la editorial, tales como la ilustración de cubiertas, que serán realizadas por creadores argentinos arribados al exilio e introducen una nueva gráfica en el panorama editorial, primero por Mario Eskenazi, Raúl Pascuali y Victor Viano y poco después por Neslé Soulé y Carlos Spagnuolo, que materializarán el diseño definitivo. De igual modo, entre los traductores se encuentra un buen puñado de exiliados como Ana Goldar, Susana Constante, Ana Becció, Rodolfo Vinacua, Carlos Peralta, Horacio Vázquez Rial o Marcelo Cohen, además de una treintena de títulos del catálogo cuyos derechos de traducción fueron comprados a diversas editoriales argentinas publicados, entre 1940 y 1975, por Fabril –en « Los libros del Mirasol– », Emecé –en « Séptimo Círculo »–, o Tiempo Contemporáneo –en la « Serie Negra »¹⁷–.

Mientras aparece « Novela Negra », Bruguera redobla la apuesta por el género con « Club del Misterio », que se convertirá en una de las colecciones más populares de la editorial y de la década. Esta vez dirigida a la distribución directa en quioscos, con el tamaño y la estética de los *pulp magazines*: papel barato, texto a doble columna, llamativas ilustraciones en las cubiertas de Isidre Monés, diseño del dueto argentino Soulé-Spagnuolo y como logotipo una imagen de Humphrey Bogart y Mary Astor en el film de John Huston *Across the Pacific* (1942, *A través del Pacífico*). Con una tirada inicial de cuatrocientos mil ejemplares y un título semanal, se podían comprar aparte las tapas para encuadernar cada siete u ocho títulos en un tomo. Desde finales de 1981 hasta mediados de 1984 aparecen 149 títulos que abarcan el género policíaco en su sentido más amplio, entre los que se hallan obras de autores francófonos como Jose Giovanni, Frédéric Dard,

¹⁴ Vila, Joaquim; Navarro, Txiqui, « Xavier Coma : La novel·la negra catalana encara està per néixer », *L’Hora de Catalunya*, nº 90, 21-28 enero de 1981, p. 39.

¹⁵ Montoneros: organización argentina de guerrilla urbana peronista, activa entre 1968 y 1983.

¹⁶ Martini, Juan, «163. Apostillas: La literatura policial I». *Vida Real 3.0*, [agosto 2013]. <<https://vidarealtrespuntocero.blogspot.com/2013/08/163-apostillas-la-literatura-policia-i.html>> (página consultada el 2 de septiembre de 2024).

¹⁷ Véase Falcón, Alejandrina, « El caso Bruguera: importadores argentinos de novela negra ». En: *Traductores del exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)*, Madrid : Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2018. (Estudios Latinoamericanos; 56), p. 111-135.

Auguste le Breton, Marcel Allain y Pierre Souvestre, Maurice Leblanc, Jean-Patrick Manchette, Boileau-Narcejac, Honoré de Balzac, Georges Simenon, Émile Gaboriau, Gaston Leroux, Albert Simonin, Sébastien Japrisot y Boris Vian.

El emprendedor Ricardo Rodrigo abandona Bruguera en 1981 para crear junto a Carme Balcells y Roberto Altarriba la agencia de servicios editoriales RBA —que bajo su dirección, en 1991 se convertirá en el grupo RBA—, y al año siguiente la editorial se declara en suspensión de pagos. Con la recuperación de la democracia en Argentina, Juan Carlos Martini abandona Bruguera y regresa a Buenos Aires en 1984. Tras diversos intentos destinados a salvar la editorial creada en 1910 por Juan Bruguera Teixidó con el nombre de El Gato Negro —que sus hijos Pantaleón y Francisco cambiaron por el de Bruguera en 1939—, finalmente será adquirida el 1986 por el Grupo Z y convertida en Ediciones B.

En cierto modo la influencia argentina continuará en la nueva editorial, ya que poco después el periodista argentino Héctor Chimirri exiliado en Barcelona desde 1978, editor del Grupo Z y responsable del lanzamiento de Ediciones B, será el director de « Cosecha Roja », que publica 31 títulos entre 1988 y 1990. Una característica colección de tapas rojas que incorpora la información habitual en el reverso de la cubierta mientras que el anverso lo ocupa únicamente una ilustración, a cargo de artistas argentinos como Sergio Camporeale y Óscar Chichoni, sin ningún tipo de información. Otros argentinos serán responsables de las traducciones (Carlos Sampayo, Floreal Maziá, Susana Constante, Carlos Gardini...) o de las notas introductorias (Juan Sasturain, Carlos Sampayo...). Iniciada con *Barcelona Connection* (1988), de Andreu Martín, publica algunos autores clásicos como Margaret Millar, Jim Thompson, David Goodis o Ed McBain; diversos de la tercera generación norteamericana, entre ellos Simon Brett, Andrew Vaachs, Bill Pronzini, Roderick Thorp y, particularmente, Joe Gores; algunos españoles como Juan Madrid, Mariano Sánchez Soler y Miguel Agustí, o los latinoamericanos Juan Sasturain y Paco Ignacio Taibo II.

De todos modos, ni la ambiciosa selección de títulos de Juan Carlos Martini para la serie « Novela Negra » de Bruguera, ni la aparición por esas fechas del brillante ensayo del especialista Javier Coma¹⁸ parece que lograran asentar en España el concepto de novela negra como movimiento literario norteamericano y, en la mayoría de los casos, las nuevas colecciones siguieron publicando sin orden ni concierto una mezcla de obras de misterio, intriga, thriller, policíaca y negra —como ya se venía haciendo desde los años cincuenta—, ahora bajo el término genérico de «novela negra¹⁹».

Las series publicadas en castellano no poseían ya la ambición en su momento demostrada por la que, con la dirección de Juan Carlos Martini, germinara en la macrocolección de Bruguera « Libro Amigo »; las selecciones de obras escapaban a cualquier posible coherencia, y en los prólogos destacaban con cierta frecuencia la carencia de información, la desgana respecto a la documentación, y la falta de una visión histórica y por tanto realmente crítica, cuando no asomaban errores de bulto²⁰.

¹⁸ Coma, Javier, *La novela negra: Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*, Barcelona : Ediciones 2001, 1980. (El Viejo Topo).

¹⁹ Véase Coma, Javier, « Barnícese de negro y véndase como literatura », *CLIJ*, nº 7, junio 1989, p. 23-26. <https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000645256> (página consultada el 2 de septiembre de 2024).

²⁰ Coma, Javier, « Treinta años y un día », marzo de 2010 [artículo inédito].

El *boom* editorial tiene lugar en el decenio de los ochenta y se caracteriza por la proliferación de colecciones de corta duración, abundante publicación y en bastantes casos erráticos criterios editoriales. Entre ellas, además de las citadas anteriormente, cabe destacar « Mascarón Negro » de Mascarón (1981-1983); « Círculo del Crimen » de Forum (1982-1985); « Grandes Maestros del Crimen y del Misterio » de Orbis (1983-1988), con series específicas dedicadas a Agatha Christie, Maigret y Arthur Conan Doyle; « Policial » de Plaza & Janés (1984-1985); « DestinoSuspense » de Destino (1984-1987); « BestSellers Serie Negra » de Planeta (1985-1986); « Alfa 7 » de Laia (1985-1989); « Crim » de Martínez Roca (1986-1989); « Las novelas de Maigret » de Forum (1987-1988); « Crimen & Cia. » de Versal (1988-1989); « La Negra » de Vidorama (1989-1990) o « Damas del crimen » de Alfaguara (1989-1992), y entre las que sobresale « Etiqueta Negra » de Júcar, dirigida por Paco Ignacio Taibo II, que publica 130 títulos desde 1986 hasta 1991. La colección se singulariza por una magnífica selección de títulos y pésimas traducciones de autores de la segunda y tercera generación de la novela negra norteamericana, así como de novelistas europeos entre los que sobresalen los franceses Boris Vian, Thierry Jonquet, Jean-Patrick Manchette, Didier Daeninckx y Daniel Pennac.

No obstante, este *boom* que abarrotó librerías y creó una cierta afición lectora por el género negro tuvo un corto recorrido, saturó el mercado y estalló a mediados de los noventa, con la consiguiente desaparición de todas las colecciones debido a, como hemos apuntado, nefastos planteamientos editoriales:

El bombardeo de títulos, la mediocridad de bastantes obras, el eclecticismo de la selección a la larga culpable, la dispersión de criterios han atosigado al potencial lector, amén de estragar su paladar con demasiados textos desechables, editados únicamente por cuestión dinámica/inercia editorial, que, como se ha visto, ha conducido a la (anunciada) desaparición de colecciones²¹.

Algunas conclusiones

En conclusión, tres influencias marcaron la evolución en distintos periodos de las colecciones españolas, tanto desde el punto de vista estético como en el de sus contenidos. La aparición de la serie amarilla de « Biblioteca Oro » supuso la llegada de los que serían los grandes clásicos policíacos de la novela británica, vestidos a la moda italiana del momento. Más tarde, reflejo de la popularidad de los *paperbacks* y con la introducción de los autores duros norteamericanos, las colecciones —y las cubiertas— se llenaron de oscuras historias de detectives, gánsteres y mujeres fatales, que convivían en los catálogos con las historias de intriga y misterio, y también influyeron en una gran industria editorial de evasión en pulpa de papel para las clases populares, que soñaban con una acción desarrollada lejos de la gris realidad del franquismo. Y en el último tramo, fue el exilio argentino quien dio a conocer a los grandes clásicos de la novela negra norteamericana como movimiento literario, originando un auténtico *boom* que sacudió el mundo editorial. Un *boom* que, sin embargo, acabó en *bluff* a los pocos años.

²¹ Freixas, Ramón, «Luces y sombras de un género en receso». *La Vanguardia/Libros*, 23-10-1992, p. 5.

BIBLIOGRAFÍA:

ABIO VILLARIG, Carlos, *Políticas de traducción y censura en la novela negra norteamericana publicada en España durante la II República y la dictadura franquista (1931-1975)*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2013.

ABIO, Carlos, « Diseño tipográfico en las primeras novelas negras españolas », *NEO2*, 23-4-2024.

COMA, Javier, *La novela negra: Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*, Barcelona : Ediciones 2001, 1980.

COMA, Javier, « Barnícese de negro y véndase como literatura », *CLIJ*, n.º 7, junio de 1989.

COMA, Javier, « Treinta años y un día », Marzo de 2010, artículo inédito.

EGUIDAZU PALACIOS, Fernando; González Lejárraga, Antonio. *Biblioteca Oro: Editorial Molino y la literatura popular. 1933-1956*. Sevilla : Ulises / Madrid : CSIC, 2015.

FALCON, Alejandrina, « El caso Bruguera: importadores argentinos de novela negra », En *Traductores del exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)*. Madrid : Iberoamericana / Frankfurt am Main : Vervuert, 2018.

FREIXAS, Ramón, « Luces y sombras de un género en receso », *La Vanguardia/Libros*, 23-10-1992.

GIRALT MIRACLE, Ricard, *Serie Simenon (1948-1953)*, Madrid : Blur Ediciones, 2003.

GOMEZ ORTIZ, Tomás, « El seudónimo en la novela popular española (1930-1960) ». En *La novela popular española*. Madrid : Robel, 2000.

CHARLO ORTIZ-REPISO, Ramón, *La novela popular en España*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

VAZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela policíaca en España*, Barcelona : Ronsel, 1993.

No preguntes la hora al muerto:
La evolución de Silver Kane a Francisco González Ledesma

No preguntes la hora al muerto : L'évolution de Silver Kane à Francisco González Ledesma

No preguntes la hora al muerto : The evolution from Silver Kane to Francisco González Ledesma

Cristina PÉREZ SIERRA,
Université de Pau et des pays de l'Adour,
cristinaperezsierra.pm@gmail.com

Resumen : Francisco González Ledesma, escritor pionero de la novela negra en España, experimentó una notable evolución en su obra, condicionada por el contexto histórico del país. Durante el franquismo, utilizó varios pseudónimos para ganarse la vida con los bolsilibros de literatura popular, entre los que destacó Silver Kane, el pseudónimo más célebre y fructífero del autor. Estas publicaciones dinámicas con finales felices reflejaban las restricciones creativas causadas por la censura y el ritmo de trabajo casi industrial, pero supusieron un enorme aprendizaje para el escritor y marcaron su iniciación en la narrativa policiaca y negra.

Con la democracia, Ledesma adoptó su propio nombre para crear textos más elaborados e inauguró la Serie Méndez. Esta saga, compuesta por 11 novelas —publicadas entre 1983 y 2013—, dio paso a una nueva etapa en su literatura y en sus creaciones de género negro. La intriga policiaca se serviría de un investigador poco convencional y se teñiría de retrato social y de un carácter crítico, ayudando a conformar la identidad de la novela negra española, en la que también participaron otros autores como Manuel Vázquez Montalbán o Andreu Martín.

El enfoque temático y formal de sus obras sufrió importantes transformaciones en el curso de su evolución, y en este estudio se pondrá el foco sobre el desarrollo de su narrativa desde el franquismo hasta finales de los años ochenta del siglo XX.

Palabras clave : Francisco González Ledesma, Silver Kane, novela policiaca, narrativa popular, Serie Méndez.

Résumé : Francisco González Ledesma, écrivain pionnier du roman noir en Espagne, a connu une évolution notable de son œuvre, conditionnée par le contexte historique du pays. Sous le régime franquiste, il a utilisé plusieurs pseudonymes pour gagner sa vie grâce aux livres de poche de la littérature populaire, parmi lesquels se distingue Silver Kane, le pseudonyme le plus célèbre et le plus fructueux de l'auteur. Ces publications dynamiques au dénouement heureux reflètent les restrictions imposées par la censure et le rythme de travail quasi industriel imposé à l'auteur, mais elles ont constitué un énorme apprentissage pour l'écrivain et ont marqué son initiation au roman policier.

Dans le cadre de la démocratie, Ledesma adopte son propre nom pour créer des textes plus élaborés et inaugure la série Méndez. Cette saga, composée de 11 romans — publiés entre 1983 et 2013 — marque une nouvelle étape dans sa production et dans ses créations noires. L'intrigue policière met en scène un enquêteur non conventionnel et porte un critique sur la société espagnole de la Transition, contribuant à façonner l'identité du roman noir espagnol, auquel d'autres auteurs comme Manuel Vázquez Montalbán ou Andreu Martín ont également participé.

L'orientation thématique et formelle de ses œuvres a subi d'importantes transformations au cours de sa trajectoire, et cette étude se concentrera sur le développement de son œuvre romanesque depuis le régime franquiste jusqu'à la fin des années 1980.

Mots-clé : Francisco González Ledesma, Silver Kane, roman policier, récit populaire, Série Méndez.

Abstract : Francisco González Ledesma, a pioneering writer of noir fiction in Spain, saw his work undergo a notable evolution, shaped by the country's historical context. During the Franco regime, he used several pseudonyms to earn a living writing popular literature in pocket-sized books, among which Silver Kane stood out as the author's most famous and prolific pseudonym. These fast-paced publications with happy endings reflect the restrictions imposed by censorship and the almost industrial pace of work demanded of the author, but they provided the writer with a wealth of experience and marked his initiation into crime and noir fiction.

With the advent of democracy, Ledesma adopted his own name to create more elaborate works and launched the Méndez Series. This saga, comprising 11 novels—published between 1983 and 2013—marks a new phase in his literary career and his noir fiction. The crime plot would feature an unconventional investigator and be imbued with social commentary and a critical tone, helping to shape the identity of the Spanish noir novel, in which other authors such as Manuel Vázquez Montalbán and Andreu Martín also contributed.

The thematic and formal approach of his works underwent significant transformations over the course of his evolution, and this study will focus on the development of his narrative from the Franco era through the late 1980s.

Keywords : Francisco González Ledesma, Silver Kane, crime fiction, popular narrative, Méndez Series.

1952-1989, Barcelona.

Introducción

Francisco González Ledesma (Barcelona, 1927-2015) nació en una familia muy humilde del barrio barcelonés del Poble Sec pero pudo estudiar derecho y periodismo, y ejerció ambas profesiones a lo largo de su trayectoria; no obstante, la escritura permeó toda su vida y le acabó otorgando un reconocimiento profesional significativo¹. Después de una infancia y adolescencia creando historias, en 1948 —con veintiún años— Francisco González Ledesma recibió el Premio Internacional de Novela Plaza & Janés por su novela

¹ La mayor parte de la información sobre el autor y su trayectoria ha sido extraída de sus memorias publicadas en la editorial Planeta bajo el título *Historia de mis calles* (2006). González Ledesma, Francisco, *Historia de mis calles*, Barcelona: Planeta, 2006, 452 p.

Sombras viejas. Sin embargo, la censura franquista impidió su publicación y vetó al autor de seguir escribiendo con su propio nombre².

De este modo, para ganarse la vida, el joven Ledesma se dedicó a componer historias populares que publicaba bajo diferentes pseudónimos en la editorial Bruguera, abarcando múltiples géneros como la novela policiaca, la novela del Oeste, la novela rosa, la ciencia ficción, el espionaje, la novela de aventuras o la de terror. El pseudónimo con el que logró un mayor éxito en esta etapa de literatura de subsistencia fue Silver Kane, que sobresalió especialmente en el Western y en el género policiaco.

Con la llegada de la democracia, González Ledesma cambió la orientación de su literatura, separándose de la narrativa popular imperante.—Recuperó públicamente su identidad y reorientó su literatura hacia un nuevo tipo de novelas que conllevaban un mayor cuidado del tratamiento temático y formal de los textos y se asimilaban mejor con el formato de la literatura convencional. Aunque en esta etapa también tocó otros géneros, su predilección se encaminó hacia la novela negra y compuso una de las series emblemáticas de este género en España: la Serie Méndez. Este trabajo se va a centrar en la transformación de la producción de González Ledesma en vínculo con las circunstancias históricas, sociales y culturales; reparando en el condicionamiento que estas ejercían sobre su obra. De este modo, se revisarán desde sus primeras publicaciones durante el franquismo hasta sus trabajos de los años ochenta —abarcando hasta la cuarta entrega de la Serie Méndez, del año 1986—.

De los bolsilibros a las novelas convencionales

La primera etapa de la escritura de Ledesma se desarrolló durante la dictadura franquista, un contexto clave para entender su literatura. En primer lugar, cabe referirse a la censura, que controló y limitó toda la distribución artística en ese periodo histórico. Esto fue decisivo para nuestro autor puesto que cambió el rumbo de sus escritos: su primera novela premiada en 1948 fue prohibida por este organismo censor y su nombre se incluyó en la lista negra de los creadores. Tomando las palabras de González Ledesma:

El funcionario que leyó mi expediente dijo que yo era un rojo, un pornógrafo (un protagonista le tocaba una pierna a su novia), y que sería mejor que me dedicara a otra cosa. El funcionario decretó: «No publicará usted mientras el Caudillo viva»³.

Aunque el escritor intentó impugnar la resolución, no obtuvo éxito; por lo que toda su obra posterior, hasta 1975, se formó en el ámbito de la literatura popular enmascarada bajo diversos pseudónimos.

La censura supuso una práctica generalizada de autocensura que hizo que los creadores evitaran determinados temas o que los expresaran de forma indirecta. De este modo, así como la acción, la aventura y el amor tenían un trato prioritario, se excluían de forma deliberada temáticas políticas o de compromiso social y el sexo⁴, salvo que se abordaran de forma velada —el lector entre líneas tuvo espacio para desarrollar su capacidad—.

² González Ledesma, Francisco, «El martirio fue una fiesta», in: Martínez de la Hidalga, Fernando, *et al*, *La novela popular en España*, Madrid: Ediciones Robel, 2000, p. 96.

³ González Ledesma, Francisco, *Historia de mis calles*, *op. cit.*, p. 303.

⁴ Martínez de la Hidalga, Fernando, «A vueltas con la novela popular», in: Martínez de la Hidalga, Fernando, *et al*, *La novela popular en España*, Martínez de la Hidalga, Fernando, *et al*, *La novela popular en España 2*, Madrid: Ediciones Robel, 2001, p. 18.

Asimismo, en este contexto adverso, la literatura de evasión cobró fuerza ya que ofrecía un recurso a la sociedad de a pie para escapar de su cotidianidad:

Para una población con un nivel cultural bajo, con unos medios de evasión tan escasos —la radio, el fútbol y poco más— y con unas condiciones de vida tan arduas, la novela popular fue casi la única vía de evasión de una realidad poco grata. Por eso tuvo la relevancia que tuvo, y por eso contribuyó de forma tan destacada a configurar el imaginario colectivo⁵.

Durante el franquismo, las ficciones populares se consolidaron como un eje fundamental dentro de la vida cultural española, llegando a adquirir un peso muy superior al que tuvieron en otros países en esas décadas.

En esta etapa toda la producción literaria de González Ledesma se desarrolló dentro de la editorial Bruguera. Bruguera fue una empresa catalana que, desde los años cuarenta del siglo XX, se especializó en la publicación de literatura popular y fue adquiriendo un puesto preferente en este mercado, llegando a dominar el sector no solo en España, sino también en Hispanoamérica —hasta su desaparición a mediados de los años ochenta⁶—.

Una de las principales aportaciones de esta editorial fue la creación de los bolsilibros, un emblema de la literatura popular en la etapa franquista: «La editorial Bruguera fue quien recogió las características de las novelas populares de bolsillo y les dio una entidad y un espíritu, incluso un aspecto»⁷. A partir de los *pulp* norteamericanos, se conformaron estos libros «de consumo rápido y masivo» que se transportaban fácilmente gracias a su pequeño tamaño y cuya circulación se prolongaba gracias al trueque⁸, consiguiendo un éxito abrumador entre la población. Asimismo, estos se caracterizaban por su extensión reducida, sus portadas vistosas con títulos llamativos y los baratos materiales implicados en su elaboración. Martínez de la Hidalga ofrece la siguiente definición de «bolsilibro»:

Aquella abundante floración de novelitas de quiosco de portadas coloristas, textos elementales, papel pobre y precio mínimo que llenaron los escasos momentos de ocio de los españoles de los años 40 y 50, les transportaron a otros mundos bien distintos del gris entorno en que vivían, les ofrecieron una humilde dosis de ilusión, y crearon de paso un poderoso universo de mitos que formaron el imaginario colectivo de varias generaciones⁹.

Como contrapunto de la gran repercusión de este fenómeno, «los hermanos Bruguera dirigían con mano de hierro [...] toda esa política»¹⁰. En la empresa se ejercía una gran presión sobre los trabajadores para que no disminuyera en ningún momento su labor creativa, en un circuito que no distaba tanto de la fabricación industrial. Con unas largas jornadas de trabajo y un ritmo de producción frenético, sin vacaciones ni descansos, los autores tenían que volcar toda su inventiva en novelitas que componían una tras otra. Además, el uso de los derechos de autor tendía a ser abusivo y los salarios no iban de la mano de las exigencias demandadas. Estas circunstancias de los autores populares confrontan directamente con la imagen del escritor «literario», aquel que posee un aura de distinción y su trabajo está más vinculado a un compromiso artístico que a la búsqueda

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ Vázquez de Parga, Salvador, *Héroes y enamoradas. La novela popular española*, Barcelona: Ediciones Glénat, 2000, p. 252.

⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁸ Laguillo, David, «Bolsilibros, la fascinante historia de la literatura de consumo» [en línea], *Cantabria Diario*, 2023.

⁹ Martínez de la Hidalga, Fernando, «La novela popular en España», in: Martínez de la Hidalga, Fernando, et al, *La novela popular en España*. Madrid: Ediciones Robel, 2000, p. 13.

¹⁰ González Ledesma, Francisco, *Historia de mis calles, op. cit.*, p. 238.

de una rentabilidad económica, además de contar con una difusión considerablemente más reducida.

Francisco González Ledesma empezó a trabajar en Bruguera en 1947, pero no fue hasta diez años después cuando logró entrar en nómina y mejorar sus condiciones¹¹. Aunque todo en su justa medida, pues el escritor recuerda la realidad laboral de aquella época con estas palabras:

Las jornadas eran de unas cincuenta horas a la semana, y hasta los años sesenta no hubo vacaciones ni fiestas. Se trabajaba lo mismo el día de Año Nuevo que el de Navidad por la mañana, por no mencionar el de Reyes ni el Jueves y Viernes Santos. Incluso el 18 de julio (que era fiesta de gran alborozo patriótico, por conmemorarse el Glorioso Alzamiento Nacional) teníamos que acudir al trabajo¹².

De este modo, en aquel tiempo se trabajaba sin tregua, con una elevada carga horaria y sin respetar los festivos. Asimismo, el control sobre el rendimiento del personal era absoluto, como declara Ledesma: «Yo mismo, por ejemplo, antes de cobrar cada sábado, tenía que justificar en una declaración cómo había empleado el tiempo»¹³. Esta vigilancia abusiva se tradujo en que muchos trabajadores decidieran abandonar la empresa¹⁴.

Aunque González Ledesma también compuso guiones de tebeos, su actividad creativa se enfocó hacia la narración de novelas. Si las exigencias del trabajo eran estrictas, es preciso tener en cuenta que Ledesma lo compaginó con otras ocupaciones como los estudios de derecho, su faceta de abogado y su formación en periodismo. Así describe el escritor su labor profesional de mediados del siglo XX:

Escribía las novelas por las noches, después de la larga jornada de trabajo normal. Normalmente mi ritmo era de un folio cada quince minutos, y los compromisos de entrega, así como los modestos honorarios que se cobraban, hacían que no pudiera dedicar a cada novela más de 4-5 días, contando domingos. Los plazos de entrega del original al editor eran rigurosos y no permitían retrasos¹⁵.

Esta falta de tiempo dio lugar a anécdotas curiosas como la noche en que se cortó la luz en el barrio en que vivía el autor y a este no le quedó más remedio que seguir escribiendo en la terraza a la luz de la luna llena¹⁶. El ritmo de producción era tan alto que en documentos oficiales que guarda la familia hay registros de que el autor llegó a publicar hasta 6 novelas al mes en algunos periodos¹⁷. Décadas más tarde, en sus memorias, el autor afirmarí que este proceso supuso para él un «aprendizaje de perro», pero que le ayudó en su escritura el resto de su vida¹⁸.

Cabe destacar el papel que tuvieron los pseudónimos en toda la literatura popular del franquismo: la inmensa mayoría de los autores publicaban sus novelas bajo una falsa identidad —Lou Carrigan, Curtis Garland, Keith Luger, entre otros—. Esto se debió a dos motivos principales: protección frente a posibles represalias políticas y por razones de estrategia comercial. En el caso de Francisco González Ledesma, el pseudónimo más

¹¹ *Ibid.*, p. 244.

¹² González Ledesma, Francisco, «Les presento a Silver Kane, divertido a la fuerza», in: Martínez de la Hidalga, Fernando, *et al*, *La novela popular en España 2*, Madrid: Ediciones Robel, 2001, p. 106.

¹³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 111-112.

¹⁶ González Ledesma, Francisco, «Llegué a escribir a la luz de la luna llena» [en línea], *La Vanguardia*, 2002, p. 72.

¹⁷ Información obtenida de documentos oficiales de la familia de Francisco González Ledesma.

¹⁸ González Ledesma, Francisco, *Historia de mis calles*, *op. cit.*, p. 305.

exitoso fue el de Silver Kane, pero también utilizó otros como Rosa Alcázar, Fernando Robles y Taylor Nummy.

Estas editoriales populares concentraban la mayor parte de la producción cultural y la difundían a través de los quioscos. Estos ampliaron su función de venta de periódicos, revistas o golosinas hasta convertirse en los puntos centrales de venta e intercambio de bolsilibros, que se comercializaban en tiradas masivas y, con frecuencia, por medio de colecciones por entregas.

En lo que respecta a la dimensión narrativa, los bolsilibros pretendían atraer la atención del público desde el inicio con aperturas impactantes y tramas cargadas de dinamismo, suspense y giros inesperados, culminando siempre en desenlaces felices. Así pues, las editoriales como Bruguera estaban condicionadas por estas expectativas de los lectores y, en general, sus novelas evidenciaban una lectura ligera y asequible con abundantes diálogos y acción. En esta línea, las novelas del Oeste y las novelas románticas fueron las predilectas entre los lectores¹⁹.

Estas circunstancias trazaron un impacto claro en la escritura de Francisco González Ledesma, esencialmente en lo que respecta a su obra anterior a 1975. En primer lugar, aunque también deja espacio al lirismo, su estilo narrativo se caracterizó por ser ágil, directo y sorprendente; como se percibe en este fragmento de *El hombre de Little Rock*:

[Clive Murdock] sujetó bruscamente a uno de sus enemigos por la entrepierna, alzándolo en vilo antes de que se diera cuenta.

El alarido inhumano, angustioso, del hombre al ser proyectado sobre la hoguera, hizo estremecer la calma de la tarde [...].

Un terrible gancho de izquierda, seguido de un cruzado de derecha, envió a tierra a su segundo enemigo.

El tercero sacó la pistola, pero Clive se la envió a los aires de un terrible puntapié²⁰.

En el texto se muestra esa rapidez en la acción, en este caso presidida por la violencia, que otorga cierto carácter heroico al agente Clive Murdock.

En este periodo, los géneros que tuvieron mayor presencia en las ficciones del autor fueron el *Western* —convirtiendo a Silver Kane en un emblema del engranaje de este género en el país—, la novela policiaca y la novela rosa (de amor). Por supuesto, la presencia de los elementos de carácter sexual o de crítica social o política se trataban solo de soslayo hasta la etapa final de la dictadura y fundamentalmente hasta el comienzo de la era democrática. En definitiva, toda su escritura estaba supeditada a las leyes del mercado y del régimen político imperante.

Todas estas particularidades generaban una tensión entre la vocación literaria del autor y las exigencias del contexto, que le obligaban a tomar otros caminos.

Con la llegada de la democracia y la instauración de un marco de libertades, González Ledesma pudo escribir la literatura que verdaderamente le nacía de dentro y se produjo una gran transformación en su obra que le alejó de la figura del autor popular. Ese cambio

¹⁹ «A pesar de la abundancia de novela rosa, los bolsilibros mayoritarios fueron los dedicados al western. El western fue el género popular por excelencia. Antes de la guerra no existía colección alguna dedicada en exclusiva al oeste». Vázquez de Parga, Salvador, *Héroes y enamoradas. La novela popular española*, *op. cit.*, p. 214.

²⁰ Kane, Silver, *El hombre de Little Rock*, Barcelona: Bruguera (col. Servicio Secreto), 1966, p. 61-62.

se manifestó en múltiples niveles, vinculados con los elementos comentados anteriormente y otros aspectos.

Las diferencias se hacían patentes desde el propio formato del libro, que evolucionó del bolsilibro a un patrón convencional con menor potencia visual y mayor extensión. Aunque algunos de estos últimos también se editaron en ediciones de bolsillo, estas versiones ofrecían diseños más sobrios acordes a la literatura estándar.

En el plano narrativo, las primeras publicaciones de Ledesma tras la muerte de Franco parecen indicar un alejamiento parcial de sus textos anteriores. Esto se refleja en argumentos de mayor complejidad y en la disminución del uso de recursos vinculados a la narrativa popular que se volverán a intensificar a partir de los años noventa, desde *Historia de Dios en una esquina* (1991)–. Por ejemplo, mientras los bolsilibros garantizaban finales felices, las novelas posteriores de Ledesma no concluyen con el triunfo absoluto del bien, ya que algunos personajes no logran escapar de su estatus de perdedores —*La dama de Cachemira* es un claro ejemplo de ello—.

Los títulos de los libros también marcan esta transición. En contraposición con los títulos llamativos de las novelas de bolsillo, en la Serie Méndez, las primeras entregas se dan a conocer con títulos neutros que a simple vista no se vincularían con la literatura popular: *Expediente Barcelona* (1983), *Las calles de nuestros padres* (1984), *Crónica sentimental en rojo* (1984) y *La dama de Cachemira* (1986). No obstante, desde 1990 volverán a aproximarse a las convenciones representativas de la narrativa del género y de la narrativa popular en general.

En términos de calidad, los bolsilibros reflejan las limitaciones propias de los breves plazos de entrega que se imponían en las editoriales populares del franquismo. Así pues, las novelas de Méndez se escribieron en unas condiciones mucho más favorables para la creación artística, sin tanta precipitación, y lograron afianzarse como «un ejemplo de construcción sólida»²¹ y de dominio de las estrategias discursivas.

En cuanto a la temática, en su primera etapa el escritor exploró multitud de géneros narrativos en sus textos, y puso de relieve un interés por la hibridación genérica —como se observa destacablemente en sus novelas de terror o de ciencia ficción, que siempre incorporan una amplia mezcla temática—, marcando una singularidad frente a otros novelistas populares. En cambio, durante la democracia, Ledesma se centró mayoritariamente en el género policiaco.

Asimismo, en los libros de Méndez se representa fielmente la realidad, y en esta representación se cuestiona el orden vigente y se ejerce una notoria denuncia social —con el compromiso propio de los escritores de su generación—. En este periodo se abordarían abiertamente temas como la pederastia —*Expediente Barcelona* (1983)—, la corrupción política —*Las calles de nuestros padres* (1984)—, las diferencias de clase —*Crónica sentimental en rojo* (1984)— o la corrupción inmobiliaria —*La dama de Cachemira* (1986)—. A modo de ejemplo, a continuación, se incluye un fragmento que aborda el alcance de la corrupción política, que llega a frenar una actuación policial:

- No haga nada, Méndez.
- ¿No? ¿Por qué?
- Arriba.

²¹ Taibo II, Paco Ignacio, «Prólogo», in: González Ledesma, Francisco, *Expediente Barcelona*, Barcelona: Ediciones Júcar, 1987, p. 5.

— ¿Arriba quién? ¿El Sumo Hacedor? [...]

— El Ministerio. [...] Nada de escándalos en estas elecciones autonómicas, nada de influir en el voto, decantar la balanza de un lado u otro. Nada de llamar a declarar a tíos que dentro de diez días van a tener inmunidad parlamentaria [...].

Méndez dijo bruscamente:

— No quiero [...]. Que el partido eche a este tipo.

— Ya no puede [...]. Guardaremos el asunto para más adelante, se lo prometo.

— Hostia de democracia²².

Por su parte, en los personajes también se observa una clara evolución entre los dos periodos claves de la escritura del autor. A pesar de que en los bolsilibros los personajes sobrepasan los estereotipos de este tipo de narrativa —mostrándose con mayor profundidad y humanidad—, sí responden en esencia a una entidad arquetípica; mientras que en la literatura posterior aparecen personajes más elaborados y complejos.

A modo de ejemplo, el protagonista de la Serie Méndez, el inspector Méndez desafía la figura canónica del investigador instaurada en la novela policiaca y en la novela negra y se convierte en un emblema de la obra de González Ledesma. Al igual que otros predecesores, el protagonista es un antihéroe, pero Méndez se sitúa prácticamente en el polo opuesto del personaje heroico. En su lugar, Méndez es un individuo corriente con una intuición especial que conoce a fondo la ciudad de Barcelona y su historia, y siente una gran empatía hacia los marginados de la sociedad. Además, tiene su propio sentido de la justicia²³ y muchas veces actúa fuera de la legalidad, especialmente en delitos que él considera muy graves.

Los escenarios también muestran una evolución significativa. Durante el franquismo, las historias transcurren en países extranjeros, evitando cualquier referencia que pudiera ser interpretada como una crítica al régimen franquista. En la democracia, Ledesma regresa a Barcelona y le otorga un papel protagonista. La ciudad se convierte en un ente vivo que refleja las transformaciones sociales y económicas, un enfoque que también se observa en la Serie Carvalho de Vázquez Montalbán.

En el plano formal, en la etapa de los bolsilibros se va definiendo el estilo distintivo del autor, que combina un tono poético con una prosa más dinámica y contundente que mantiene con facilidad la atención del lector. A lo largo de su carrera fue madurando su lenguaje y en la Serie Méndez ya se convierte en una seña de identidad de González Ledesma al fusionar elementos coloquiales y líricos con naturalidad y efectividad, además de diálogos sólidamente contruidos. Este uso particular de la lengua regularmente se sirve de la ironía para causar un efecto humorístico muy característico de la obra del escritor.

En resumidas cuentas, el contexto político y cultural de España influyó decisivamente en la producción literaria de Francisco González Ledesma y dejó como resultado dos etapas claramente diferenciadas en su trayectoria literaria.

²² González Ledesma, Francisco, *Las calles de nuestros padres*, Madrid: La factoría de ideas, 2006, (1984), p. 303-304.

²³ Martín Escribà, Àlex; Sánchez Zapatero, Javier, «La ley de la calle: moral y justicia en la “Serie Méndez” de Francisco González Ledesma», in: Álvarez Maurín, María José; Álvarez Méndez, Natalia (coords.), *Ficción Criminal: «Justicia y Castigo»*, León: Universidad de León. Área de publicaciones, 2010, p. 289-306.

Conclusión

En suma, las circunstancias externas son cruciales para el desarrollo de las manifestaciones culturales. En el caso de González Ledesma, se aprecia una evolución destacable en su escritura desde los inicios hasta la madurez que avanza paralela a las transformaciones políticas, sociales y culturales que vivió España en la segunda mitad del siglo XX.

Durante el franquismo, sus novelas se enmarcaron en la literatura popular y Silver Kane fue un icono del momento; sin embargo, tanto la censura como las características del mercado popular del momento y las condiciones laborales abusivas tuvieron un gran impacto a nivel textual y paratextual. Desde que comenzó la democracia, Ledesma se distanció, en cierta medida, de esta figura del autor popular para convertirse en un escritor propiamente “literario”. En esta fase, ejemplificada a la perfección a través de la Serie Méndez, se otorga más espacio a la reflexión y al valor estético, y se abordan los relatos desde una mayor profundidad y complejidad.

En definitiva, las más de seis décadas de recorrido literario de Ledesma fueron enormemente productivas y específicamente otorgaron al autor una trascendencia notable en la novela negra española, convirtiéndolo en un emblema de esta literatura.

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco, *Expediente Barcelona*, Madrid: Ediciones Júcar, 1987, (1983), 280 p.

___, «El martirio fue una fiesta», in: MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Fernando, *et al*, *La novela popular en España*, Madrid: Ediciones Robel, 2000, p. 175-182.

___, *Historia de mis calles*, Barcelona: Planeta, 2006, 452 p.

___, *Las calles de nuestros padres*, Madrid: La factoría de ideas, 2006, (1984), 316 p.

___, «Les presento a Silver Kane, divertido a la fuerza», in: MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Fernando, *et al*, *La novela popular en España 2*, Madrid: Ediciones Robel, 2001, p. 105-112.

___, «Llegué a escribir a la luz de la luna llena» [en línea], *La Vanguardia*, 2002, disponible en: <<https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2002/02/16/pagina-72/33931307/pdf.html>> (consultado el 17 de marzo de 2022).

KANE, Silver, *El hombre de Little Rock*, Barcelona: Bruguera (col. Servicio Secreto), 1966, 122 p.

LAGUILLO, David, «Bolsilibros, la fascinante historia de la literatura de consumo» [en línea], *Cantabria Diario*, 2023, disponible en: <<https://www.cantabriadiario.com/bolsilibros-la-fascinante-historia-de-la-literatura-de-consumo/>> (consultado el 4 de marzo de 2025).

MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, «La ley de la calle: moral y justicia en la “Serie Méndez” de Francisco González Ledesma», in: ÁLVAREZ MAURÍN, María José; ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (coords.), *Ficción Criminal: «Justicia y Castigo»*, León: Universidad de León. Área de publicaciones, 2010, p. 289-306.

MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Fernando, «A vueltas con la novela popular», in: MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Fernando, *et al*, *La novela popular en España 2*, Madrid: Ediciones Robel, 2001, p. 13-32.

___, «La novela popular en España», in: MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Fernando, *et al*, *La novela popular en España*. Madrid: Ediciones Robel, 2000, p. 15-52.

TAIBO II, Paco Ignacio, «Prólogo», in: GONZÁLEZ LEDESMA, Francisco, *Expediente Barcelona*, Barcelona: Ediciones Júcar, 1987, p. 5-6.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *Héroes y enamoradas. La novela popular española*, Barcelona: Ediciones Glénat, 2000, 370 p.

CRISTINA PÉREZ SIERRA ha defendido su tesis doctoral en la Universidad de Pau, Francia, con una investigación sobre la novela negra española. Previamente había cursado sus estudios de Filología hispánica y un máster de Literatura, Teoría de la literatura y Literatura comparada en la Universidad de Salamanca.
[cristinaperezsierra.pm@gmail.com]

Influencias e interferencias francófonas en las colecciones de novela negra y policíaca en lengua catalana

Influences et interférences francophones dans les collections du roman noir et policier en langue catalane

Influences and interferences francophone in collections of crime and detective novels in the Catalan language

Alex Martín Escribà
Universidad de Salamanca
martinescriba@usal.es

Résumé : Cet article analyse le rôle de la France comme matrice fondamentale du roman noir et policier dans l'espace catalan, tant sur le plan historique que sur celui des pratiques éditoriales. D'une part, il rappelle l'impact des traductions de roman noir nord-américain, du succès de la « Série Noire », du cinéma noir et de l'existentialisme, ainsi que le poids du français comme langue de prestige pour la bourgeoisie catalane et l'influence du Mai 68 et du « néo-polar ». D'autre part, il montre comment cette tradition se concrétise dans deux grandes collections catalanes de référence. « La Cua de Palla » (1963-1970) d'Edicions 62, conçue comme équivalent catalan de la « Série Noire », propose au lectorat une sélection de classiques américains et d'auteurs européens, notamment français, avec une forte dimension existentielle, critique et sociale, et un dispositif graphique directement inspiré des collections françaises. Plus tard, « La Negra » de La Magrana (1986-1996) consolide ce dialogue avec la France en intégrant le « néo-polar » et en publiant des auteurs tels que Boris Vian, Jean-Patrick Manchette ou Didier Daeninckx, tout en articulant la contestation politique et la dénonciation des violences institutionnelles avec le contexte catalan de l'après-dictature. L'étude conclut que l'influence française dépasse la simple importation d'auteurs pour toucher les philosophies éditoriales, les stratégies de collection et l'imaginaire même du roman noir en catalan

Mots-clé : collections policières françaises, collections catalanes influence et interference

Resumen : El artículo examina cómo Francia se constituye en referente central de la novela negra y policíaca en Cataluña, tanto desde el punto de vista histórico como editorial. En primer lugar, recuerda la llegada del género a través de las traducciones de novela negra norteamericana, la influencia de la mítica «Série Noire», la recepción del cine negro y el peso del existencialismo y de la militancia política, además del prestigio del francés como lengua de cultura para la burguesía catalana y del impacto del Mayo del 68 y el «néo-polar». En segundo lugar, estudia cómo estas influencias cristalizan en dos colecciones catalanas emblemáticas. «La Cua de Palla» (1963-1970), de Edicions 62, se plantea como la «Série Noire» catalana, con un diseño gráfico y una filosofía de selección claramente deudores de los modelos franceses y un catálogo que combina autores estadounidenses y europeos, con notable presencia de escritores franceses y una fuerte carga testimonial y crítica. Años más tarde, «La Negra» de La Magrana (1986-1996) incorpora de forma decidida el «néo-polar» francés, publica a Boris Vian, Jean-Patrick Manchette y Didier Daeninckx, y articula una narrativa de denuncia política y social muy vinculada a la Cataluña de la posdictadura. El trabajo concluye que la influencia francesa

afecta tanto a la elección de autores como a las filosofías editoriales, los diseños y la configuración del género negro en catalán.

Palabras clave : colecciones policíacas francesas, colecciones policíacas catalanas, influencias e interferencias

Abstract : This article explores France as a key model for Catalan crime and noir fiction, focusing on historical reception processes and on concrete editorial practices. First, it examines how the genre reached Catalonia through translations of American hard-boiled fiction, the impact of Gallimard's «Série Noire», film noir, existentialist thought and political engagement, together with the prestige of French as a cultural language among the Catalan bourgeoisie and the influence of May 1968 and the subsequent «néo-polar» movement. Secondly, it analyses how these elements materialised in two major Catalan series. «La Cua de Palla» (1963–1970), published by Edicions 62, was conceived as a Catalan «Série Noire», with graphic design and editorial philosophy modelled on French collections and a catalogue that combined American classics with European writers, giving particular prominence to French authors and to socially engaged, existential and critical narratives. Later, La Magrana's «La Negra» (1986–1996) consolidated this dialogue by embracing French «néo-polar», publishing authors such as Boris Vian, Jean-Patrick Manchette and Didier Daeninckx, and by articulating political and social critique in tune with post-dictatorship Catalonia. The article argues that French influence goes beyond the selection of writers, shaping editorial philosophies, collection design and the very configuration of Catalan noir fiction.

Keywords : crime fiction collections, catalan collections, influence et interference

Francia como referente: colecciones catalanas de novela negra y policíaca

Francia es, por tradición y definición, el epicentro de la novela negra en Europa. El desarrollo del género nos llegó desde esta geografía por diversas vías: desde las traducciones de novela negra norteamericana en los años cuarenta; la importancia e influencia de la mítica colección «Série Noire», así como la entrada de los *films noirs*. Más allá de estos factores deben mencionarse otros de índole histórica como la importancia del existencialismo y de la militancia política de este movimiento que barrió los restos del vanguardismo e influyó en Cataluña, así como la relevancia del francés como lengua de cultura influyente de la burguesía catalana durante buena parte del siglo pasado. Además, debe hacerse hincapié en la trascendencia del mayo del 68, que originó el movimiento del «néo-polar» y que supuso un cambio de perspectiva y de enfoque del género negro. Tal es la importancia de la huella francesa en la cultura catalana que Manuel Vázquez Montalbán aludía a varias circunstancias.

Los críticos de la *Nouvelle Vague* habían encumbrado a los cineastas americanos de la serie negra, auxiliados en sus guiones por autores tan reputados como Faulkner y encarnados por Bogart o Edward G. Robinson y habían celebrado la modernidad narrativa de aquellos escritores que eran la fuente literaria de las películas. El afrancesamiento de la cultura española de la oposición hizo el resto. Las novelas policíacas americanas y las películas a que dieron lugar cobraban un

relieve inusitado y sus efectos se dejaron sentir preferentemente ya desde los años sesenta.¹

Más allá de dicha tradición e influencia histórica y literaria, Francia será también un país pionero en lo que se refiere a las colecciones literarias. Desde «Le Masque» (1927) de la Librairie des Champs-Élysées, «La Clé» d'Éditions Rouff (1938-1946), la ya citada mítica «Série Noire» (1945) de Gallimard, «Un Mystère» de Presses de la Cité (1949-1966); «Crime Club» de Denoël (1958-1974), entre muchas otras. No es de extrañar que con tal tradición las grandes colecciones catalanas tomaran como modelo numerosas filosofías de estas colecciones, se inspiraran en muchos de sus diseños y publicaran numerosos de sus autores, auténticos pioneros e introductores de esta modalidad narrativa.

«La Cua de Palla» (1963-1970): la «Série Noire» catalana

La primera colección de novela negra en catalán apareció ya durante la década de los sesenta. La necesidad de ampliar perspectivas vitales y literarias después de los años de posguerra favoreció un tipo de escritura que tuviera cierta relación con cuestiones sociales, históricas y políticas. De hecho, se produjo una necesidad de aumentar los horizontes que tendrá una reactivación efectiva en los llamados «géneros narrativos populares», debido al incremento del consumo y la cultura de masas por parte de las nuevas generaciones. Buena prueba de ello es que empezaron a proliferar algunos títulos y algunas propuestas de colecciones de literatura popular en lengua catalana. Sin duda, la más emblemática fue «La Cua de Palla» (1963-1970), de Ediciones 62, que se presentaba como «la mejor colección de novelas de suspense del mundo», y que nacía gracias a la iniciativa de los editores Max Cahner y Ramon Bastardas, que dieron a conocer una selección poliédrica de títulos, desde los grandes clásicos norteamericanos hasta los europeos más rigurosamente contemporáneos.

“La Cua de Palla” nació con unas intenciones bien concretas: facilitar al lector catalán habitual un tipo de literatura que hasta ese momento había tenido que leer siempre en castellano (o, a veces, los más privilegiados en francés o en inglés) y proporcionar a los numerosos adictos del género poco preocupados por la lengua una oportunidad de practicar la nuestra y, eventualmente, de interesarse, a la hora de leer otros libros. Dos razones, como se puede apreciar, estrechamente relacionadas y muy elogiadas².

El diseño de la colección se inspiraba en buena parte en la mítica «Série Noire» (1945) de Gallimard. Las cubiertas fueron diseñadas por Jordi Fornas, con un estilo pop, utilizando fotografías quemadas en negro como color de estética dominante acompañado de un fondo amarillo cromático inspirado en la «Serie Amarilla» de la editorial Molino de la cual Fornas era un fiel seguidor, así como las notorias campañas publicitarias que también fueron de clara inspiración del sello de Gallimard. Más allá de la confección y semejanza de los productos, ambas colecciones tuvieron más paralelismos. En primer lugar, fueron dirigidas por directores de prestigio: si la «Série Noire» tuvo al editor, actor

¹ Serna, Justo. «Yo maté a Kennedy». *El Imparcial*, 2-6- 2001, p. 6.

² Pedrolo, Manuel de «Què falla “La Cua de Palla”?», *Serra d'Or*, nº. 149, 1972 p. 109.

y guionista Marcel Duhamel al mando desde 1945 a 1977, «La Cua de Palla» la dirigió Manuel de Pedrolo, sin duda el escritor más prolífico y relevante del siglo xx de las letras catalanas. En segundo lugar, el criterio y la filosofía de títulos también compartían gustos afines por el interés de publicar literatura testimonial, existencialista y crítica alejadas de la literatura policiaca del pasatiempo o enigma. Ambos directores también tradujeron buena parte de los primeros números: si Duhamel lo hizo con Peter Cheyney, William Riley Burnett, Jonathan Latimer, James Hadley Chase, James M. Cain, Pedrolo también traduciría a Cain y otros como Ross MacDonald, Mickey Spillane, Margaret Millar y el francés Sébastien Japrisot. «La Cua de Palla» publicaba entonces en su catálogo mayoritariamente autores americanos y también europeos, entre los cuales destacaron un buen número de escritores franceses. El gusto de Pedrolo por la novela negra francesa se justificaba también por su excelente conocimiento del idioma del que llegó a traducir hasta 66 títulos, además de varias novelas de Georges Simenon para la editorial Albor que firmaba como traductor Ferran Canyameres, ya que el escritor belga solo quería en exclusiva un traductor por cada país. Pedrolo era además un lector entusiasta, fiel seguidor de *Le Figaro Littéraire* y buen conocedor de las grandes colecciones y tendencias en Francia.

Por este motivo no debe sorprendernos que el número inaugural de la colección fuera *Parany per a una noia* (1962, *Piège pour Cendrillon*) del escritor y cineasta marsellés Sébastien Japrisot, seudónimo de Jean-Baptiste Rossi, que consiguió precisamente con este título el *Grand Prix de Littérature Policière*, una novela de intriga psicológica que obtuvo el voto unánime de la crítica y llevada al cine gracias a André Cayatte. No fue el único título ya que un año después se publicó *Victimes en fals* (1962, *Compartiment tueurs*), una novela de suspense adaptada por el director greco-francés Costa-Gavras y también *Adéu, amic* (*Adieu l'ami*, 1968) un exitoso thriller con nueva adaptación cinematográfica de Jean Herman. Dentro de la colección, destaca también la presencia de Fred Kassak, seudónimo de Pierre Humblot, con *Carambolades* (1962, *Carambolages*), un texto repleto de humor negro que le valió la nominación al *Grand Prix de L'humour noir*. En palabras de Claude Mesplède, Kassak construía magistralmente “maquiavélicas intrigas y oscuras conspiraciones”³.

A lo largo de su selección de títulos, Pedrolo se decidió también por dar a conocer al lector catalán Pierre Véry, librero y escritor de atmósferas rurales con tres títulos: *Els desapareguts de Saint-Agil* (*Les Disparus de Saint-Agil*, 1935) novela que recordaba su infancia, con realización de Christian-Jaque, *Goupi mans roges* (*Goupi-Mains rouges*, 1937) adaptada por Jacques Becker y *El senyor Marcel de la funerària* (*M. Marcel des Pompes Funèbres*, 1964), novelas donde se mezcla en ocasiones la intriga con una gran dosis de fantasía. Durante aquellos años el lector catalán también pudo leer al poeta Auguste Le Breton, personaje perturbado que vivió en orfanatos y frecuentó los bajos fondos del que se inspiró para escribir *Batudes a la ciutat* (*Rafles sur la ville*, 1955) traducida por el también poeta catalán Joan Oliver. Caso a parte merece la presencia de Georges Simenon que se incorpora a la colección en 1964 gracias a su exitoso comisario Jules Maigret, con la publicación de hasta doce títulos, que según Pedrolo:

a pesar de haber estado repetidamente traducido al castellano desde los tiempos que la difunta editorial Albor publicó docenas de sus obras, Simenon continúa gozando del favor de los lectores catalanes. Hasta el extremo, precisaré, que de sus títulos hemos vendido siempre el doble que, de cualquier otro título de otros

³ Mesplède, Claude, *Dictionnaire des littératures policières*, Paris: Joseph K, 2003 p. 71.

autores, sin excluir novelistas como Dashiell Hammett y Handley Chase, por citar dos de los más conocidos y de un prestigio indiscutible.⁴

Después de publicar setenta y un títulos la colección cerraba sus puertas en 1970 por diferentes causas de carácter comercial, problemas con la censura, escasez de lectores, así como una crisis editorial que comportó graves consecuencias de dirección y de producción y que impidieron continuarla.

Años más tarde, concretamente en 1981, la colección resucitaba bajo el nombre «Seleccions de La Cua de Palla» y fue dirigida inicialmente bajo la mano anónima del escritor Jaume Fuster que, como admirador del polar francés, decidió reeditar y publicar algunos títulos. Entre ellos, el de Auguste Le Breton y Sébastien Japrisot, además de dar a conocer por primera vez en catalán a Jean-Patrick Manchette con *L'Afer N'Gustro* (1971, *L'Affaire N'Gustro*), concretamente en el número 36, antes de que llegara el especialista Javier Coma a dirigirla y publicase estrictamente autores norteamericanos.

«La Negra» de La Magrana: el «néo-polar» en el punto de mira (1986-1996)

Algunos años más tarde, concretamente en 1986, nacía «La Negra» de Ediciones La Magrana, la otra gran colección del siglo xx junto con «Seleccions de La Cua de Palla» dirigida inicialmente por Àlex Broch y después por el escritor barcelonés Jaume Fuster, considerado uno de los pioneros del género en España en la década de los setenta, junto a Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid y Andreu Martín. Fuster destacaba también por ser un gran lector del polar francés, traductor -por ejemplo de Émile Gaboriau y Honoré de Balzac- cuando explicaba en varias ocasiones que «indiscutiblemente, los autores americanos son los que más me interesan como Hammett, Chandler, McCain, MacDonald, Himes. Y algún francés: Simenon, Japrisot, Manchette y por otros motivos, Vian⁵.

Sobre el diseño de la colección destacaba también el color negro de las cubiertas en consonancia con el nombre de la colección. En cada una de ellas constaba una fotografía dando un aire filmico al diseño y en la parte superior de la cubierta había un rectángulo de un color llamativo con el nombre del autor o autores, el título de la novela y el logotipo. Las líneas de publicación eran tres: la primera iba destinada a publicar autores catalanes, la segunda algunos autores norteamericanos y la tercera y no por ello menos importante se dedicó a publicar literatura europea de los últimos cincuenta años, periodo de gran producción y de fuertes influencias francesas. Entre la nómina de autores destacan las cuatro novelas del trompetista, productor de cine y escritor Boris Vian que firmaba sus novelas negras bajo el seudónimo de Vernon Sullivan. Fue el caso de *Escopiré sobre les vostres tombes* (*J'irai cracher sur vos tombes*, 1946) sobre la violencia, problemas raciales y el sexo; *Elles no se n'adonen* (*Elles se rendent pas compte*, 1950), una novela paródica y surrealista protagonizada por el detective aficionado Francis Deacon; *Tots els morts tenen la mateixa pell* (*Les Morts ont tous la même peau*, 1947) y *Mort als lletjos* (*Et on tuera tous les affreux*, 1948), novela que tuvo la peculiaridad de publicarse por entregas en aquel año en el periódico *France-Dimanche*, año donde reveló quién se escondía detrás del sobrenombre. Otra de las publicaciones destacadas fue la del guionista y escritor parisino Albert Simonin en *No toqueu la guita* (*Touchez pas au grisbi!*, 1953) primera entrega de la trilogía protagonizada por Max le Menteur, que fue adaptada al cine

⁴ Pedroló, Manuel de «Què falla “La Cua de Palla”?», *Serra d'Or*, núm. 149, p. 108-110, 1972, p. 45.

⁵ Vila, Joaquim; Navarro, Txiqui. «Jaume Fuster. El costant desafiament». *L'Hora de Catalunya*, 21-28 enero, 1981, n°90, p. 37.

con gran éxito por Jacques Becker en 1954. Dentro de los autores más clásicos reincide nuevamente la presencia de Auguste Le Breton -que, recordemos, ya había estado publicado en «La Cua de Palla»-, con la publicación de *Rififi (Du rififi chez les homes, 1953)*, publicada en la «Série Noire», que se convirtió en una serie llamada popularmente con el mismo nombre, con un total de 13 volúmenes donde despliega todo el conocimiento del argot convirtiéndolo en lengua literaria. Por último, debe mencionarse también a Léo Malet, gracias a la serie protagonizada por su detective privado Nestor Burma. En la colección catalana solo se publicó la primera entrega *Carrer de l'estació, 120 (120, rue de la Gare, 1942)*, que iniciaba las andaduras del personaje y fue considerado por la crítica catalana como «el detective que dejaba KO al misterio», [...] el sucesor principal del comisario Maigret de Simenon, siendo el primer detective de la novela policiaca francesa y precedente de la famosa “Serie Noire” de la editorial Gallimard». ⁶

Sin embargo, entre las publicaciones destacó la incorporación de autores y títulos que estaban de moda en la Europa de aquel momento con especial atención al «néo-polar», movimiento nacido en Francia a principios de los setenta, desencadenado fundamentalmente por los sucesos acontecidos por el mayo del 68, que supusieron el fin de las utopías y de los ideales revolucionarios. Se trataba de una literatura reivindicativa y contestataria muy acorde con los intereses de los movimientos contestatarios catalanes después de la dictadura y que a su vez eran textos críticos que actuaban como portavoces de las denuncias sociales y las desigualdades. Además de ello, la violencia institucional y las injusticias temáticas también iban muy acordes al contexto de represión de las libertades en Cataluña. Nuevamente en palabras de Manuel Vázquez Montalbán se trataba de un grupo que concebía «la novela negra como novela de izquierdas, incluso como única novela factible, que defendía desde una cierta posición trotskista los novelistas franceses como Jean-François Vilar, Didier Daeninckx, Thierry Jonquet»⁷. Destaca dentro de la colección la publicación de nuevo del padre del movimiento Jean-Patrick Manchette a quien François Guérif considera el padre espiritual del movimiento, un escritor «engagé» que ya desde muy joven confesó sentirse atraído por la «Série Noire». Nuevamente Fuster decide publicar en este caso *Nada (Nada, 1972)*, toda una crítica al terrorismo de izquierdas y a la manipulación por parte del Estado llevada al cine por Claude Chabrol. Se trataba de una trama de

conductas, crímenes, persecuciones, realismo, intriga e incluso una concepción del código ético de los personajes son presentes en *Nada*, reconocida como principal novela de la nueva narrativa policial francesa, mito, emblema, auténtico clásico para unas generaciones que dejaron de creer que les mandaban sus padres, sus maestros y sus dirigentes sociales. Como los protagonistas de *Nada*, asumieron que los únicos líderes posibles eran ellos mismos y apostaron por la contestación y el inconformismo. Después vendría la resaca...⁸

Otro de los autores traducidos de aquella generación es Didier Daeninckx, autor «cuya obra es una especie de contranovela nacional construida sobre las cenizas de acontecimientos históricos poco honrosos de la historia de Francia⁹». Se publicaron dos títulos: el primero *Mèmorja mortal (Meurtres pour mémoire 1984)*, que obtuvo el *Grand Prix de Littérature Policière*. La novela denuncia los trágicos acontecimientos del 17 de octubre de 1961 durante una manifestación del Frente de Liberación Nacional contra la

⁶ Castillo, David, «El detective libertario Nestor Burma». *La Vanguardia*, 18-11-1988, p. 50.

⁷ Tyras, Georges, *Geometrías de la memoria*, Granada: Zoela, 2003, p. 96.

⁸ Castillo, David, «El nihilisme incondicional de Jean-Patrick Manchette », *Avui*, 8-1-1989, p. 30.

⁹ Lemaitre, Pierre, *Diccionario apasionado de la novela negra*, Barcelona : Salamandra, p. 113.

guerra de Argelia que acabó con más de doscientas víctimas mortales. La trama está protagonizada por el inspector Cadin, en una acción intercalada con una prolepsis veinte años después donde el hijo de uno de los fallecidos, Bernard Thiraud, investiga la condena a muerte de Charles de Gaulle, que también será víctima de asesinato. Cuatro años después Fuster decide volver a publicarlo con *El gegant inacabat* (*Le Géant inachevé*, 1984), un nuevo polar detectivesco de denuncia sobre el poder y la corrupción política donde aparece nuevamente su personaje serial. El último de los autores del «néo-polar» que se publicó fue Marc Villard en *Un cotxe a la nit* (*Corvette de nuit*, 1981) una novela negra caracterizada por diálogos repletos de argot y ambientaciones con un claro homenaje a la novela negra norteamericana.

Otros datos interesantes de la colección fue encontrar listas de títulos -algunos de los cuales ya se habían adquirido los derechos- y que nunca se llegaron a publicar. Entre ellos, Pierre Boileau y Thomas Narcejac (*Celle qui n'était plus* y *D'entre les morts*), Jean Vautrin (*Billy-Ze-Kick* y *Bloody Mary*), Georges Simenon (*Liberty Bar*), Thierry Jonquet (*La bête et la belle*) y Jean-Patrick Manchette (*Ô Dingos, Ô Château!*). Durante aquellos años también debe mencionarse la editorial Área Contemporània que creó el sello «Área Simenon» para publicar nuevamente la obra completa del escritor belga. La iniciativa duró poco y cerró después de haber publicado dieciséis títulos. También deben mencionarse durante aquellos años otras colecciones policíacas para los jóvenes, como «La Maleïda», en la editorial Pirene, el 1987. Dirigida a lectores jóvenes, publicaba autores de calidad como el dúo Pierre Boileau y Thomas Narcejac, así como Pierre Gamarra y Robert Escarpit.

A partir del análisis realizado sobre las interferencias e influencias francófonas en las principales colecciones en lengua catalana, podemos observar que no se trata únicamente de la elección de determinados autores, sino también de la asimilación e inspiración en las filosofías editoriales y en los diseños de las colecciones francesas más representativas. «La Cua de Palla» de Edicions 62 y «La Negra» de La Magrana, cada una con su periodo histórico concreto, constituyen dos de las colecciones más representativas del género negro en lengua catalana, que, a la vista de lo narrado son de gran influencia francesa.

BIBLIOGRAFÍA

CASTILLO, David, *El detective libertario Nestor Burma. La Vanguardia*, 18-11-1988, p. 50.

CASTILLO, David, «El nihilisme incondicional de Jean-Patrick Manchette », *Avui*, 8-1-1989, p. 30.

LEMAITRE, Pierre, *Diccionario apasionado de la novela negra*, Barcelona : Salamandra, 2021, p. 113.

MESPLÈDE, Claude, *Dictionnaire des littératures policières*, Paris: Joseph K, 2003, p. 71.

PEDROLO, Manuel de. «Què falla “La Cua de Palla” ?», *Serra d'Or*, nº. 149, p. 108-110, 1972, p. 45 // 109.

VILA, Joaquim, NAVARRO, Txiqui, «Jaume Fuster. El costant desafiament», *L'Hora de Catalunya*, 21-28 enero, 1981, nº. 90, p. 37.

SERNA, Justo, «Yo maté a Kennedy». *El Imparcial*, 2-6- 2001, p. 6.

TYRAS, Georges, *Geometrías de la memoria*, Granada : Zoela, 2003, p. 96.

Àlex Martín Escribà (Barcelona, 1974), profesor de la Universidad de Salamanca y codirector del Congreso de Novela y Cine Negro. Parte de su actividad investigadora se

centra en el análisis del género negro y policíaco, tema sobre el que ha publicado varios ensayos, artículos de investigación en monografías y revistas científicas. Es también director de la colección de novela negra en lengua catalana «crims.cat» de la editorial Clandestina.

Traduire le polar français en Espagne : de quelques logiques éditoriales
Traducir la novela policíaca francesa en España : algunas lógicas editoriales
Translating French Crime Fiction in Spain : A Few Editorial Logics

Natacha LEVET
Université de Limoges (EHIC)
natacha.levet@unilim.fr

Résumé : Cet article se propose d'envisager la place du polar français sur le marché espagnol de 1945 à 1989. Pour cela, deux ensembles de données sont établis : l'un concerne la période 1945-1989, l'autre élargit la perspective jusqu'au XIX^{ème} siècle. Les deux ensembles de données permettent de s'interroger sur la place occupée par le polar français en Espagne de 1945 à 1989, autour de la question suivante : des différences historiques et politiques ou des convergences culturelles, qu'est-ce qui influence le plus les logiques d'intraduction du polar français ? Est-il possible de comprendre quelles sont les logiques éditoriales à l'œuvre ? En raison de l'Histoire de l'Espagne et de l'avènement du régime franquiste en 1936, le marché de la fiction criminelle en traduction navigue entre contrôle idéologique et pragmatisme économique, et cela s'applique aux récits policiers traduits du français. Les tendances majeures peuvent être articulées à une périodisation chronologique : le corpus large de données donne un aperçu de la période qui précède le franquisme, ce qui permet d'appréhender les changements survenus durant la décennie allant de 1939 à 1949, dite période de l'Autarcie. Le moment allant des années 1950 à la Transition démocratique correspond à une période de relative stabilité dans les politiques éditoriales, indépendamment même du renouvellement des fictions criminelles. Une dernière période analysée conduira de la Transition démocratique à 1989.

Mots-clé : Polar, traduction, France, Espagne, édition, Histoire

Resumen : Este artículo se propone examinar el lugar de la novela policíaca francesa en el mercado español entre 1945 y 1989. Para ello, se han establecido dos bases de datos: la primera se ciñe al período de 1945 a 1989, y la otra amplía la perspectiva hasta el siglo XIX. Ambas bases permiten reflexionar sobre la presencia de la novela policíaca francesa en España entre 1945 y 1989, partiendo de la siguiente pregunta: entre, por un lado, las diferencias históricas y políticas entre ambos países y, por otro, las convergencias culturales, ¿qué es lo que más influye en las lógicas de traducción de la novela policíaca francesa en España? ¿Es posible entender cuáles son las lógicas editoriales imperantes?

Debido a la Historia de España y al advenimiento del régimen franquista en 1936, el mercado de la ficción criminal traducida oscila entre el control ideológico y el pragmatismo económico, y esto se aplica a los relatos policíacos traducidos del francés. Las principales tendencias pueden articularse en una periodización cronológica: la amplia base de datos ofrece una visión del período previo al franquismo, lo que permite comprender los cambios ocurridos durante la década de 1939 a 1949, conocida como el período de la Autarquía. El período de los años 1950 hasta la Transición Democrática corresponde a una etapa de relativa estabilidad en las políticas editoriales, independientemente de la renovación de las ficciones criminales. Un último período analizado llevará de la Transición Democrática hasta 1989.

Palabras clave : Novela policíaca, traducción, Francia, España, editorial, Historia

Abstract : This article aims to explore the place of French crime fiction in the Spanish market from 1945 to 1989. To do so, two sets of data are established: one focuses on the period from 1945 to 1989, while the other extends the perspective back to the 19th century. These two sets of data allow for an examination of the position held by French crime fiction in Spain between 1945 and 1989, with the following question in mind: historical and political differences or cultural convergences – what has the greatest influence on the translation dynamics of French crime fiction? Is it possible to understand the editorial logics at work?

Due to the history of Spain and the rise of the Francoist regime in 1936, the market for translated crime fiction navigates between ideological control and economic pragmatism, and this applies to French police narratives translated into Spanish. Major trends can be framed within a chronological periodization: the large data corpus provides an overview of the period preceding Francoism, allowing an understanding of the changes that took place during the decade from 1939 to 1949, known as the period of “Autarcia”. The period from the 1950s to the Democratic Transition corresponds to a phase of relative stability in editorial policies, even independent of the renewal of crime fiction. A final period of analysis will cover the Democratic Transition to 1989.

Keywords : Crime fiction, Translation, France, Spain, Publishers, History

Introduction

Un précédent projet de recherche, DETECT¹, avait permis de constater la proximité, en termes de circulation des fictions criminelles, entre France et Espagne. Jacques Migozzi évoque dans « “Euronoir Ltd.” ? Deux décennies d’import/export de fiction criminelle vues de France » un « tropisme latin » récent :

Les auteur·e·s français·e·s de romans noirs critiques, à la différence des auteurs de thrillers ou de Vargas, sont surtout traduit·e·s et édit·e·s dans des pays de l’arc méditerranéen. (...) Peut-être l’Italie et l’Espagne ont-elles des « prédispositions » culturelles à accueillir plus favorablement que d’autres pays européens les romans noirs français à forte dimension politique et à visée critique, eu égard à leurs histoires nationales spécifiques marquées au XX^e siècle par les totalitarismes fasciste et franquiste et, en riposte, par l’engagement de nombreux intellectuels dans un travail de dénonciation et de dévoilement des zones d’ombre et des traumas de la mémoire collective².

Pourtant, l’intérêt de l’Espagne semble précoce, peut-être parce que le franquisme a d’abord étouffé la production nationale. Les régimes autoritaires et les dictatures ne sont guère propices au roman policier, qui met en scène une transgression juridique et morale, et encore moins au roman noir avec sa dimension critique. Les grands noms du polar espagnol, en particulier dans sa veine noire, sociale et politique, émergent au moment de la Transition démocratique : Manuel Vázquez Montalbán un peu avant, Andreu Martín à partir de 1979. Faut-il pour autant considérer qu’avant 1975, l’Espagne est fermée à la fiction criminelle ? Faut-il attribuer cette réticence au régime franquiste ? À première vue, l’Espagne voit se produire des changements considérables au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles, en dépit d’une alphabétisation plus lente qu’en France ou en Grande-Bretagne³. Ces changements vont favoriser l’apparition des fictions

¹ Voir la présentation du projet en ligne : <https://www.detect-project.eu/detect-project/>

² Migozzi, Jacques, « “Euronoir Ltd.” ? Deux décennies d’import/export de fiction criminelle vues de France », *Belphégor* [En ligne], 20-1 | 2022, mis en ligne : 29/08/2022, URL : <http://journals.openedition.org/belphégor/4734>

³ Voir Botrel, Jean-François, « Entre imprimé et oralité : l’essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936), in : Mollier, Jean-Yves ; Sirinelli, Jean-François ; Vallotton, François (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris : Puf, 2006.

populaires et de genre. Les phénomènes sont comparables : une mutation du libraire imprimeur en éditeur, une amélioration des techniques de production, permettant un volume de tirages de plus en plus conséquent et des prix de ventes abaissés, un accroissement de l'offre et du marché. De même, au début du XX^{ème} siècle, l'Espagne connaît un processus de spécialisation et de thématisation des collections, qui aboutit à la création des genres et des segments littéraires. Parmi ces genres, la fiction criminelle a sans doute une part, peut-être moindre, mais réelle.

Dans le cadre de cette proximité culturelle et médiatique entre France et Espagne, il s'agissait donc d'examiner quelles fictions criminelles étaient présentes en Espagne, et parmi elles, quelles fictions criminelles de langue française. Il n'était pas question de mesurer la proportion de ces fictions au regard des romans policiers espagnols ou des intraductions d'autres langues, l'anglais en particulier, avec une volonté d'exhaustivité. Il s'agit plutôt de comprendre les logiques d'intraduction du français, en les analysant à la lueur des changements politiques, économiques et culturels. La période retenue, 1945-1989, oblige à prendre en compte le poids du franquisme dans ces circulations.

Un séjour d'étude à la BOBILA, bibliothèque disposant d'un fonds spécialisé dans les fictions criminelles et populaires à Barcelone, à l'automne 2023, a donné un solide aperçu de la production française traduite en Espagne, ainsi que des collections de fictions criminelles disponibles en Espagne sur la période étudiée. Ce fonds n'étant cependant pas exhaustif, il était nécessaire de compléter ou du moins d'enrichir ces données par diverses consultations de catalogues. Ainsi, les données proviennent de trois sources d'informations : le catalogue de la BOBILA, celui de la Biblioteca Nacional de España, et l'Index Translationum.

Deux corpus de données ont ainsi été constitués : un corpus large, partant du XIX^{ème} siècle, pour mesurer les éventuels changements liés au franquisme, et un corpus plus restreint, correspondant à la période 1945-1989, qui va donc au-delà de la Transition démocratique. L'étude se limite enfin aux intraductions en castillan et en catalan.

En tout, pour le corpus large (XIX^{ème} siècle-1989), ce sont 735 fictions criminelles qui ont été repérées, plus précisément des éditions de fictions criminelles traduites du français (certaines œuvres-sources pouvant faire l'objet de plusieurs éditions), et sur la période 1945-1989, 586 références. Parmi elles, en particulier dans le corpus large, quelques références ne sont pas datées, ou non datées précisément : il est ainsi indiqué 189-, sans année précise.

Une observation préalable doit être faite : Simenon est très présent, avec 336 références sur les 735 du corpus large, et 305 sur les 586 références de la période 1945-1989, soit plus de la moitié. Il est de loin l'auteur le plus traduit et avec le plus de constance à travers les décennies. Boileau-Narcejac, qui arrive en deuxième position, n'est présent qu'avec 50 éditions.

Ce sont en tout 43 auteurs qui sont représentés ou plutôt 42, si l'on considère que Jean ou John Amila et Jean Meckert ne sont qu'une seule et même personne. Pour 17 auteurs, une seule parution en Espagne est répertoriée dans ces catalogues, ou un seul titre traduit plusieurs fois.

Certains auteurs repérés dans les recherches sur catalogues ont été exclus de l'analyse : Pierre Pelot, Pierre Nord, Maurice Leblanc. Pierre Pelot est un auteur touche-à-tout en matière de genres, et les occurrences repérées ne semblent pas appartenir à sa production de fictions criminelles. En l'absence de certitude (et vu le faible nombre d'occurrences), il a été éliminé des relevés. Pour Pierre Nord, il est impossible de faire la part du roman policier et du roman d'espionnage, les titres ne permettant pas toujours d'identifier l'œuvre originale : il faudrait pour cela disposer des volumes, ce qui n'a pas été le cas. Enfin, Maurice Leblanc et ses Arsène Lupin posent un problème différent : il a écrit un nombre de nouvelles très important et il est bien difficile d'identifier les nouvelles originales, publiées en recueils parfois recomposés, ou traduites seules mais avec des titres peu discriminants. C'est pour cette raison qu'il a lui aussi été exclu des données étudiées.

Les deux ensembles de données permettent de s'interroger sur la place occupée par le polar français en Espagne de 1945 à 1989, autour de la question suivante : des différences historiques

et politiques ou des convergences culturelles, qu'est-ce qui influence le plus les logiques d'intraduction du polar français ? Est-il possible de comprendre quelles sont les logiques éditoriales à l'œuvre ?

Au vu de l'histoire politique et éditoriale de l'Espagne, il semble raisonnable de formuler l'hypothèse que le marché de la fiction criminelle en traduction navigue entre contrôle idéologique et pragmatisme économique, et que cela s'appliquait aux intraductions du français. Les tendances majeures peuvent être articulées à une périodisation chronologique : le corpus large de données donne un aperçu de la période qui précède le franquisme, ce qui permet d'appréhender les changements survenus durant la décennie allant de 1939 à 1949, dite période de l'Autarcie. Le moment allant des années 1950 à la Transition démocratique correspond à une période de relative stabilité dans les politiques éditoriales, indépendamment même du renouvellement des fictions criminelles. Une dernière période analysée conduira de la Transition démocratique à 1989.

Un intérêt d'abord limité pour la fiction criminelle : du XIX^{ème} siècle à 1949

Le récit policier apparaît au XIX^{ème} siècle dans plusieurs aires occidentales : aux États-Unis avec Edgar Allan Poe, en France avec Émile Gaboriau, et il se développe rapidement des deux côtés de l'Atlantique, avec cependant des degrés d'intensité variables. L'Espagne semble témoigner un moindre intérêt pour les fictions criminelles. À titre de comparaison, si la circulation des récits d'Arthur Conan Doyle est importante en Espagne, elle est cependant bien moins importante que dans d'autres pays européens, notamment la France. De 1889 à 1936, le catalogue de la Biblioteca Nacional de España recense 61 livres ou fascicules signés Arthur Conan Doyle, dont 35 récits holmésiens seulement. En 1930, *Le Chien des Baskerville* a bénéficié de 35 éditions à lui seul, quand le catalogue de la Biblioteca Nacional de España n'en propose qu'une (jusqu'en 1936). Que les données soient lacunaires ne change rien au constat global : jusqu'aux années 1930, la figure majeure qu'est Arthur Conan Doyle en matière de fiction criminelle a un impact faible en Espagne.

Il en va de même pour les fictions criminelles traduites du français : dans les catalogues examinés, les fictions sont peu nombreuses avant 1936, et quatre auteurs (deux Français, deux Belges) seulement sont traduits. Émile Gaboriau, qui en France incarne le passage d'un récit feuilletonnant et proliférant à l'épuration du roman d'énigme, est le plus traduit – il est aussi le plus ancien – avec 17 éditions de 13 romans en tout. Il s'agit d'un des fondateurs du roman policier, rien d'étonnant à cela. Seuls *Monsieur Lecoq* et *L'Affaire Lerouge* bénéficient de plusieurs éditions (respectivement trois et deux), sur la période qui va jusqu'à l'avènement du régime franquiste.

Auteurs	Année(s)	Nombre de parutions (nombre de titres)
Gaboriau Émile	1887-1932	17 (13)
Leroux Gaston	1900-1927	6 (4)
Simenon	1935	1
Steeman S.A.	1933	3 (3)

Tableau 1 : Auteurs et nombre de parutions - XIX^{ème} siècle-1936

Simenon est fort logiquement le moins représenté, avec un seul titre traduit en 1935, un Maigret : le personnage attire donc rapidement l'attention des éditeurs espagnols, puisque le premier volume des aventures de Maigret, publié en 1931 chez Fayard, *Pietr-le-Letton*, est traduit en espagnol en 1932, chez Dédalo, éditeur madrilène, sous le titre *La banda de Pedro el Léton*. L'arrivée de Steeman sur le marché espagnol est également rapide, mais par la presse : 3 titres sont publiés dans le supplément du magazine Algo.

Il faut cependant être conscient d'une faiblesse relative de la fiction criminelle dans son ensemble. L'Espagne ne manifeste pas d'engouement pour la fiction criminelle, à la différence d'autres pays occidentaux, y compris ceux qui ne sont pas à l'initiative du genre. Ce n'est pas le franquisme qui stoppe l'arrivée du genre.

Comment comprendre ce faible appétit pour les fictions criminelles en Espagne ? On sait que le développement de la fiction criminelle est corrélé à l'industrialisation et à l'urbanisation ; or, en Espagne, l'industrialisation intervient un peu tardivement (fin XIX^{ème} siècle, comme en Italie), et l'urbanisation ne se généralise que dans les années 1960⁴, alors que le modèle de la ville industrielle s'est généralisé en Europe dès le début du XX^{ème} siècle.

Dans ce contexte culturel, il est difficile de mesurer l'effet du franquisme première manière, c'est-à-dire durant la période de l'Autarcie, qui va de 1939 (la période de la Guerre civile = absence de titre policier repéré) à 1950 (1949 inclus) et qui marque un ralentissement de l'activité éditoriale. Ce sont les mêmes auteurs, à l'exception de Simenon, qui sont traduits, et essentiellement des rééditions de titres déjà parus, hormis de nouveaux titres de Steeman. Huit titres parus en tout, c'est peu si on considère que dans de nombreux pays européens le genre explose.

Auteurs	Année(s)	Nombre de parutions (nombre de titres)
Gaboriau Émile	1941-1948	4 (3)
Leroux Gaston	1949	1
Steeman S.A.	1943-1948	3 (dont 2 nouveautés)

Tableau 2 : Levet Natacha - *Auteurs et nombre de parutions 1939-1949*

Ainsi, le faible appétit pour les fictions criminelles perdure et le genre peine à trouver son élan en Espagne. Cela ne signifie pas que les fictions criminelles étrangères, et notamment anglophones, ne soient pas du tout présentes sur le marché espagnol entre 1945 et 1989 : il y a d'ailleurs un intérêt du public pour la culture *made in USA*, y compris sous la forme d'ersatz : en témoignent les petits formats et romans de littérature de genre (notamment le western) publiés sous pseudonyme anglophone par des auteurs espagnols. En réalité, la période qui suit l'Autarcie, à partir de 1950, est la plus propice aux intraductions de fictions criminelles de langue française.

⁴ Díaz Hernández, Ramón ; Parreño Castellano, Juan Manuel, « Évolution du processus urbain espagnol dans la seconde moitié du XXe siècle », in : Puyo, Jean-Yves (coord.), *Géographie historique, pour un autre regard, Sud-Ouest européen*, t. 23, 2007, pp. 89-106. URL : www.persee.fr/doc/rgpso_1276-4930_2007_num_23_1_2941

Le pragmatisme économique et l'embellie du genre : 1950-1974

Le secteur éditorial a bien sûr été ébranlé par l'arrivée de Franco au pouvoir. L'État crée d'ailleurs sa propre imprimerie, ce qui montre à quel point le pouvoir se soucie à la fois de contrôler les publications potentiellement critiques et de proposer une production de propagande. Les années 1950 marquent même un durcissement de la position de l'État, Franco signant un Concordat avec le Vatican.

Cependant, le franquisme n'a pas de programme culturel défini, et il n'y a pas de prise en mains durable, au-delà des premières années où le livre est abordé comme un outil de formation idéologique au service des idéaux franquistes. En réalité, le monde de l'édition va tracer sa voie en loutoyant entre les impératifs commerciaux et les valeurs du franquisme, entre l'immobilisme du Régime et les changements de la société. L'historien de l'édition Jesús A. Martínez Martín souligne que « le champ éditorial est déterminé par une nouvelle réalité, pas seulement du fait de la censure structurelle sur laquelle reposait le régime, mais du fait des conditions politiques, sociales, économiques et culturelles d'une dictature sans comparaison aucune avec le reste des expériences politiques en Espagne et dans le monde occidental », et du même coup, « Censure, autocensure et un manteau de soumission et d'inhibition culturelles à tous les niveaux furent ses instruments⁵ ».

En 1944, les éditeurs réagissent et demandent trois mesures : suppression de la censure préalable ; fin des plans éditoriaux ; fin des éditeurs officiels. Il y a en effet un enjeu commercial de taille : (re)conquérir le marché latino-américain, et accompagner l'avènement de classes moyennes en Espagne, avides de consommation en dépit du franquisme. Ainsi, très rapidement, l'édition perçoit la censure, nous dit Jesús A. Martínez Martín, non pas comme « la suppression d'un droit, mais l'obstruction du commerce⁶. »

Cela explique sans doute que l'on traduise peu les grands Américains du roman noir, trop subversifs, ou d'autres auteurs de noir, comme Léo Malet. Il faut attendre 1962 pour que *Playback* de Chandler, soit publié en Espagne (chez Plaza y Janés), et 1967 pour que *Le Faucon Maltais* de Dashiell Hammett soit traduit en Espagne (chez Alianza Editorial). Plaza Y Janés, Alianza Editorial : ces deux maisons d'édition ne sont pas parmi les plus populaires.

Tel est l'un des paradoxes espagnols : la fiction criminelle n'est pas nécessairement associée à la littérature populaire, et il faut parfois attendre que des éditeurs relativement littéraires s'y intéressent pour que des œuvres soient traduites.

Sur la période 1950-1974, 26 auteurs français sont traduits, pour un total de 236 parutions.

⁵ Martínez Martín, Jesús A., (dir.), *Historia de la edición en España 1939-1975*, Madrid : Marcial Pons, 2015, p. 28 (les deux citations).

⁶ *Ibid.*, p. 31.

Auteurs	Année(s)	Nombre de parutions (nombre de titres)
Amila Jean/John	1950-1958	2 (1)
Bayle Georges	1962	1
Boileau-Narcejac	1952-1973	21 (13)
Bruce Jean	1966	4 (4)
Caleff Noël	1958	1
Caroff André	1963-1965	4 (4)
Cooper Mike	1966	1
Cousin Michel	1966	1
Ferrière Jean-Pierre	1962-1964	3 (3)
Gaboriau <u>Emile</u>	1957-1972	5 (4)
Hélène André	1966-1968	2 (2)
Japrisot Sébastien	1963-1970	5 (5)
Joste Claude	1968	1
Lay André	1968	1
Le Breton Auguste	1958-1969	3 (3)
Leroux Gaston	1950-1951	3 (3)
Manchette Jean-Patrick	1972	2 (2)
Meckert Jean	1955	1
Randa Peter	1968	2 (2)
Rank Claude	1962-1964	2 (2)
Ropp Mario	1962-1969	19 (19)
Simenon	1950-1974	114
Simonin Albert	1964-1966	2 (2)
Steehan S.A.	1950-1962	10 (10)
Stewart Terry	1963	1
Vallet Raf	1974	1
Véry Pierre	1952-1964	19 (12)

Tableau 3 : Levet Natacha - Auteurs et nombre de parutions 1950-1974

C'est considérable par rapport à la période précédente. Ce sont 27 auteurs qui sont publiés : Simenon reste le plus traduit, avec 114 références.

Le récit d'énigme continue à être très présent : Gaboriau et Leroux sont toujours édités, Steeman gagne en visibilité, et Véry fait une arrivée remarquée avec 19 éditions pour 12 titres différents. Le roman à suspense fait également son apparition, avec Boileau-Narcejac et Sébastien Japrisot. Le roman noir est également représenté, avec Amila/Meckert, Le Breton, Simonin, Georges Bayle, Raf Vallet : c'est globalement la Série Noire qui est traduite. Cependant, c'est Fleuve Noir et sa collection Spécial Police qui emporte la mise, avec 10 auteurs. Même avec des données lacunaires, on remarque une présence très forte de Mario Ropp (pseudonyme d'une femme) avec 19 titres. Faut-il s'étonner de cette présence du Fleuve Noir ? Certes pas. Des liens internationaux se tissent dans le secteur de l'édition. Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux ont documenté, dans *Aux origines de la pop culture*, les stratégies d'exportation des grands éditeurs populaires français, parmi lesquels Fleuve Noir. Ils signalent que dans les années 1950 et 1970, ils ne promeuvent pas des œuvres singulières ni des auteurs, mais des séries. Et les éditeurs

espagnols semblent séduits par le succès des versions françaises, puisqu'ils en reprennent l'épître éditoriale la maquette :

Dans bien des cas, c'est davantage le succès des collections que des œuvres particulières qui attirent les éditeurs, lesquelles peuvent aller jusqu'à s'inspirer de la marque, de l'éditeur et de l'identité de la collection. (...) En Espagne, le Barcelonais Picazo et le madrilène Nueva Situación créent chacun une collection Fleuve Noir⁷.

Outre les accords commerciaux avec le géant français de la fiction criminelle populaire d'alors, on peut penser que les productions n'avaient pas de quoi effaroucher les éditeurs espagnols et les censeurs du pouvoir. La dimension politique et sociale n'est guère présente dans ces romans, et les valeurs morales du franquisme ne sont pas bousculées par ces représentations très normées des rapports entre les genres et entre les classes sociales. La seule concession est du côté de la violence, mais elle n'est pas toujours présente (par exemple chez Mario Ropp), et elle est sans doute assimilée à un code générique sans enjeu. Certains auteurs illustrent même une tendance réactionnaire du polar, comme Claude Rank : il n'est présent que pour deux titres, mais signalons qu'il est bien plus traduit pour ses romans d'espionnage, aux valeurs réactionnaires et au racisme affiché.

La Transition démocratique et au-delà

Examinons maintenant ce qui se passe dans la période de la Transition démocratique et jusqu'en 1989. Comme en France, pour des raisons différentes, le polar, dans son versant noir, dans les années 1970, est lié idéologiquement à la gauche. Il va se faire le sismographe de la gauche espagnole, de la lutte à la désillusion (après l'accès des socialistes au pouvoir). Il y a donc comme en France, un phénomène générationnel qui ancre le polar espagnol à gauche, et qui va en transcrire le mouvement de retrait. Les romanciers évoquent le présent immédiat : par exemple *La Solitude du manager* se déroule en 1977, date de sa publication.

Parmi les 346 publications repérées, 185 sont imputables à Simenon, soit plus de la moitié. En tout, ce sont 29 auteurs de langue française qui sont traduits en Espagne, et 161 publications (en dehors de Simenon). Six auteurs seulement dépassent les dix parutions sur cette période : Pierre Véry résiste bien, avec quinze parutions. Deux noms du roman à suspense s'imposent : Boileau-Narcejac avec vingt-huit parutions et Sébastien Japrisot avec douze. Frédéric Dard bénéficie de onze parutions, soit moins que le sulfureux Boris Vian (pour ses pastiches signés Vernon Sullivan), qui en compte vingt-deux, et que Jean-Patrick Manchette, qui s'impose pour sa part très rapidement avec quatorze parutions.

Par ailleurs, se dire que la fin du Franquisme marque une rupture totale serait erroné : il y a un frémissement pré-Transition démocratique. Manchette est traduit dès 1972, presque sans décalage avec la France, et Raf Vallet, qui n'est pas un auteur de la jeune garde française du néopolar, est également traduit. Outre qu'il est publié à la prestigieuse Série Noire, il est peut-être auréolé du prestige de Jean Laborde, journaliste et auteurs de récits non-fictionnels, qui publiait sous ce pseudonyme des polars percutants et critiques.

Un examen des genres de fiction criminelle représentés montre un intérêt croissant pour le roman noir. Le graphique suivant montre les équilibres génériques sans tenir compte du « poids lourd » qu'est Simenon, à deux périodes différentes.

Image 4

Le roman noir s'affirme, à la fois par la présence d'auteurs déjà bien installés dans le paysage français, comme Auguste Le Breton, José Giovanni, mais aussi Léo Malet, qui n'est traduit en Espagne qu'en 1988, et par l'arrivée de la jeune garde du polar et du néopolar. Raf Vallet, Jean-Patrick Manchette, Frédéric Fajardie, Tito Topin, Cécile Arbona, entre autres, arrivent sur le

⁷ Artiaga, Loïc ; Letourneux, Matthieu, *Aux origines de la pop culture*, Paris : La Découverte, 2022, p. 115.

marché espagnol. C'est le signe d'une libéralisation éditoriale : ces auteurs, pour certains enfants de Mai 68 et des contestations, renouvellent le genre en imposant une vision critique du pouvoir et des institutions.

Les grandes tendances sur l'ensemble de la période 1945-1989 : synthèse

Il est possible de saisir de manière synthétique cette présence des fictions criminelles françaises en Espagne sur la période considérée, 1945-1989.

De toute évidence, elles font pâle figure à côté des fictions anglophones, tout en étant bel et bien présentes. Les traductions en Espagne suivent les grandes tendances de la production française, mais il y a des traits spécifiques. Ainsi, dans les années 1950 et 1960, on constate un phénomène comparable à ceux des pays voisins : le développement d'une classe moyenne et donc d'une culture populaire associée au développement du livre de poche explique la présence de collections populaires aux tirages considérables. Quoique bien éloignées encore des phénomènes de globalisation éditoriale évoqués en France par Jean-Yves Mollier, les maisons d'édition en Espagne multiplient les collaborations avec leurs homologues français, comme en témoignent les répliques des collections de Fleuve Noir. Les logiques sont les mêmes : en dehors de Simenon, auteur qu'il conviendrait de traiter à part et à qui il serait intéressant de consacrer une étude de la diffusion internationale, les figures d'auteur pèsent moins que les séries. Les mêmes partitions entre une édition grand public et une édition « belles lettres » se donnent à voir en Espagne. Ainsi, les éditions Planeta, dans les années 1960 et 1970, ont un catalogue tourné vers le grand public, tandis que des éditeurs comme Seix Barral et Anagrama cultivent une ligne éditoriale plus intellectuelle.

Sur une périodisation élargie (corpus de données allant du XIX^{ème} siècle à 1989), des tendances génériques se dégagent, à partir de la première apparition d'un auteur en Espagne.

Période	Nombre de parutions	Auteurs publiés pour la première fois
XIX ^{ème} siècle	2	Barbara - Gaboriau
1900-1936	3	Leroux Gaston – Simenon Georges – Steeman Stanislas André
1936-1975	22	Amila Meckert Jean - Bayle Georges - Boileau-Narcejac - Bruce Jean - Caleff Noël - Caroff André - Cooper Mike - Cousin Michel - Le Breton Auguste - Ferrière Jean-Pierre - Hélène André - Japrisot Sébastien - Joste Claude - Lay André - Manchette Jean-Patrick - Randa Peter - Rank Claude - Ropp Mario - Simonin Albert - Stewart Terry - Vallet Raf - Véry Pierre
1975-1989	15	Arbona Cécile - Arnaud G.J. - Daeninckx Didier - Dard Frédéric - Fajardie Frédéric H. - Mazarin Jean - Giovanni José - Jonquet Thierry - Kassak Fred - Malet Léo - Pennac Daniel - Topin Tito - Vian Boris - Vilar Jean-François - Villard Marc

Tableau 5 : Levet Natacha - Première parution / auteur XIX^{ème} siècle-1989

Ainsi, pendant longtemps, l'Espagne marque sa prédilection pour les récits d'enquête ou d'action et le suspense psychologique. Puis il y a une embellie du roman noir, dont les visées sociales et politiques sont désormais acceptables, et s'expriment d'ailleurs chez des auteurs espagnols. À partir de 1979, le polar français est également traduit en catalan, comme si s'exprimait une convergence entre l'humeur anti-institutionnelle du néopolar français et l'arrivée sur le marché d'éditeurs qui sortent enfin de la clandestinité.

Cet examen révèle en outre qu'il n'y a pas d'explosion des intraductions pendant la Transition démocratique, ou plutôt, il n'y a pas une ouverture si soudaine que cela à des plumes restées

jusqu'alors inconnues en Espagne, ou représentant la jeune garde du polar français. La grande période est celle qui correspond, dans les autres pays, à l'âge d'or des collections populaires de fiction criminelle, en France, Fleuve Noir Spécial Police, les collections de la Presse de la Cité, la Série Noire de Gallimard. Ce sont les logiques économiques qui l'emportent.

Un examen des auteurs traduits, parfois pour la première fois, à partir des années 1950, permet de faire quelques constats et de formuler quelques hypothèses. Le premier n'a rien d'étonnant : peu de femmes sont traduites en Espagne, tout simplement parce qu'elles sont peu nombreuses à publier en France. Elles sont trois, et deux d'entre elles publient sous pseudonyme masculin. Un second constat est celui d'une arrivée tardive de certains auteurs de langue française. Selon les données consultées, ce n'est qu'en 1988 que Léo Malet, pourtant considéré comme le fondateur du roman noir en France, est traduit en Espagne. Il est bien difficile d'être catégorique, mais la noirceur et le pessimisme de l'auteur avaient sans doute de quoi rebuter les éditeurs espagnols dans le contexte contraint du franquisme. Mais Léo Malet est sans doute difficilement exportable, dans un premier temps, hors de toute considération idéologique : les aspects sociaux développés dans ses romans et la francité des références culturelles le rendent peut-être peu séduisants pour le marché espagnol. Le cas de Boris Vian est différent. L'arrivée tardive, à partir de 1978, des pastiches de Vernon Sullivan, alias Boris Vian, s'explique sans doute par le caractère sulfureux de ses romans. En effet, le reste de son œuvre bénéficie bien plus tôt de traductions, tandis que les pastiches ne peuvent passer le cap de la censure qu'à partir de l'entrée dans la Transition démocratique. La violence, la représentation crue de la sexualité, et bien entendu la visée critique – sur le racisme – des romans sont inacceptables dans la société et le régime réactionnaires, empreints de traditionalisme catholique, de l'époque.

Un troisième constat est celui de l'influence moindre de l'industrie cinématographique et télévisuelle sur l'édition durant la période examinée. Le cinéma international, notamment étatsunien, n'a pas eu le même poids que sur le reste du continent. Nombre de films noirs étatsuniens sont arrivés très tardivement sur les écrans espagnols. Ainsi, le film *Le Faucon Maltais* n'a pas été diffusé en Espagne avant 1970. Cependant, il est bien évident que l'Espagne diffuse certains films, et qu'un imaginaire cinématographique irrigue le genre, comme en témoignent les illustrations de couverture de certaines publications. Un exemple intéressant est celui du roman de Noël Calef, *Ascenseur pour l'échafaud*. Le roman paraît chez Fayard en 1956 et rapidement traduit en Espagne, en 1958, chez Molino, dans la collection « Biblioteca Oro », sous le titre *Ascensor para el patíbulo*. Entre les deux, en 1957, Louis Malle en réalise l'adaptation, souvent considérée comme l'un des premiers films de la Nouvelle Vague. Il serait tentant de voir dans la traduction du roman l'année suivante une conséquence de l'intérêt suscité par le film. Pourtant, celui-ci n'est diffusé en Espagne qu'en 1966. Le roman est donc bien seul à l'origine de l'intérêt de l'éditeur espagnol, sans que le cinéma y soit pour quelque chose.

Boileau-Narcejac est un cas bien différent. Tout d'abord, les liens entre les deux comparses et Alfred Hitchcock ne sont plus à démontrer. *D'entre les morts*, roman paru chez Denoël en 1954, a été écrit pour le réalisateur et a d'ailleurs fait l'objet d'un achat par les studios Paramount alors qu'il était à peine terminé, *Vertigo*, alias *Sueurs froides* en français, sortira sur les écrans en 1957. Sans doute s'agissait-il d'éviter tout risque d'option par une autre société de production : *Celle qui n'était plus*, paru en 1952, avait fait l'objet d'une adaptation, *Les Diaboliques*, par Henri Clouzot, en 1954, ce que semblaient regretter les auteurs du roman. En France, les deux romans ont durablement adopté les titres des films : les rééditions du premier, *D'entre les morts*, sous le titre du film, *Sueurs froides*, sont légion, tandis que *Celle qui n'était plus* a longtemps été disponible sous le seul titre *Les Diaboliques*, ou avec un double titre, comme l'édition de 1955, toujours chez Denoël, qui mentionne au-dessus du titre original : « Le livre dont H.G. Clouzot a tiré son film : *Les Diaboliques* ». En Espagne, le premier roman de Boileau-Narcejac repéré est *Celle qui n'était plus*, *La que no existía*, paru en 1952 chez Plaza y Janés. Le film réalisé par Clouzot et diffusé en France en 1955, arrive sur les écrans espagnols

en 1957, sous le titre *Las Diabólicas*. Rien d'étonnant donc à ce que les éditions suivantes portent la mention « La obra que inspiró la película de Clouzot », sur les éditions de 1962 (Plaza y Janés) et de 1964 (G.P.). Si la mention figure en couverture, elle est cependant plus discrète que sur l'édition française de 1955. Ce n'est que plus tard que le roman se présente sous le titre *Las Diabólicas*, en indiquant entre parenthèses le titre original, *La que no existía*, comme l'atteste l'édition Planeta de 1985, dans la collection « Best Seller - Serie Negra ».

Le cinéma – comme plus tard la télévision – irrigue l'imaginaire des lecteurs, mais son influence est moindre, ou plus diffuse, que dans d'autres pays. Les difficultés de distribution des films, le poids de la censure, et peut-être un moindre développement des salles de cinéma (à partir de la sédentarisation du cinéma), en lien avec l'urbanisation moins rapide, sont autant de facteurs qui peuvent expliquer l'influence très relative des adaptations cinématographiques sur les parutions et rééditions de romans policiers traduits du français.

Le dernier constat est celui d'une grande dispersion éditoriale au fil du temps. Le cas de Simenon est révélateur : en France, sous son nom (Georges Simenon a utilisé dix-sept pseudonymes), il a publié 103 Maigret (romans ou nouvelles) et 117 « romans durs ». À l'exception de la parution d'une poignée de titres dans *Paris-Soir*, quotidien généraliste (1923-1944), quatre éditeurs seulement publient Simenon.

Éditeur	Maigret (romans et recueils de nouvelles ou de romans)	Romans durs
Fayard	19 (1931-1934)	8 (1930-1933)
Gallimard	7 (1944)	44 (1933-1946)
La Jeune Parque	0	3 (1942-1947)
Presses de la cité	53 (1947-1972)	60 (1938-1971)

Tableau 6 : Levet Natacha - *Simenon, éditeurs France 1930-1972*

En Espagne, ce ne sont pas moins de quatorze éditeurs qui sont repérés sur la période allant de 1945 à 1989, sans caractère systématique dans un premier temps.

Éditeurs	Nombre de volumes et dates
Aguilar	2 (1968-1976)
Albor	28 (1951-1956)
Area	7 (1988-1989)
Ayma	46 (1949-1954)
Bromera	2 (1989)
Bruguera	2 (1982)
Ediciones 62	2 (1968-1979)
Ediciones 8	10 (1988)
Luis de Caralt	108 (1962-1986)
Mundo Actual de Ediciones	1 (1980)
Orbis	59 (1984-1989)
Planeta	64 (1987-1988)

Tableau 7 : Levet Natacha - *Simenon, éditeurs Espagne 1945-1989*

Si des romans durs sont traduits en Espagne, l'intérêt se concentre avant tout sur les Maigret. Alors que des éditeurs se succèdent en France, en Espagne, aucun éditeur ne semble acquérir systématiquement ou même régulièrement, les volumes signés Simenon. L'un d'entre eux se distingue toutefois : Luis de Caralt, qui entre 1962 et 1986, publie cent-neuf titres, exclusivement des Maigret. L'ordre de parution en France n'est pas respecté, mais c'est bien une logique d'intégrale qui est adoptée. Certains éditeurs ne publient qu'un ou deux titres, comme Aguilar, Bromera, Bruguera ou Ediciones 62, d'autres publient un nombre plus conséquent, la plupart du temps sur un temps restreint, souvent cinq ans : Albor publie ainsi 28 titres entre 1951 et 1956, Ayma 46 entre 1949 et 1954, Orbis 59 entre 1984 et 1989. Planeta mise beaucoup sur Simenon avec 64 Maigret parus sur deux ans, en 1987 et 1988.

Afin de dégager des tendances sur l'ensemble des parutions, mieux vaut aborder les traductions en Espagne des fictions criminelles en opérant des regroupements génériques. Là encore, c'est la dispersion éditoriale qui frappe. Ainsi, le récit d'énigme est publié par 17 éditeurs entre 1945 et 1989, et très peu d'entre eux publient plus de cinq auteurs : Altea, Anaya, G.P., Plaza y Janés, et Revista Literaria.

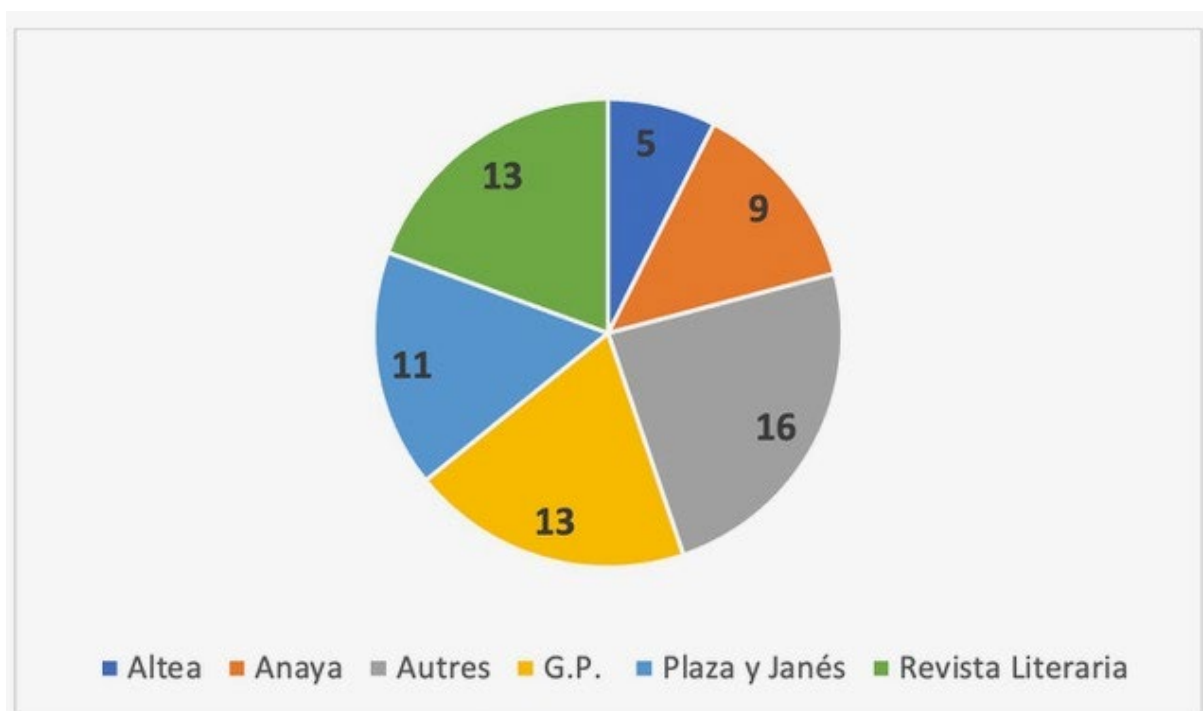


Figure 1 : Levet Natacha - *Récit d'énigme, les éditeurs en Espagne*

Pour le roman à suspense, 12 éditeurs se partagent les traductions du français : G.P. et Plaza y Janés sont présents sur ce marché, presque aussi dispersé que celui du roman d'énigme.

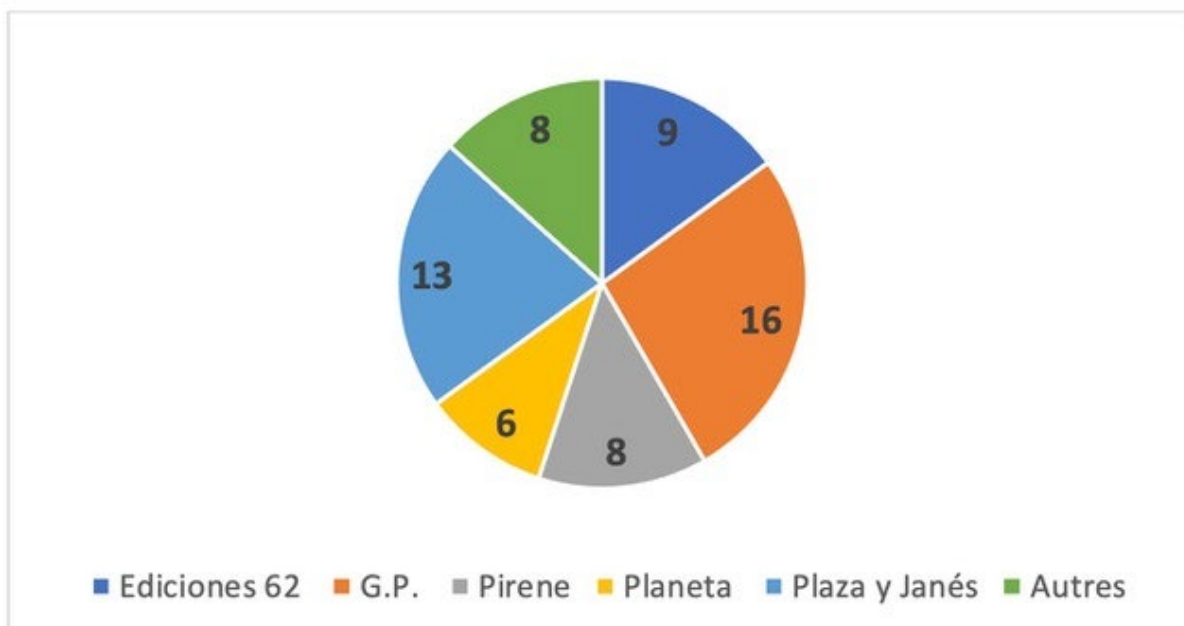


Figure 2 : Levet Natacha – *Suspense/thriller, les éditeurs en Espagne*

Le constat est bien pire pour le roman noir : les 21 auteurs repérés sont pris en charge par une multitude d'éditeurs, la plupart n'ayant vu qu'un titre traduit, ou un nombre inférieur à cinq. C'est pourquoi la portion majoritaire dans le graphique est celle des « Autres » éditeurs, ceux ayant moins de 5 titres traduits du roman noir français à leur catalogue sur la période considérée. Notons toutefois que les éditeurs qui apparaissent sont différents : Bruguera s'impose, aux côtés de Júcar et dans une moindre proportion, La Magrana et Nueva Situación.

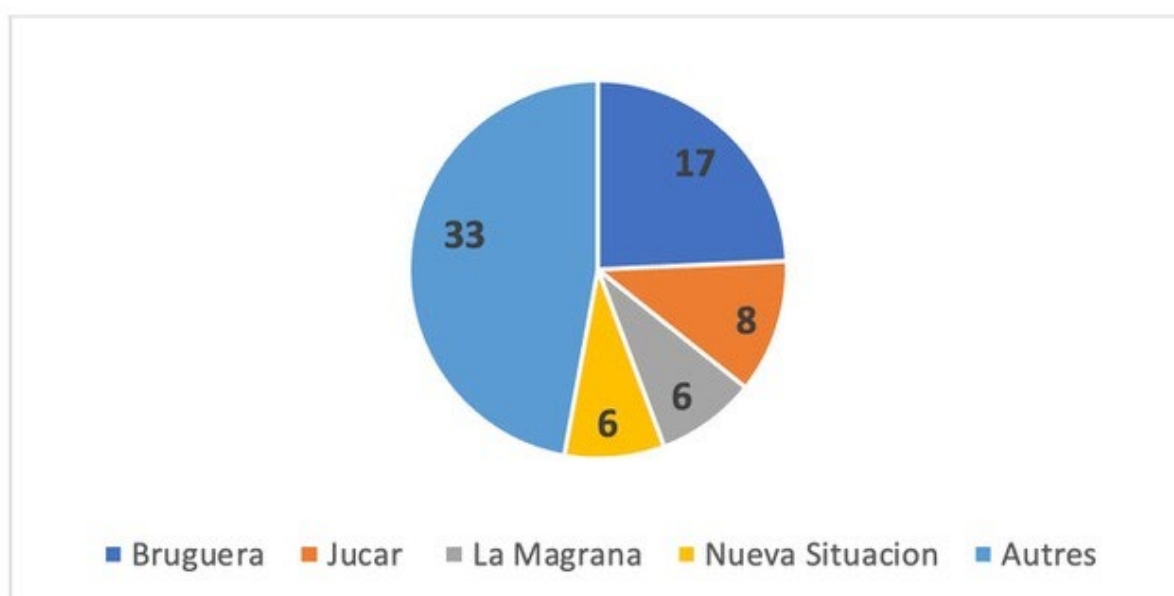


Figure 3 : Levet Natacha – *Roman noir, les éditeurs en Espagne*

Il nous a semblé pertinent d'établir une autre catégorie générique, celle des romans d'action violente, qui se rapprochent par les traits structurels, le personnel romanesque et le ton des romans noirs, mais qui s'en distinguent par une faible visée critique. Ils prospèrent dans les années 1960, et correspondent aux publications françaises de collections comme Spécial Police

chez Fleuve Noir. Six éditeurs espagnols s'en sont fait une spécialité : Toray, suivi de Nueva Situacion et Bruguera, ces deux derniers étant déjà présents pour le roman noir, très proche.

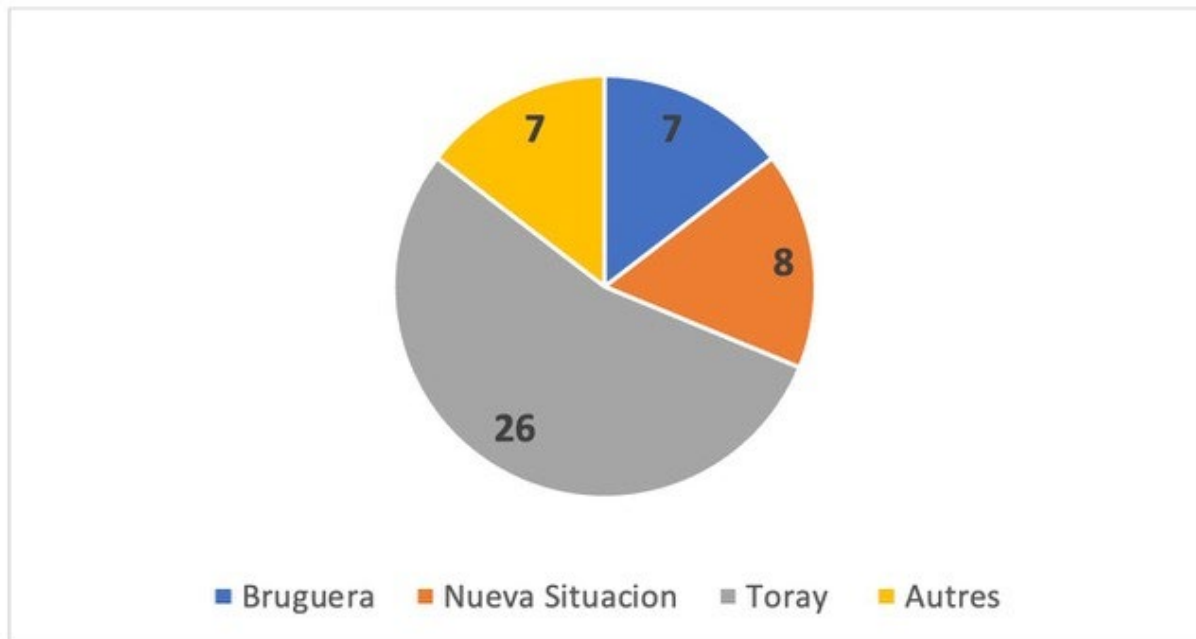


Figure 4 : Levet Natacha – *Roman d'action violente, les éditeurs en Espagne*

Il y a bien, en Espagne comme en France, des éditeurs qui s'orientent, plus ou moins nettement, vers un certain type de fiction criminelle. De même que Le Masque s'est spécialisé dans le récit d'énigme tandis que la Série Noire a construit son identité sur le roman noir, le hardboiled à l'américaine, les éditeurs espagnols cultivent des lignes éditoriales parfois marquées, soit vers le suspense, soit vers le noir. Il semble par ailleurs qu'une autre partition soit à l'œuvre, entre des éditeurs populaires, s'adressant au grand public et s'adossant à des circuits de distribution élargis, et des éditeurs davantage centrés sur le circuit des librairies et sur un public plus restreint.

Conclusion

Les données recueillies à partir de différents catalogues n'ont rien d'exhaustif mais il est raisonnable d'y voir des indicateurs significatifs. Une première constante historique est le goût moindre du public espagnol pour la fiction criminelle dans son ensemble, que reflète également la politique de traduction des récits policiers de langue française. Ainsi, la rupture du franquisme ne se traduit pas en termes quantitatifs. Il y a néanmoins un effet « franquisme » sur les intraductions du français, avec une nette minoration des romans noirs à visée critique. Ainsi, si l'on examine les choix d'auteurs de récit policier français traduits, il est clair que sur la période qui va jusqu'aux années 1970, on privilégie les fictions criminelles qui s'apparentent à un polar d'action violente (mais pas trop), au roman à suspense et toujours au récit d'énigme. Par ailleurs, les éditeurs espagnols sont perméables aux recettes du succès français : ils publient des auteurs et des titres commercialement porteurs, issus des grandes collections populaires françaises comme Fleuve Noir Spécial Police, le Masque, et toujours Simenon.

En somme, l'histoire de l'édition et l'évolution des intraductions de fictions criminelles en Espagne montrent que la période du franquisme, après un premier temps de contrôle strict et d'adaptation du secteur, est plus complexe qu'il n'y paraît, avec un fonctionnement bien différent de ceux en vigueur dans d'autres pays soumis à des régimes dictatoriaux (l'Italie fasciste, l'Allemagne nazie) ou autoritaires (les pays européens sous le joug de l'URSS). Les

valeurs réactionnaires sont tempérées en Espagne par le pragmatisme économique, qui a rapidement prévalu. Il est un autre élément que cette étude n'a pas pris en compte : le marché sud-américain, qui offre aux éditeurs espagnols des débouchés considérables, et sur lequel les fictions criminelles traduites pourraient bien offrir une résistance moindre au soft-power étatsunien. Les paradoxes espagnols sont nombreux : volonté de contrôle idéologique contre pragmatisme économique, influence d'un imaginaire audiovisuel mais perméabilité moindre aux logiques de diffusion médiatique internationales, tentation du repli national contre connivence culturelle (entre France et Espagne, mais aussi par-delà l'Atlantique, avec le marché américain de langue espagnole).

Après 1989, le marché espagnol, notamment du fait de logiques capitalistiques renforcées et d'une mondialisation du marché éditorial sous emprise de grands groupes, a continué à accueillir des auteurs de langue française. Pierre Lemaître, Fred Vargas mais aussi Dominique Manotti ou Jérôme Leroy, figurent en bonne place sur les tables de librairies et des bibliothèques, où le récit « policíaca y novela negra » a gagné en visibilité.

BIBLIOGRAPHIE

ARTIAGA Loïc, LETOURNEUX Matthieu, *Aux origines de la pop culture*, Paris : La Découverte, 2022, 188 p.

BOILEAU-NARCEJAC, *Celle qui n'était plus*, Paris : Denoël, 1952.

BOILEAU-NARCEJAC, *D'entre les morts*, Paris : Denoël, 1954.

BOILEAU-NARCEJAC, *La que no existía*, Barcelone : Plaza y Janés, 1952.

BOILEAU-NARCEJAC, *La que no existía*, Barcelone : G.P., 1964.

BOILEAU-NARCEJAC, *Las Diabólicas*, Barcelone : Planeta, 1985.

BOTREL, Jean-François, « Entre imprimé et oralité : l'essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936) », in : Mollier Jean-Yves, Sirinelli Jean-François, Vallotton François (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris : Puf, 2006, p. 143-156.

CALEF, Noël, *Ascenseur pour l'échafaud*, Paris : Fayard, 1956.

CALEF, Noël, *Ascensor par el patíbulo*, Barcelone : Molino, 1958, 188 p.

CONAN DOYLE, Arthur, *Le Chien des Baskerville (The Hound of the Baskervilles, 1902)*, Paris : Hachette, 1905.

CONAN DOYLE, Arthur, *El sabueso de los Baskerville (The Hound of the Baskervilles, 1902)*, Barcelone : Maucci, 1902.

DIAZ HERNANDEZ, Ramon, PARREÑO CASTELLANO Juan Manuel, « Évolution du processus urbain espagnol dans la seconde moitié du XXe siècle », in : Puyo Jean-Yves (coord.), *Géographie historique, pour un autre regard, Sud-Ouest européen*, t. 23, 2007, p. 89-106.

URL : www.persee.fr/doc/rgpso_1276-4930_2007_num_23_1_2941

GABORIAU, Émile, *L'Affaire Lerouge*, Paris : Dentu, 1866.

GABORIAU, Émile, *Monsieur Lecoq*, 2 volumes, Paris : Dentu : 1869.

MARTINEZ MARTIN, Jesús A., *Editar en tiempos de dictadura. La política del libro y las condiciones del campo editorial*, in : Martínez Martín Jesús A. (dir.), *Historia de la edición en España 1939-1975*, Madrid : Marcial Pons, 2015, p. 27-42.

MIGOZZI, Jacques, « “Euronoir Ltd.” ? Deux décennies d'import/export de fiction criminelle vues de France », *Belphégor* [En ligne], 20-1 | 2022, mis en ligne : 29/08/2022, URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/4734>

SIMENON, Georges, *Pietr-le-Letton*, Paris : Fayard, 1931.

SIMENON, Georges, *La banda de Pedro el Léton*, Madrid : Dédalo, 1932.

Natacha Levet est enseignante-chercheuse en littérature française à l'Université de Limoges. Ses recherches portent sur le roman policier, plus spécifiquement le roman noir français et sur

la diffusion du roman policier en Europe. Elle s'intéresse à la socio-poétique du roman noir, en lien avec les questions de légitimation, de traduction et de diffusion. Ses travaux portent également sur la fiction criminelle et sa circulation en Europe du XIX^{ème} au XXI^{ème} siècles.

**La collection comme brevet générique :
le cas de *Yo maté a Kennedy*, de Manuel Vázquez Montalbán**

**La colección como diploma genérico :
El caso de *Yo maté a Kennedy*, de Manuel Vázquez Montalbán**

**The collected works as a generic certificate
The case of *Yo maté a Kennedy* by Manuel Vázquez Montalbán**

Georges TYRAS
Université Grenoble Alpes
tyrasgeorges@hotmail.com

Résumé : Le succès des aventures de Pepe Carvalho, dans l'Espagne des années 70 et 80, conduit à la création, en 1986, par les éditions Planeta, d'une collection dédiée aux péripéties policières du célèbre détective. Y est intégré un texte de 1972 intitulé *Yo maté a Kennedy*. Un examen des constituants de ce récit montre qu'il relève moins du genre policier que de l'écriture subnormale, ce que confirme une approche comparée avec le *Manifiesto subnormal* de 1970. Pratique expérimentale générée par les restrictions en tout genre du franquisme, l'écriture subnormale produit dans les années 70 quelques-uns des textes fondateurs de l'écrivain. *Yo maté a Kennedy* en fait partie, quelles que soient les manipulations d'un éditeur soucieux de marginaliser la démarche novatrice de Manuel Vázquez Montalbán.

Mots-clé : Espagne, roman, genre noir, subnormalité, Montalbán, Carvalho

Resumen : El éxito de las aventuras de Pepe Carvalho, en la España de los años 70 y 80, conduce a la creación, en 1986, por la editorial Planeta, de una colección dedicada a las andanzas policíacas del famoso detective. En ella se integra un texto de 1972, titulado *Yo maté a Kennedy*. El examen de los constituyentes de ese relato muestra que atañe menos al género policial que a la escritura subnormal, lo cual está confirmado por un acercamiento comparado con el *Manifiesto subnormal*, de 1970. Práctica experimental provocada por las restricciones de todo tipo del franquismo, la escritura subnormal produce en los años 70 algunos de los textos fundadores del escritor. *Yo maté a Kennedy* es uno de ellos, por fuerte que sea la manipulación de una editorial preocupada por marginar el enfoque novedoso de Manuel Vázquez Montalbán.

Palabras clave : España, narrativa, género negro, subnormalidad, Montalbán, Carvalho

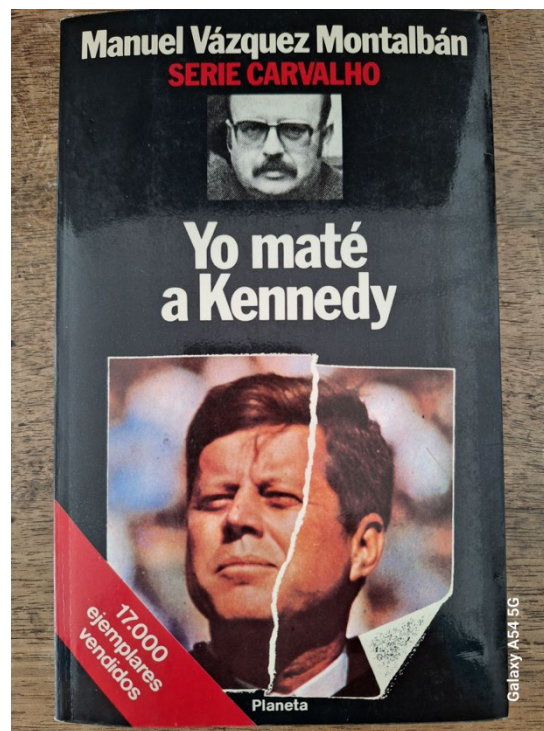
Abstract : The success of the Pepe Carvalho adventures in Spain during the 1970s and 1980s led, in 1986, to the creation by Planeta publishing of a collection dedicated to the famous detective's police adventures. Included in it is a 1972 text entitled *Yo maté a Kennedy*. An analysis of the components of this narrative shows that it belongs less to the detective genre than to subnormal writing, a conclusion confirmed by a comparative approach with the 1970 *Manifiesto subnormal*. An experimental practice shaped by the many restrictions of Francoism, subnormal writing produced some of the author's foundational texts in the 1970s. *Yo maté a Kennedy* is one of them, regardless of the

editorial interventions aimed at marginalizing Manuel Vázquez Montalbán's innovative approach.

Keywords : Spain, novel, detective story, subnormality, Montalbán, Carvalho

Espagne, Barcelone, 1970-1990

Entre le milieu des années soixante-dix et le milieu des années quatre-vingt, Manuel Vázquez Montalbán accède au firmament des maîtres du roman policier. Il remporte en 1979 le prestigieux prix Planeta pour *Los mares del Sur* et voit certaines aventures de Pepe Carvalho portées à l'écran : *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976) ; *Asesinato en el comité central* (Vicente Aranda, 1982). Une consécration que son éditeur parachève, à l'occasion de la publication de *El balneario* (1986), avec la création d'une collection spécifique sous l'invocation du fameux détective. *El balneario* est accompagné de plusieurs rééditions, dont celle de *Yo maté a Kennedy*, qui prend le numéro 1 de la collection. Succès assuré, mais au prix d'un véritable détournement. Car si l'on est heureux de voir le personnage de Carvalho bénéficier d'une telle reconnaissance, il n'est pas certain que le panthéon choisi soit le bon. La genèse du personnage, qui voit le jour en 1972 aux éditions Planeta, en pleine période subnormale, ne semblait en tout cas pas l'y destiner.



Intronisé premier roman du cycle carvalhien, *Yo maté a Kennedy*, à l'instar des autres volumes de la collection, adopte une apparence remarquable¹. Le format 12 x 20 est à peine supérieur au standard du livre de poche. La maquette de couverture renvoie avec application aux stéréotypes esthétiques de la littérature de genre : fond noir, mise en

¹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Yo maté a Kennedy* (Serie Carvalho, 1), Barcelona : Planeta, 1986. C'est à cette édition « définitive » que je renvoie désormais, sous forme abrégée suivie du numéro de page, entre parenthèses après citation.

page statique des inserts textuels et iconiques, lettrage blanc ou jaune selon les périodes et/ou les éditeurs².

C'est l'auteur du livre qui est avant tout offert au regard, sous les espèces de son nom et de son portrait. Photo de qualité médiocre, issue d'un agrandissement forcé, mal découpée au format identité, de façon à imposer avec force des impressions renvoyant au domaine de l'identitaire, du judiciaire, du policier donc.

Un rapport de même nature préside à l'illustration du titre par une photo, qui est cependant davantage qu'une redondance. L'utilisation d'un objet documentaire, qui représente un maximum d'iconicité, c'est-à-dire d'isomorphie entre le signifiant et le référent, selon l'échelle de Moles, est aussi une manière de canaliser étroitement l'imaginaire³. Aucune trace d'humour ou de distance dans l'image de surface : le mâle visage au menton carré de l'américain par excellence affronte crânement un avenir dont on sait comment il a été brisé. Après avoir rempli son contrat, un tueur aurait pu déchirer la photo de sa victime, cornée peut-être par un séjour prolongé dans sa poche. Dans le crochetage entre titre et image, on est aux limites d'une évocation documentaire, d'un récit qui n'assumerait qu'une fonction mimétique ou explicative par rapport au réel. C'est, il faut le souligner, une des revendications du roman noir.

Enfin, le livre affiche, davantage qu'une existence singulière, son inscription dans une série. De couleur rouge et en capitales, la mention *Serie Carvalho* s'impose aussi fortement que le nom de l'auteur. L'indication du nombre d'exemplaires vendus est à considérer comme une incitation au succès du texte autant qu'il en est une conséquence. Son inscription dans un bandeau également de couleur rouge montre bien que c'est de la dynamique de la série tout entière que dépend l'intérêt de l'épisode. Or, on le sait, la production sérielle, sans être une obligation, est une des caractéristiques attestant l'appartenance au genre⁴. Au résultat, tout concourt, y compris les rabats de couverture où s'étalent, sur l'un une brève notice biobibliographique de l'auteur, sur l'autre la liste de « Todas las aventuras del famoso detective creado por Manuel Vázquez Montalbán », à présenter l'objet comme un exemplaire parmi d'autres du roman noir.

Il faut, bien entendu, y regarder de plus près...

Un indice péritextuel

Le roman s'impose avec force, dès son titre, comme un avatar de ce que Philippe Lejeune nomme (pseudo)autobiographie (1975, 45). Mais, revendiquant en sous-titre de consigner les « Impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas », il précise aussitôt la nature fallacieuse du *Yo* qui régit le titre. Le récit totalement échevelé de l'assassinat commandité par la CIA du président des États-Unis par Pepe Carvalho, acteur et narrateur à la fois, détective privé nihiliste, gourmet, grand lecteur et brûleur de livres,

² A titre de comparaison, ou de preuve à l'appui, il est intéressant de jeter un œil sur la maquette de la défunte collection *Círculo del Crimen* (Ediciones Sedmay), pionnière en Espagne du roman noir canonique, ainsi que sur celle de *Etiqueta negra* (Ediciones Júcar), la collection qui tient aujourd'hui le haut du pavé.

³ Voir Cocula, Bernard et Peyrouet, Claude, *Sémantique de l'image*, Paris : Delagrave, 1986, p. 26. L'échelle de Moles y est définie comme « une classification problématique des messages visuels », qui repose sur le degré de ressemblance entre signifiant et référent.

⁴ Voir Eisensweig, Uri, *Le récit impossible*, Paris : Bourgois, 1986, spécialement p. 175-182. Plus récemment, Matthieu Letourneux renouvelle cette approche en mettant en perspective la production sérielle et la culture médiatique. Voir Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne, (Littératures sérielles et culture médiatique)*, Paris : Seuil, 2017.

agent secret double ou triple, est prétexte à une révision sarcastique, voire sardonique, de l'histoire, et des mythes. De la dimension (pseudo) autobiographique du texte, seule subsiste sa portée référentielle, qui est le lot de tous les écrits de ce type :

(...) ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel⁵.

Sauf que, dans le cas de *Yo maté a Kennedy*, un avertissement au lecteur vient aussitôt corriger cette prétention référentielle :

Los personajes históricos que aparecen en esta novela están voluntariamente falseados y sólo existen en las fotografías e imágenes de la cultura de masas. Sus relaciones no son humanas ni reales. A sus programadores traspaso la responsabilidad de todas las exageraciones deformatorias (p. 5).

Ce qu'offre ce court préambule est bien une clé, apte à réorienter la lecture que suggère la catégorie générique apparente. Car on y retrouve, adéquatement transposées, les mises en garde ouvrant un texte expérimental paru deux ans auparavant, en 1970, le *Manifiesto subnormal* :

Los personajes que aparecen en esta obra con sus propios nombres y apellidos no cumplen una función real. Se limitan a prestar un inestimable servicio como referencias poético-semánticas, según un criterio de utilización tradicionalmente empleado por la literatura culta y popular de todos los tiempos. Que nadie se sienta implicado en un contexto laudatorio o peyorativo para su persona histórica real. Aquí se limitan a ser nombres, jirones de cartel que ocupan un lugar en este alucinado collage de sombras (p. 7).

L'évident parallélisme des deux pièces paratextuelles oblige à un détour par le *Manifiesto subnormal*, d'autant plus que, l'auteur l'a soigneusement noté en fin de volume, *Yo maté a Kennedy* connaît une gestation longue, qui va de 1967 à 1971. La période d'élaboration du texte, dont la première publication est de 1972, correspond à celle de l'écriture expérimentale plutôt qu'à celle de la convocation du genre policier⁶.

Écriture subnormale

Au fondement de l'œuvre montalbanéenne, la pratique de l'écriture subnormale surgit comme tentative de réponse aux conditions socio-historiques de la production culturelle dans l'Espagne des années soixante.

De toute façon – précise l'écrivain – la condition de subnormalité était en partie déterminée par Franco lui-même. Cette sensation de stupidité collective et de

⁵ Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, p. 36.

⁶ Vázquez Montalbán, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona : Planeta, 1972. D'un tirage et d'une diffusion confidentiels, le texte est heureusement aussitôt repris, à l'instigation d'ailleurs de l'auteur lui-même, dans ce qui peut être considéré comme sa véritable première édition : Barcelona, Punch, 1975.

sous-développement mental (...). Et cela créait un état de surréalisme total : d'un côté, la société civile était une société équivalente à celle des autres pays européens, mais d'un autre côté, tu avais cette momie, ce cadavre ambulante. Et cela créait un arrière-plan de subnormalité, de surréalisme, dans tout ce que tu faisais⁷.

Véritable profession de foi, le *Manifiesto subnormal* est une illustration de cette remise en cause. Il comprend deux parties, « La Teoría » et « La Práctica ». La partie théorique est un essai de compréhension de la réalité. Elle dresse le constat que les détournements et les perversions auxquels les mutations socio-historiques de la seconde moitié de ce siècle ont abouti sont irrémédiables⁸. L'univers occidental ne fonctionne que sur critères de pouvoir et de rentabilité, avec d'autant plus de facilité que les mécanismes de l'aliénation par la propagande jouent pleinement leur rôle⁹. Vázquez Montalbán exprime ce qui est au fond un profond *desengaño*, que l'on ne cessera plus désormais de retrouver dans toute son œuvre

Le second volet de l'ouvrage ne propose que des « Textos literarios, unas veces publicitarios de productos concretos y siempre al servicio de la comunicación de una filosofía vital basada en la aceptación de lo mediocre como un destino merecido »¹⁰.

On en retiendra comme exemplaire, parmi d'autres « Trabajos escolares » tous plus incongrus les uns que les autres, une « Farsa teatral escrita para conmemorar el décimo aniversario del comercio andorrano ».

Cette saynète est exemplaire de la dérision généralisée qu'exprime la création montalbanéenne. Elle témoigne de son vigoureux mépris pour la logique de l'action, pour la vérité psychologique (?) des personnages, pour la cohérence de leur rassemblement, pour la valeur du langage. Il y a du Ionesco dans cet éléphant qui traverse la scène, du surréalisme dans ce personnage de Umberto Ecco (*sic*) qui prétend qu'à sa montre « los minutos son más imprecisos », de l'absurde dans les emportements d'un Cohn-Bendit accusant Picasso d'être le porte-parole artistique de la bourgeoisie¹¹.

L'examen des autres morceaux du manifeste confirme cette lecture sémantique¹².

⁷ Tyras, Georges, « Noir ?... » (Entretien avec Manuel Vázquez Montalbán), *Hard-Boiled Dicks*, n° 20-21, octobre 1987, p 75-83.

⁸ « Pronto la ideología de la no-ideología constituyó el sustrato alimenticio del criterio del ciudadano, y pronto el desencanto constituyó el sustrato alimenticio del crítico de la cultura y a la larga del propio creador », Vázquez Montalbán, Manuel, *Manifiesto subnormal*, Barcelona : Kairós, 1970, p. 22.

⁹ « Destruída la conciencia reflexiva del pueblo mediante los bisturis eugenésicos de los mass-media, la paz de Augusto se instaure sobre el hemisferio occidental », *ibid.*

¹⁰ Vázquez Montalbán, Manuel, *Manifiesto subnormal*, *op. cit.*, p. 47. « El autor – souligne l'avertissement – se ha reservado una cierta distancia crítica al servicio de una necesidad repetidamente manifestada por los clientes : sentirse cómplices pero no culpables de sus *liaisons* con la realidad ».

¹¹ *Ibid.*, respectivement p. 72 et 68.

¹² On ne comprend qu'à la lumière du désenchantement idéologique que les (beaux) poèmes par quoi se poursuit le recueil, baptisés « Movimientos rítmicos publicitarios », intègrent comme un vers parmi d'autres l'offre de dix pour cent de remise proposée par le drugstore commanditaire. C'est bien la pression médiatique, conformant la « capacidad imaginera » du créateur et du lecteur, qui préside à l'intégration dans le texte littéraire de l'image, sous forme d'une sélection de « posters ». C'est à une certaine conception de la culture populaire, encore, ou plutôt à son détournement sous les espèces de l'irrationnel, que répond la rédaction d'un surprenant horoscope, où l'on peut trouver, collés au sein des prescriptions, deux vers qui scandent l'écriture de Manuel Vázquez Montalbán. Le premier est destiné aux natifs du signe du Lion :

Par l'élaboration d'un contre-langage mimétique qui intègre l'ensemble des procédés d'expression disponibles, Manuel Vázquez Montalbán est amené à franchir les frontières génériques traditionnelles. Il s'agit de se donner les moyens scripturaux d'assumer une fonction mimétique crédible par rapport au réel, à un réel a priori inénarrable.

On comprend mieux, dès lors, que le *Manifiesto subnormal* se referme sur une pièce curieuse, qui voit défiler sur le papier tout ce que la planète compte de célébrités, mortes ou vivantes, de la politique ou de la culture, cherchant désespérément un sens à leur agitation. Le texte tient de l'apologue, du récit, de la farce et mêle allègrement narration, dialogue, poésie, impromptu théâtral. Le tout n'occupe qu'un espace réduit d'une quinzaine de pages, mais est divisé en autant de chapitres qu'il y a de mois dans l'année. Comme un horoscope, mais aussi comme un roman... L'auteur ne l'appelle pourtant pas ainsi. Pour cet écrit, auquel il assigne, en toute ironie, une fonction purement utilitaire, et alimentaire, de « Proyecto de nuevo género literario presentado ante el I.C.S.I.D. (International Council of Societies of Industrial Design) para ilustrar literariamente las papelinas de *fish and chips* de todo el Imperio Británico », il a forgé le joli terme de *Novellage*¹³.

Collage et novellage

La production littéraire de la période subnormale obéit à la nécessité poétique d'écrire depuis une subnormalité produite par les restrictions culturelles du franquisme, et ne se comprend qu'en fonction du scepticisme de l'écrivain sur la viabilité des formes littéraires convenues, au premier rang desquelles le genre romanesque¹⁴.

De *Manifiesto subnormal* à *Yo maté a Kennedy*, le projet de l'écrivain ne change pas : réfutation des modalités obsolètes du réalisme, rejet des formes scripturales qui le véhiculent, refus des catégorisations culturelles qualitatives, revendication d'une écriture non exclusive d'autres modes d'expression, esthétique déformante de la dérision. La différence réside au fond tout simplement dans l'apparition d'un critère temporel qui est, littéralement, celui du récit, au sens de succession d'événements rapportés au moyen du langage. L'ordre des événements est celui que réfère le récit, lequel est géré par un

« Lea hasta entrada la noche y en invierno viaje hacia el Sur », Vázquez Montalbán, Manuel, *Manifiesto subnormal*, op. cit., p. 139. Le vers est bien sûr de T.S. Eliot, mais Vázquez Montalbán y ajoute son apostille : « Qué sur no importa ». Le second est adressé aux natifs du Poisson : « Coja la cesta y márchese a algún lugar del que nunca, nadie haya querido regresar », *ibid.*, p. 143, et il est de l'auteur lui-même, qui avait exprimé cette obsession du voyage sans retour, pour la première fois, dans un poème intitulé « Nunca desayunaré en Tiffany... ». Publié dans l'anthologie de Castellet, José-María, *Nueve Novísimos poetas españoles*, Barcelona : Barral, 1970, p. 65, l'ensemble suggère déjà (la concordance de la datation fait sens) qu'il n'est pas d'évasion possible. Voir à ce propos Tyras, Georges, « Les îles de béton des mers du Sud », *Impressions d'Iles*, Actes du Colloque international de Grenoble : Presses Universitaires du Mirail, 1996.

¹³ Le *Novellage*, p. 145-160, fait pendant aux *Trabajos escolares qui* ouvrent la partie pratique du recueil, dont il constitue le second volet. Il est donc à considérer comme le résultat final, l'aboutissement de l'ensemble du *Manifiesto subnormal*.

¹⁴ « Mes textes de cette époque – déclare encore Vázquez Montalbán – sont tous imprégnés de ce credo théorique : ils ne respectent pas les unités traditionnelles du roman, ni sa tridimensionnalité, ne sont pas conçus en fonction du dénouement, recherchent l'atmosphère au moyen de procédés qui viennent du théâtre, de la poésie, des mass-médias. Mais ces procédés de rupture narrative étaient aussi et surtout l'expression d'un véritable métissage culturel, les outils d'une tentative personnelle pour comprendre la réalité », Tyras, Georges, « Noir ?... », art. cit., p. 80-81.

narrateur-témoin de type autodiégétique, donc qui l'inscrit à son gré dans une chronologie dont il a la maîtrise, je veux dire qu'il l'ordonne à sa guise. Au fond tout se passe comme si le *novellage* n'était que la variante diachronique du *collage*¹⁵.

La mutation du *collage en novellage*, du synchronique en diachronique, du sémantique en prédicatif, du descriptif en narratif, est en définitive ce qui préside au passage de *Manifiesto subnormal* à *Yo maté a Kennedy*. La différence entre les deux textes vient de la prise de conscience, longuement mûrie, du fait que ce travail de déconstruction / reconstruction était en mesure de se constituer en réponse à la problématique du roman¹⁶. C'est manifestement la récupération de la narrativité qui permet ce travail d'amalgame. Lequel repose en l'occurrence sur l'irruption d'une successivité chronologique maîtrisée. À condition, bien entendu, de tomber sur le personnage à même de l'assumer. Si Pepe Carvalho n'existait pas, il était temps de l'inventer.

Que *Yo maté a Kennedy* n'ait pas grand-chose à voir avec un roman policier, quelques exemples suffiront à le montrer. On retrouve en effet dans ce récit les procédés les plus marquants de l'écriture subnormale. A commencer par la sarabande qu'y mènent les personnages, les uns empruntés à l'Histoire mais n'assumant que l'ombre, ou la caricature de leur rôle historique, les autres au monde des arts et du spectacle, dont ils mettent en relief les travers et les insuffisances. S'interpellent ainsi joyeusement d'une page à l'autre Jacqueline Kennedy avec ses pudeurs de jeune fille et De Valera, artisan de l'indépendance irlandaise, De Gaulle, « el único gallego importante » (p. 43) pour Edgar Hoover et l'agent secret Sean Poverty, qui a la hantise des mers du sud – motif appelé à devenir un thème traversant par la suite toute l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán –, Truman Capote dans un rôle de barman spécialiste en cocktails et Horthy, l'allié hongrois de l'Axe, qui passe son temps à chercher des pièces de monnaie égarées sur le sol. Chacun de ces personnages illustre la maxime selon laquelle « Vivir la historia se basa siempre en un simulacro de realidad y de comportamiento » (p. 78).

L'impression de remise en cause, du statut et du rôle de chacun, est corroborée par les pièces de types très divers qui émaillent *Yo maté a Kennedy*, et dont on peut dresser un inventaire, rapide et incomplet :

1. Un savoureux pastiche intitulé « *Epístola urbi et orbe*. Leída por el presidente Kennedy en el día de acción de gracias de 1963, en la explanada central del Palacio de

¹⁵ On ne peut s'interdire de penser que c'est bien ce que dit le terme, évident mot-valise où je suggère de lire comme premier composant, sous l'espagnol *novela*, l'anglais *novel*, à quoi est accolé le français *collage*. *Collage* comme procédé esthétique majeur de toute l'œuvre de Manuel Vázquez Montalbán. *Novel* par choix, que je crois volontaire, d'une étiquette permettant de renvoyer à cette conception annaliste du genre que Marthe Robert a opportunément rappelée naguère : « (...) cette définition [du roman] est tout à fait contraire à celle de la tradition anglaise, qui appelle le roman 'novel', précisément parce qu'à l'origine, on le conçoit comme la simple rédaction d'événements réels, en somme comme une chronique », Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard (*Tel*, 13), 1985 (1^{ère} ed. 1972), p. 19. L'espagnol *novela*, emprunt du XV^{ème} siècle à l'italien *novella*, qui désigne une information nouvelle, et l'anglais *novel* sont bien entendu apparentés.

¹⁶ À une question qu'on lui posait en 1971 sur la technique du collage, Manuel Vázquez Montalbán répondait : « Que la literatura al aplicar el collage esté influida por la pintura no me parece exacto. Hay una lógica interna de la literatura que la lleva a este escepticismo literario y que se manifiesta en ese nerviosismo técnico de los novelistas o en su desconfianza por el género novelístico. Es una desconfianza legítima. Deberíamos ensayar una cierta integración de los géneros. », Campbell, Federico, *Infame turba*, Barcelona : Lumen, 1971, p. 157.

las Siete Galaxias, en presencia de un 60 por 100 de los cargos ejecutivos de la nación y de la totalidad del cuerpo diplomático » (p. 51-53).

2. Une série de compositions épistolaires, dont la plus importante et significative est la lettre de la mère de Pepe Carvalho à son fils (p. 170-172). Insérée comme fragment narratif dans la saynète des deux agents des services secrets, Mister H. y Morrison, elle est directement motivée par cette réplique : « La oportunidad de toda una vida » (p. 170). Et c'est alors le bilan de toute une vie matérielle et affective qui surgit sous la plume effusive et malhabile d'une mère n'exprimant qu'anxiété et incompréhension. Ce document est capital en ce qu'il constitue le premier maillon de la biographie fictive de Pepe Carvalho, qui acquiert là une première épaisseur¹⁷.

3. Un ensemble épars de pièces poétiques. La plupart sont collées au premier degré dans la trame narrative : cas des compositions naïves que Jacqueline Kennedy aime à écrire (p. 35, 36), et même à chanter (p. 97, 98); exemple du morceau interprété en duo par Pepe et Nancy (p. 88); cas du poème attribué à un ami de Morrison et qui est en fait de Manuel Vázquez Montalbán (p. 77); phénomène similaire de la composition consacrée à Lady Bird et qui, à l'instar du personnage, semble exister à l'état latent dans l'épaisseur du texte, à la surface duquel il surgit à l'improviste, au gré des contingences diégétiques (p. 114, 141, 142)¹⁸. Certaines sont insérées, second degré du collage, dans des morceaux eux-mêmes hétérogènes mais intégrés au récit, comme les vers à forte portée parodique que le personnage de « Héros positif » prend en charge dans la farce (p. 69).

4. Une gamme d'exercices ludiques sur le langage, dont un essai de langue étrangère, littéralement surréaliste, commis par Lady Bird pour s'adresser à Pepe (p. 33) à titre d'exemple : « Do yon der tupe diarianai do poyo. Do yon dai fago dura trosta chita. ». On notera que l'on y retrouve le langage hiéroglyphique utilisé dans « *Homage to tango* » du *Manifiesto subnormal*¹⁹, et que Carvalho est rebaptisé pour l'occasion *Champoliôn*, ce qui est tout dire. Tout aussi remarquable, et fort réjouissante, est la démonstration satirique par l'absurde des manipulations quasiment génétiques qu'autorise la linguistique historique (p. 109, 110). Il y est prouvé que *Kennedy* est une altération de *Keneda*, issu de *Keneas*, nom véritable de *Eneas*. Par où il est démontré que l'histoire, des langues et des nations, n'est au fond qu'un immense jeu de maux. Les spécialistes apprécieront.

Je n'insisterai pas davantage car ces quelques exemples éclairent bien comment *Yo maté a Kennedy* se constitue selon les modalités que propose le *Manifiesto subnormal* : mise en place d'un contre-langage, oscillant du mimétique au burlesque, par lequel s'effectue la dénonciation ; convocation de l'ensemble des formes d'expression disponibles, auxquelles s'ajoutent quelques procédés *sui generis*. À bien y regarder, c'est dans ce réservoir de traits contestataires que Manuel Vázquez Montalbán puisera par la suite quand il entreprendra de rénover la poésie du roman policier. Mais la route est

¹⁷ Il mériterait un examen attentif visant à y démêler les données imaginaires de celles puisées dans le réel, et, pour ces dernières, à distinguer les traits qui renvoient au comportement de toute une génération, voire de toute une classe sociale, de ceux qui appartiennent en propre à l'auteur. Y sont ébauchées en tout cas les principales lignes de force de la caractérisation future du personnage.

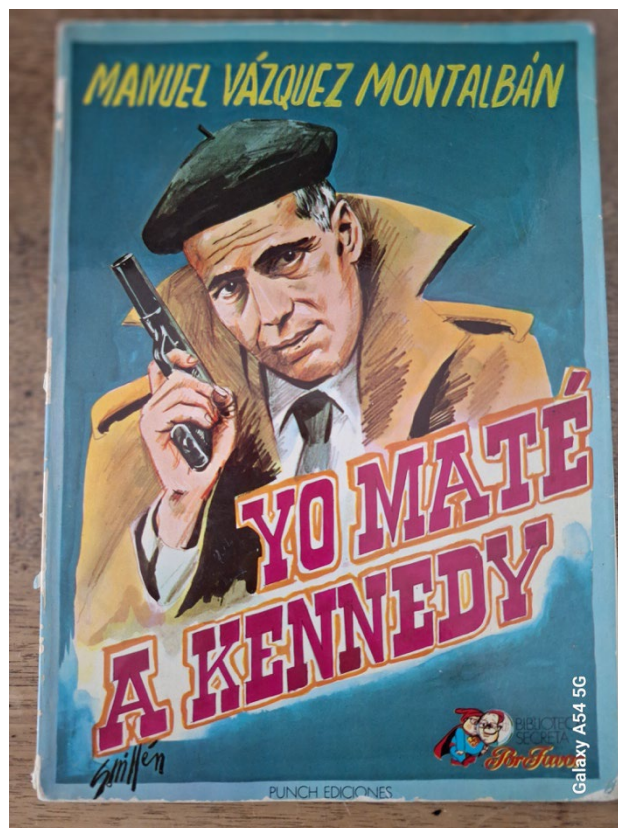
¹⁸ Pour le premier poème, il s'agit de « Paseo por una ciudad », qui sera intégré au recueil *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973), p. 17. Quant au second, simplement intitulé « Poema de Lady Bird », il figure parmi les compositions ajoutées à « Liquidación de restos de serie », primitivement quatrième section de *Una educación sentimental* (1967), afin d'en faire un volume autonome dans *Memoria y deseo. Obra poética* (1986).

¹⁹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Manifiesto subnormal*, op. cit., p. 103. Il n'est pas inintéressant de constater que ce texte est inclus dans la série des « Posters », autrement dit qu'il relève d'un procédé de collage visuel.

encore longue...

Culpabilités...

Avec *Yo maté a Kennedy*, donc, ce n'est pas un roman policier que l'on prend en main. Pourtant en dehors des indications proprement paratextuelles que j'ai déjà commentées, le titre et l'avertissement au lecteur, qui relèvent expressément de la volonté de l'auteur, rien dans l'objet-livre tel qu'il est actuellement proposé au public ne traduit la nature à la fois expérimentale et parodique qui fait la profonde originalité de ce récit. L'édition originale – en fait celle de 1975, qui est une deuxième édition, voulue par l'auteur – cependant, établissait un rapport plus étroit entre le péri-texte éditorial et le contenu du texte. On s'en assure par un examen rapide de l'image de surface.



D'un format 17 x 24 rompant avec tous les standards en usage, le volume affiche d'entrée l'hétérogénéité satirique de son contenu, ne serait-ce que parce que la couverture est dessinée, ce qui délivre l'imaginaire, moins bridé que lorsqu'il a affaire à une photo : « La photo transmet en sa permanence la certitude de l'instant retrouvé ; le dessin signifie pour toujours [...] un rapport entre un imaginaire et un réel toujours autre, chargé de différences »²⁰.

L'image de surface impose dès l'abord la nécessaire prise en compte d'un double arrière-plan générique, celui du roman d'espionnage – la pose du personnage rappelle celle de James Bond – et celui du roman noir – le dessin représente évidemment

²⁰ Rey, Alain, *Les spectres de la bande. Essai sur la BD*, Paris : Minit (Critique), 1978, p. 15.

Humphrey Bogart. Un Bogart caricatural, coiffé de *la boina* qu'affectionnent les classes laborieuses espagnoles, et dans une pose alanguie, un peu efféminée, privant le personnage du caractère intimidant que revêt celui de Bond, au pistolet brandi avec un sourire sardonique. À leur point de jonction, les images mythiques redessinent une version « para andar por casa » de la mythologie populaire. La dérision s'installe dès lors que les héros ici convoqués sont dévalorisés par le décalage que provoquent les marques de ruralité et d'absence de virilité. Autre élément de la nécessaire révision des mythes reçus, le Superman modèle réduit qui précède la mention de collection : petit lutin rondouillard, coiffé d'un bonnet de gnome ou de nuit. L'invincible héros volant de l'imagerie américaine est ici condamné à trotter au ras du sol et à ne percevoir les choses qu'à travers la double correction d'une loupe holmésienne et d'une paire de lunettes qui, ma foi, rappelle étrangement celle de l'auteur. La loupe, par ailleurs, piège le regard du lecteur lui-même, sommé de remarquer le visage défait du bonhomme.

Ce jeu d'implication du lecteur le pousse aussi à ne pas négliger les marques bibliographiques de l'objet qu'il achète. Or celles-ci justement, concentrent les dénnotations de même portée : *Biblioteca secreta* se passe de commentaire mais il faut souligner que *Por Favor* est aussi le titre d'une revue satirique spécialisée dans la chronique acerbe de la société – dont Vázquez Montalbán fut longtemps l'un des rédacteurs – tout comme *Punch*, nom que l'éditeur emprunte à une revue satirique anglaise bien connue²¹.

Quant au reste du lettrage, il frappe avant tout par son dynamisme, qui est celui de l'ensemble de la mise en page : les lignes de construction de la couverture suivent les diagonales du volume plutôt que les lignes de bord du volume. Dynamisme bien venu, en écho à celui du texte, souligné en outre, dans le cas du tracé du titre, par celui de l'image filmique. Les lettres western, de format disproportionné par rapport à la maquette, et disposées en bandeau gauche-droite, évoquent en effet irrésistiblement les affiches de cinéma de l'âge d'or hollywoodien. C'est ainsi une cohérence supplémentaire qui est conférée à l'ensemble, où sont convoqués bien des ingrédients de la culture populaire du demi-siècle.

Faut-il préciser, pour finir, que le lien titre-image est cette fois une explicitation du thème du propos, et que la nature même de l'image recomposée suffit à tourner en dérision la signification du prédicat ? Le hiatus entre l'image caricaturale et le rappel de l'événement historique est si béant que le livre peut difficilement être appréhendé sur un autre mode que celui de la remise en cause des idées reçues.

Si, dans son enveloppe actuelle *Yo maté a Kennedy* se présente comme un roman noir parmi d'autres (d'autres romans noirs, d'autres romans carvalhiens), il ne permet de débusquer qu'un coupable largement péritextuel : l'éditeur. Que la démarche novatrice de Manuel Vázquez Montalbán soit occultée par la pratique – ou les pratiques – éditoriale(s) d'aujourd'hui n'a pas de quoi surprendre. Le plus étonnant, et le plus regrettable est bien que la critique emboîte aussi allègrement le pas de l'éditeur, et se refuse à voir par-delà les conventions sérielles de la couverture. Le paratexte apparaît comme un concept, et un ensemble matériel, à deux versants, et par là-même, à double tranchant. Il faut distinguer ce qui est de la volonté, et de la main, de l'écrivain, de ce qui relève de l'intervention des (nombreux) professionnels du livre. L'un et les autres ne s'adressent pas au lecteur de la

²¹ J'avoue également que, si le nom de l'illustrateur, J. Guillén, ne figurait pas au nombre des renseignements imprimés en colophon, je serais tenté de lire sa signature comme une hispanisation du sourire : Smillén.

même façon, ni avec les mêmes intentions. Autrement dit, tous les seuils ne sont pas à franchir du même pas²².

BIBLIOGRAPHIE:

- CAMPBELL, Federico, *Infame turba*, Barcelone : Lumen, 1971.
- CASTELLET, José-Maria, *Nueve Novísimos poetas españolas*, Barcelone : Barral, 1970.
- COCULA, Bernard et PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image*, Paris : Delagrave (Coll. G. Belloc), 1986.
- EISENSWEIG, Uri, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris : Bourgois, 1986.
- GENETTE, Gérard, "Frontières du récit", dans *Figures II*, Paris : Seuil (Points, 106), 1996, p. 49-69.
- GENETTE, Gérard, "Discours du récit", dans *Figures III*, Paris : Seuil (Poétique), 1972, p. 65-267.
- GENETTE, Gérard, *Seuils* Paris : Seuil (Poétique), 1987.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil (Poétique), 1990.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, (Poétique), 1975.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne, (Littératures sérielles et culture médiatique)*, Paris : Seuil, 2017.
- REY, Alain, *Les spectres de la bande, Essai sur la BD*. Paris : Minuit (Critique), 1978.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard (Tel, 13), 1985, (1972).
- TYRAS, Georges, « Noir ?... » (Entretien avec Manuel Vázquez Montalbán), *Hard-Boiled Dicks*, n° 20-21, octobre 1987, p. 75-83, 1987.
- TYRAS, Georges (1992), « Les îles de béton des mers du Sud », dans *Impressions d'Iles*, Actes du Colloque international de Grenoble. Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Una educación sentimental*, Barcelona, Saturno (*El Bardo*, 28), 1967.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairós, 1970.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta, 1972.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *A la sombra de las muchachas sin flor*, Barcelona, Saturno, 1973 (*El Bardo*, 98), 1973.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta, Punch, (*Biblioteca secreta Por Favor*), 1974.
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta (*Serie Carvalho, 1*), 1986.
- VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel, *Galindez*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

²² Voir bien sûr G. Genette, *Seuils*, op. cit. Il serait loisible de raisonner sur les réactions sidérées ou ulcérées de lecteurs s'exprimant sur des forums type Babelio, pour montrer les effets contre-productifs de cette auctorialité éditoriale (Letourneux) qui fait violence à l'*intentio auctoris* de Vázquez Montalbán.

Primeros intentos de difusión y reflexión del género negro en España: el caso de la revista *Gimlet*

Premières tentatives de diffusion et de réflexion sur le genre noir en Espagne : le cas de la revue *Gimlet*

First attempts of diffusion and reflection of the noir genre in Spain: the case of the magazine *Gimlet*

Javier SÁNCHEZ ZAPATERO,
Universidad de Salamanca
zapa@usal.es

Resumen : El artículo estudia la andadura de la revista *Gimlet*, que constó de catorce números publicados entre 1981 y 1982. Dirigida por Manuel Vázquez Montalbán, la revista fue la primera publicación periódica especializada en novela negra y policiaca aparecida en España, y desarrolló una importante labor de difusión y reflexión del género. En las páginas de la revista se publicaron artículos de corte teórico y de creación, de autores nacionales y extranjeros, clásicos y contemporáneos. Partiendo de la importancia y el valor pionero que tuvo la revista, el artículo trata de analizar de qué forma contribuyó a la legitimación de la novela negra en España en un momento en el que comenzaba a forjarse la primera tradición de escritores vinculados a dicho género.

Palabras clave : Novela negra, *Gimlet*, Legitimación, Revistas literarias, Manuel Vázquez Montalbán, Literatura española contemporánea.

Résumé : L'article étudie la vie du magazine *Gimlet*, qui s'est composé de quatorze numéros publiés entre 1981 et 1982. Dirigée par Manuel Vázquez Montalbán, la revue a été le premier périodique spécialisé dans le roman policier et le polar à paraître en Espagne, et a réalisé un important travail de diffusion et de réflexion sur le genre. La revue a publié des articles théoriques et créatifs d'auteurs nationaux et étrangers, classiques et contemporains. Partant de l'importance et de la valeur pionnière de la revue, l'article tente d'analyser comment elle a contribué à la légitimation du roman policier en Espagne, à une époque où la première tradition d'écrivains liés à ce genre commençait à se forger.

Mots-clé : Roman Policier, *Gimlet*, Légitimation, Magazines littéraires, Manuel Vázquez Montalbán, Littérature espagnole contemporaine.

Abstract : The article studies the life of the magazine *Gimlet*, which consisted of fourteen issues published between 1981 and 1982. Directed by Manuel Vázquez Montalbán, the magazine was the first periodical specialising in crime novels and detective novels to appear in Spain, and carried out an important task of disseminating and reflecting on the genre. The magazine published theoretical and creative articles by national and foreign

authors, both classic and contemporary. The article analyses the importance and pioneering value of the magazine and attempts to analyse how it contributed to the legitimisation of the crime novel in Spain at a time when the first tradition of writers linked to the genre was beginning to be forged.

Keywords : Crime Novel, *Gimlet*, Legitimation, Literary magazines, Manuel Vázquez Montalbán, Contemporary Spanish literature.

España, 1981-1982.

Gimlet. Revista policiaca y de misterio permaneció en activo entre marzo de 1981 y abril de 1982, tiempo en el que se publicaron catorce números con una periodicidad mensual. Dado que cumple las principales condiciones establecidas por Osuna —«es una publicación periódica cuyo contenido es exclusivamente literario», «acepta la colaboración múltiple» y «registra muchas valencias [de contenido]»¹ —, podría calificarse sin problemas como una «revista literaria». No en vano, es rasgo esencial de este tipo de publicaciones «la inmediatez con que transmiten la coyuntura del momento cultural en que surgieron», lo que se percibe en una inequívoca vocación de presentismo a través de la que «pretende ofrecer el testimonio de un instante» y constatar «las preocupaciones literarias de un momento dado»², vinculadas en este caso concreto a las particularidades del género negro y policiaco.

La publicación, caracterizada por una perspectiva heterogénea que le llevaba a acoger contenidos tanto de creación como de análisis, supuso toda una novedad en el bullente panorama periodístico español de la época, caracterizado por la continua aparición de revistas, muchas de vida efímera. La llegada de nuevas cabeceras a los quioscos se debió fundamentalmente a dos factores: por un lado, fue una consecuencia directa de la libertad de expresión que trajo consigo el cambio político; por otro, surgió tras la implantación, en el ámbito periodístico, de una cultura de masas que priorizó «el negocio mercantil, abierto [...] a las exigencias del público nuevo»³. Frente al monolitismo del mercado editorial en los tiempos de la dictadura, la diversidad ideológica, temática y formal se convirtió en el principal rasgo del panorama mediático durante la Transición, en el que la prensa escrita mantenía todavía un papel preponderante frente a la radio o la televisión, como demuestran fenómenos de la época como la creación de los influyentes diarios *El País* y *Diario 16* o el éxito masivo que cosecharon diversas revistas de información general, entre las que destacó especialmente *Interviú*.

Ahora bien, pese a ser un inequívoco producto periodístico de su tiempo, *Gimlet* está también conectada con la tradición de publicaciones de difusión y estudio de novela negra y policiaca que proliferaron en aquellos países en los que el género alcanzó el desarrollo literario y el respeto cultural que en España no pudo tener hasta finales del siglo XX. En concreto, parece fundamental el influjo de revistas francesas como *Mystère Magazine*,

¹ Osuna, Rafael, *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004, p. 19.

² *Ibid*, p. 19.

³ Mainer, José Carlos, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época contemporánea, 1975-1980*, Barcelona: Crítica, 1981, «La vida cultural (1939-1980). Introducción», p. 13.

edición de la anglosajona *Ellery's Queen Magazine*, o *Polar. Le Magazine du Policier*, de las que parece tomar algunos aspectos de su estructura e incluso ciertos recursos formales de los que configuran su identidad visual. De la segunda de las publicaciones citadas, creada en 1979 y vigente, tras pasar por diversas etapas, hasta 2001, parece tomar *Gimlet* su concepción miscelánea, que daba cabida a entrevistas, dossiers, cuentos, reseñas, etc. No obstante, frente a las evidentes similitudes entre ambas cabeceras, se diferencian en la mayor especialización de la revista francesa, más centrada en autores y obras locales. Lejos de interpretar semejante característica como mero rasgo de chauvinismo, lo que parece explicar esta distinción es la diferente consideración que la novela negra y policiaca tenía en uno y otro país. Mientras que la literatura francesa había sido una de las impulsoras del género, desde sus orígenes en el siglo XIX, y había tenido un papel preponderante en su evolución a lo largo del siglo XX, la española, sometida a diversos condicionamientos marcados por el atraso cultural y el efecto en el ámbito de la creación artística de los acontecimientos políticos, había tenido un papel absolutamente marginal. Tal y como llegó a señalar Vázquez de Parga a comienzos de la década de 1990, «hasta tiempos muy recientes no han existido novelas policíacas españolas en absoluto porque las novelas que se escribían en España o eran policíacas o eran españolas pero difícilmente ambas cosas a la vez»⁴.

En consecuencia, *Gimlet* asumió un papel introductor del género, otorgando a la revista un tono didáctico del que carecía *Polar*, y, al mismo tiempo, privilegió, frente al análisis y la reflexión característicos de la cabecera francesa, un valor difusor que le llevó a dar a conocer en algunos casos y a ayudar a consolidar en otros a los nuevos autores que, en el contexto de la Transición, estaban comenzado a configurar la primera tradición de novela negra de la literatura española. No en vano, en las páginas de los catorce números que se fueron publicando aparecieron artículos o cuentos de, entre otros, Andreu Martín, Mariano Sánchez Soler, Juan Madrid o Jorge Martínez Reverte, cuya presencia en la revista, unida al papel de director que desempeñó Manuel Vázquez Montalbán, confirma que, por encima de todo, *Gimlet* nació con la firme convicción de dignificar el género negro y policiaco que sus propios creadores representaron. En cierto modo, podría decirse que el nacimiento de la revista fue el lógico efecto provocado por la irrupción en el panorama narrativo, desde mediados de la década de 1970, de una nueva generación de escritores que, en su deseo de experimentar, asumieron la estética realista y los resortes formales de la novela negra como forma de representar la realidad social y política española del momento.

Del mismo modo que esos autores necesitaban un órgano difusor que los aglutinase y legitimase, haciendo así que la publicación desempeñase un papel similar al que ejercieron en aquellos mismos años las numerosas colecciones editoriales especializadas en novela negra, los escasos estudiosos del género que había por aquel entonces en España se sirvieron de *Gimlet* para dar visibilidad a su trabajo. De hecho, antes de la aparición de la revista, habían existido ya tentativas de reflexión teórica en cabeceras como *Camp de l'Arpa* –que publicó un dossier monográfico en 1979– o *El viejo topo*, en la que Javier Coma o Salvador Vázquez de Parga colaboraron con textos reflexivos o críticos en alguna ocasión. La revista, pues, no surgió de la nada ni, pese a su condición inédita, debe ser considerada como una excepción absoluta, sino que se incardinó de forma absolutamente coherente en el panorama cultural de su época y, de forma muy concreta, en la situación que en él mantenía la novela negra y policiaca. El propio Vázquez de Parga ha señalado que la creación de la publicación, en la que él mismo colaboró activamente, fue una más

⁴ Vázquez de Parga, Salvador, *La novela policiaca en España*, Barcelona : Ronsel, 1993, p. 24.

de las consecuencias del «interés por el género criminal»⁵, que desde mediados de la década de 1970 comenzó a despertarse en España, que también provocó la aparición de los primeros libros teóricos o la organización de los primeros eventos universitarios dedicados al tema.

La vocación de herramienta de representación del género está presente desde el primer número, que marcó de forma muy clara la línea editorial de la revista. En un artículo titulado «Indispensable la rodaja de limón», Vázquez Montalbán esbozó toda una declaración de intenciones de los objetivos con los que nacía la nueva publicación, a la que situó en al ámbito de «la novela policiaca en primer lugar, a la novela de aventuras en todos los lugares restantes, a la imaginación y la imaginaria de las artes aplicadas a banalizar la dialéctica entre el bien y el mal social», al tiempo que reconoció su valor pionero al señalar explícitamente que no venía «a llenar una laguna sino un océano». La concepción laxa del género como epítome de la narrativa popular, sin distinguir tipologías ni, sobre todo, establecer diferencias entre la novela policiaca y la novela negra, se observa también en la alusión directa a que «en la playa chapotean las comedias posvictorianas de Agatha Christie y en alta mar nadan los negros personajes de Chester Himes». Concebido a modo de presentación, en ese texto señalaba también el autor barcelonés, principal referente de la novela negra española de la época, que *Gimlet* apostaba «por una tierra libre para la cultura lúdica, para un tipo de literatura que enseñe las mentiras y pide para ellas la sonrisa cómplice de los embusteros», poniendo con ello de manifiesto su concepción del género, a medio camino entre el desafío intelectual derivado de la resolución de la trama de misterio y la crítica que implica su indagación en la violencia sistémica que rige las relaciones sociales y políticas. De hecho, Vázquez Montalbán reconoce que el género «implica una toma de posición y una reflexión sobre el mal social en el mundo contemporáneo» y que «ofrece un paisaje moral sobre el que se mueven personajes a los que se les escapa la risa porque saben lo que son»⁶.

Complementando ese artículo, cuyo valor fundacional trasciende a la propia revista, pues puede decirse que, pese a su carácter informal y espontáneo, se trata de unas primeras tentativas teóricas sobre el género que se publican en España, en el primer número se incluyó también una esclarecedora e irónica información en la sección de noticias. Se trató de una nota que hacía alusión a un ciclo de conferencias sobre novela negra celebrado en enero de 1981 en la Universidad de Murcia que contó con la participación de, entre otros, Javier Coma, Jorge Martínez Reverte –integrantes ambos del comité de redacción de la revista, aunque solo el primero desde el inicio– y el propio Vázquez Montalbán. Al referirse a la actividad, absolutamente novedosa en una época en la que la atención desde el ámbito académico era prácticamente nula, se señalaba que «la novela policiaca, o negra, o de misterio, o como demonios queramos llamarla, va adquiriendo un cierto aire respetable», aludiendo así los prejuicios que desde las pretendidas elites culturales e intelectuales se seguían vertiendo sobre el género. Incidiendo en esa idea de forma jocosa, la noticia terminaba afirmando que «el Gobierno Civil de Murcia no ha publicado nada respecto al aumento del índice de criminalidad durante el mes de enero»⁷. Además de establecer sus principales objetivos, el primer número de *Gimlet* sirvió para fijar las características que, con algunas variaciones, mantendría la revista durante el tiempo que permaneció vigente. Así, la portada (ver Imagen 1), que mostraba la silueta

⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁶ *Gimlet. Revista policiaca y de misterio*, número 1, 1981, [en línea], disponible en <https://revistagimlet.blogspot.com/> (consultado el 8 de enero de 2005).

⁷ *Ibid.*

de perfil de un hombre ataviado con un sombrero de fieltro que empuñaba un revólver, era obra de Bering Comparini, el ilustrador que se encargó de dotar de identidad gráfica a la publicación, deudora de la estética *pulp* y, al mismo tiempo, de cierta modernidad visual minimalista. En cuanto a los contenidos, la estructura ya incluía algunas de las secciones que con el paso del tiempo terminaron por convertirse en habituales: relatos – en concreto, ese primer número fueron de Dashiell Hammett, Giorgio Scebarnenco, Andreu Martín y, curiosamente, Woody Allen–, noticias, reseñas críticas, entrevistas –presentadas bajo el nombre de «Interrogatorios»–, artículos sobre cuestiones literarias y cinematográficas, montajes fotográficos, tiras cómicas y pasatiempos –de carácter especializado, como el «damero criminal» o los crucigramas en los que muchas de las definiciones estaban relacionadas con la temática de la revista–. Además, evidenciando el interés de la publicación por mantener la fidelidad del público –y también el ya mencionado afán didáctico–, se incluyó la primera entrega de un proyecto de diccionario biobibliográfico que pretendía recoger los principales referentes del género.

A esas secciones se les sumó, a partir del segundo número, un apartado de contacto con los lectores y suscriptores, que podían enviar a través del correo postal consultas, sugerencias y comentarios que eran sistemáticamente contestadas por los miembros del comité de redacción. A pesar de las lógicas dudas sobre la autenticidad de la autoría de las cartas, pues no termina de quedar claro si siempre las mandaba el público o si en alguna ocasión eran los propios colaboradores los que las escribían haciéndose pasar por lectores, la inclusión de esta sección da idea del interés de *Gimlet* por convertirse en una herramienta identitaria capaz de aglutinar, visibilizar y dar cohesión al colectivo de aficionados al género negro de la época, de forma análoga a lo que ocurre en la actualidad con la inmensa red de festivales que han poblado el Estado español durante los últimos años.

En total, el primer número constó de casi 100 páginas, muchas de las cuales, lógicamente, estuvieron dedicadas a la publicidad, principal fuente de ingresos de la revista junto a las ventas y las suscripciones. Aunque a lo largo de su poco más de año de vida la revista se caracterizó por su regularidad y la homogeneidad que mantuvieron entre sí los diferentes números, a medida que fue pasando el tiempo la cantidad de páginas tendió a disminuir, como corrobora el hecho de que el último número apenas llegó a 60, con la correspondiente pérdida de publicidad –y de viabilidad económica– que ello supuso. La tirada inicial fue de 50.000 ejemplares y el precio de 200 pesetas, que, teniendo en cuenta el cambio de moneda y el efecto de la inflación, equivaldría en la actualidad a alrededor de 6 euros –para contextualizar, en 1981 el precio de un diario era de 25 pesetas y el de un libro en edición de bolsillo de 400 pesetas–, lo que da una idea de la condición de producto periodístico de calidad con la que se quiso presentar *Gimlet*, más concebida como una revista de fondo, casi de colección, que como una publicación de consumo rápido.

Como fue habitual en todos los números, en la página en la que aparecían el índice de contenidos y la mancheta se incluyó, destacado, el fragmento de *El largo adiós*, de Raymond Chandler (ver Imagen 2), que explicaba el nombre de la revista al referirse al cóctel alcohólico y, con ello, a uno de los más reconocibles iconos del imaginario de la novela negra estadounidense: «Estábamos sentados en un rincón de Bar Víctor bebiendo Gimlets. El verdadero Gimlet –dijo– está hecho mitad gin y mitad jugo de lima Rose y nada más. Deja chiquito al Martini»⁸. Curiosamente, a pesar de la importancia simbólica que tuvo para la publicación –y de su notable relevancia dentro del propio género–,

⁸ *Ibid.*

Chandler nunca apareció como autor en *Gimlet*, pues, a diferencia de lo que sucedió con otros autores canónicos del género, jamás se publicó un cuento ni un artículo suyo.



Imagen 1. Portada del número 1

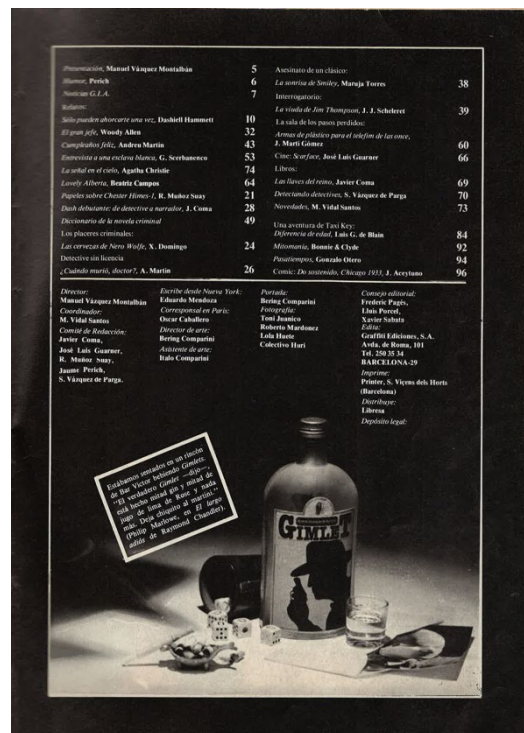


Imagen 2. Mancheta del número 1

Tal y como ya ha sido mencionado, el director desde la creación de la revista fue Manuel Vázquez Montalbán. Además, en el primer número aparecieron como miembros del comité de redacción los ya citados Javier Coma y Salvador Vázquez de Parga –que, a la postre, fueron los autores que más frecuentemente publicaron en la revista, anticipando en algunas ocasiones contenidos que más tarde utilizarían para algunos de sus libros–, así como José Luis Guarnier, Ricardo Muñoz Suay y Jaume Perich. Con el paso del tiempo, también se incorporarían al comité Xavier Domingo, Néstor Luján, Juan Madrid y Jorge Martínez Reverte. Entre la extensísima nómina de colaboradores, que con el paso del tiempo se fue acrecentando, pues cada vez aparecieron más textos inéditos y originales y menos traducciones de autores de épocas anteriores, destacaron los nombres de Óscar Caballero, Eduardo Mendoza –quienes se presentaban como corresponsales, respectivamente, en Francia y Nueva York–, Román Gubern, Andreu Martín, Dómenec Pastor París, Fernando Savater, Mariano Sánchez Soler, José María Latorre, José Martín o Víctor Claudín. Aunque la presencia femenina fue poco más que testimonial, lo que concuerda con lo que ocurría con la novela negra española de la época, en la que salvo excepciones como la de Lourdes Ortiz apenas había mujeres, ni como autoras ni como personajes principales, destaca la presencia en alguno de los números de textos firmados por Maruja Torres, Beatriz Campos, Cristina Fernández Cubas o, en la que probablemente fuese su primera irrupción en la esfera pública, de una por aquel entonces jovencísima Isabel Coixet, que colaboró con un cuento.

Junto a todos estos nombres, formaron parte también de la historia de *Gimlet* el coordinador Miguel Vidal Santos y los editores Frederic Pagés y Lluís Porcel, a los que se les sumaría después Xavier Sabata, quienes representaban la parte administrativa y empresarial de la revista. Al parecer, las desavenencias que mantuvieron con los

colaboradores y los miembros del comité de redacción, fruto de la diferente visión que tenían de la revista –resumida, a grandes rasgos, en el hecho de que los primeros la concebían básicamente como un producto comercial cuyos beneficios había que optimizar y los segundos como un objeto dotado de interés artístico e intelectual– provocaron la paulatina degradación de la revista hasta su finalización en abril de 1982. Según Javier Coma, «ninguno [de los editores] tenía ideas excesivamente precisas en torno a la novela negra ni quería prescindir en modo alguno de una paraliteratura con el enigma en el pedestal a la que rendían tributo ciegamente con vistas a captar tanto lectores como inserciones publicitarias»⁹. Tensiones como estas ponen de manifiesto que las revistas, al formar parte de forma simultánea de los ámbitos literario y hemerográfico, se ven afectadas por factores externos como «la situación económica, el marco político y legal, el control que los poderes políticos ejercen sobre los medios de comunicación» y, al mismo tiempo, «la intensidad y complejidad de la actividad literaria y cultural»¹⁰.

En consonancia con la lógica de las publicaciones periódicas, pese a su carácter independiente y autónomo, los catorce números estuvieron «interconectados, siguiendo una dirección preestablecida»¹¹. De ahí que los contenidos de *Gimlet*, a lo largo de los diferentes ejemplares, se mantuvieran estables y se caracterizaran por cierto afán de globalidad que les llevó a combinar lo clásico con lo contemporáneo, lo nacional con lo extranjero y lo canónico con lo novel. Así, por ejemplo, en el listado de escritores de los que se publicaron cuentos en la revista aparecen anglosajones, franceses, italianos o españoles de diversas épocas y tradiciones. De los primeros destacan Dashiell Hammett y Agatha Christie, de los que llegaron a publicarse relatos en tres números diferentes, así como representantes de diversas variantes y etapas diacrónicas del género como Arthur Conan Doyle, John Dickson Carr, William R. Burnett, Donal Westlake, Evan Hunter o Ruth Rendell. Su presencia en la revista pone de manifiesto, como ya se ha advertido, la intención didáctica con la que pareció concebirse *Gimlet*, destinada a convertirse para el lector neófito en una especie de guía capaz de aglutinar algunos de los más emblemáticos nombres de la heterogénea tradición de la novela negra y policiaca. En cuanto a las literaturas francesas e italianas, estuvieron representadas por, entre otros, Georges Simenon, Alain Demouzon, Jean Patrick Manchette o Giorgio Scabarnenco. Y, por último, dentro de los autores nacionales, cuya presencia se fue incrementando a medida que los números de la revista se fueron sucediendo –coincidiendo así también con la cada vez mayor presencia social y editorial del género en España–, Juan Madrid y Andreu Martín, con tres y dos cuentos respectivamente –aunque Martín también publicó algún artículo de reflexión y crítica–, fueron los más frecuentes colaboradores. Demostrando que la voluntad de unir tradiciones y de mostrar todas las épocas del género estuvo siempre entre sus objetivos, en las páginas de *Gimlet* aparecieron relatos de escritores como Francisco García Pavón o Mario Lacruz, auténticos pioneros de la novela negra y policiaca española al cultivarla de forma excepcional en el anómalo contexto de la dictadura franquista, junto a los de autores noveles en aquel momento como Mariano Sánchez Soler, que incluyó uno de sus primeros relatos en un número de la revista.

⁹ Coma, Javier, «Un cóctel con excesivo limón» [en línea], disponible en <https://revistagimlet.blogspot.com/> (consultado el 8 de enero de 2005).

¹⁰ Sobrino Vegas, Ángel Luis, «Las revistas literarias: una aproximación semiótica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2014, nº 23, p. 831.

¹¹ Pérez Sierra, Cristina, *La légitimation du polar en Espagne. Le cas de Francisco González Ledesma* [tesis doctoral inédita], Université de Pau et des Pays de L'Adour : 2024, p. 115.

Por su parte, los artículos teóricos, que constituían el segundo gran bloque de contenidos de la publicación, convirtieron a Javier Coma, con doce aportaciones, casi una por número, en el principal y más habitual colaborador de la revista. Aunque por aquel entonces solo había publicado dos de sus libros dedicados al género negro –*La novela negra* (1980) y *Luces y sombras del cine negro* (1981)– y su labor de activista cultural se había centrado fundamentalmente en el cómic, da la sensación de que Coma encontró en las páginas de *Gimlet* el lugar perfecto para empezar a esbozar alguno de sus emblemáticos proyectos, como el *Diccionario de novela negra norteamericana* (1985), y que, en consecuencia, la revista estimuló y diversificó su interés por la cultura popular estadounidense, de la que atesoraba un conocimiento enciclopédico. Junto a él, también escribieron de forma recurrente en la revista Óscar Caballero, especializado en cuestiones de literatura francesa; José María Latorre, responsable de muchos de los artículos sobre cine; Néstor Luján, autor de nueve textos centrados en la relación entre la gastronomía y el género negro; o Salvador Vázquez de Parga, el único de los colaboradores que se interesó por la literatura española, quien ya había publicado por aquel entonces *Los mitos de la novela criminal* (1981), una de las primeras referencias sobre género debidas a un autor español.

Pese a su diversidad temática, los artículos de todos estos autores presentan ciertos rasgos comunes: son breves, más informativos que interpretativos, carecen de referencias bibliográficas y, cuando valoran obras literarias o cinematográficas, lo hacen desde una perspectiva más impresionista que analítica. No son, en sentido estricto, trabajos de investigación filológica, ni siquiera reseñas críticas, sino pequeños esbozos en los que, atendiendo a la siempre presente función didáctica, se pretende dar a conocer autores, obras o aspectos determinados del género. De hecho, en ocasiones hay artículos que no son más que compendios bibliográficos con los que se quiere mostrar la producción de un autor determinado, haciendo así que la revista pase a tener un importante valor documental en un momento en el que, además de no existir Internet, la novela negra solía quedar excluida de los proyectos enciclopédicos o de las historias de la literatura. En cierto modo, podría decirse que lo que transmiten los artículos de *Gimlet* –entre los que también hubo traducciones de textos publicados en revistas extranjeras, sobre todo francesas, o entrevistas a Eduardo Mendoza, Gregory McDonal o Alberta Thompson, la viuda de Jim Thompson– es una reflexión sobre el género más intuitiva, basada en el inmenso conocimiento y en el gusto personal, que estrictamente teórica o rigurosa. En los artículos dedicados a la literatura no hay análisis narratológicos, ni se aplican sesudas metodologías de estudio, sino que simplemente, y no es poco, se aporta conocimiento y se le ofrecen al lector referencias para poder orientarse en el amplio panorama del género negro y policiaco. Se trata, pues, de una revista más de difusión que de análisis, que conecta así con el espíritu de los libros que con el paso del tiempo fueron publicado los propios Coma o Vázquez de Parga –que, no hay que olvidar, habían estudiado Derecho, y no tenían formación literaria reglada, sino un bagaje descomunal de lecturas y una impresionante lucidez intelectual–, auténticas obras de referencia por la cantidad de datos que aportan, por los nombres que descubren y por la lucidez con la que trazan conexiones sobre autores y novelas del género.

Lejos de ser baladí, esta característica, procedente a la postre del hecho de que los autores de los artículos eran, por encima de todo, apasionados del género, resulta fundamental para entender el sesgo que durante mucho tiempo ha perseguido a los acercamientos a la novela negra en España. Ya en siglo XXI, antes de la eclosión de Internet pero coincidiendo con el inicio del renacer del género que ha terminado por convertirlo en referencia ineludible en el campo editorial y literario, aparecieron publicaciones dedicadas a la novela negra y policiaca como *La Gansterera* o *Prótesis*. Al igual que

Gimlet, incluían todo tipo de artículos –dossieres, críticas, monografías, noticias, etc.–, siempre elaborados desde el apasionamiento, el conocimiento propio del seguidor militante y la defensa a ultranza del género, situándose así en un ámbito más cercano a la mitomanía y a la afición a la literatura que al rigor teórico, y dirigidas, desde luego, más al aficionado que al estudioso.

En definitiva, a pesar de su innegable valor, que trasciende con mucho su carácter pionero, puede que *Gimlet* contribuyese indirectamente al mantenimiento de los prejuicios con los que todo lo relacionado con el género ha sido visto durante mucho tiempo desde el ámbito académico. Más allá de los condicionamientos provocados por su condición de narrativa popular, da la sensación de que desde diversos ámbitos intelectuales se ha interpretado que el estudio de la novela negra y policiaca era responsabilidad exclusiva de sus lectores, y por tanto estaba influido por una mirada en la que pesaba más el activismo cultural y el apasionamiento que el análisis preciso y la valoración objetiva. Sin embargo, es evidente que la publicación, que en los últimos años ha recibido homenajes por parte del festival BCNegra y de la biblioteca especializada La Bóbila —que ha elaborado utilísimos índices de contenido de los diversos números—, resulta fundamental para entender la historia de la novela negra en España, tanto la de recepción de los autores foráneos como del desarrollo de la trayectoria de los nacionales. Al de ser una inmensa base de datos, tener una importante función aglutinadora al acoger en la misma cabecera a diversos autores y proporcionar un importante conocimiento, la revista reunió y actualizó «los criterios de valor simbólico y sus páginas son indispensables para advertir los fenómenos que acontecen en el campo literario»¹². En consecuencia, en su condición de «instrumento de legitimación literaria»¹³, puede concluirse que *Gimlet* contribuyó a consolidar y dignificar a través de la configuración de un aparato paratextual la evolución del género en España.

BIBLIOGRAFÍA :

- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- COMA, Javier, «Un cóctel con excesivo limón» [en línea], disponible en <https://revistagimlet.blogspot.com/> (consultado el 8 de enero de 2005).
- Gimlet. Revista policiaca y de misterio*, número 1, 1981, [en línea], disponible en <https://revistagimlet.blogspot.com/> (consultado el 8 de enero de 2005).
- MAINER, José Carlos, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época contemporánea, 1975-1980*, «La vida cultural (1939-1980). Introducción», Barcelona: Crítica, 1981, pp. 5-16.
- OSUNA, Rafael, *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004.
- PÉREZ SIERRA, Cristina, *La légitimation du polar en Espagne. Le cas de Francisco González Ledesma* [tesis doctoral inédita], Université de Pau et des Pays de L'Adour, 2024.
- SOBRINO VEGAS, Ángel Luis, «Las revistas literarias: una aproximación semiótica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2014, nº 23, p. 827-841.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador, *La novela policiaca en España*, Barcelona : Ronsel, 1993.

¹² *Ibid.*, p. 116.

¹³ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, 1999, Barcelona, Anagrama.

Javier Sánchez Zapatero es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Salamanca, institución en la que co-dirigió durante veinte años el Congreso de Novela y Cine Negro.

Paco Ignacio Taibo II, un passeur culturel majeur dans la promotion, la diffusion et la circulation du récit criminel en Espagne (1986-1989)

Paco Ignacio Taibo II, una figura clave en la promoción, difusión y circulación del relato criminal en España (1986-1989)

Paco Ignacio Taibo II, a major cultural intermediary in the promotion, dissemination, and circulation of crime fiction in Spain (1986-1989)

Emilie GUYARD,
Université de Pau et des pays de l'Adour (ALTER),
emilie.guyard@univ-pau.fr

Résumé : L'article analyse la figure de Paco Ignacio Taibo II, écrivain, éditeur et militant dont l'action a favorisé la circulation et la légitimation du roman noir en Espagne au cours des années 1980. Sa trajectoire, entre l'Espagne et l'Amérique latine, illustre le rôle des médiateurs dans la connexion entre cultures, publics et traditions littéraires. La collection *Etiqueta Negra*, créée chez Júcar, a contribué à installer un canon du polar ouvert aux auteurs nord-américains, latino-américains, français et espagnols. Le texte insiste aussi sur la portée politique de cette médiation : pour Taibo II, le polar est une littérature de reconnection sociale liée à l'engagement et à la critique culturelle. La *Semana Negra* de Gijón incarne l'aboutissement de ce projet en associant fête populaire, débat intellectuel et reconnaissance littéraire.

Mots-clé : Roman noir, passeur culturel, Espagne, Paco Ignacio Taibo II, *Etiqueta negra*, *Semana negra*

Resumen : El artículo estudia la figura de Paco Ignacio Taibo II, escritor, editor y activista que contribuyó decisivamente a la circulación y legitimación del género negro en la década de 1980. Su trayectoria, situada entre España y América Latina, muestra cómo un mediador cultural puede conectar espacios, públicos y tradiciones literarias distintas. La colección *Etiqueta Negra*, creada en Júcar, ayudó a consolidar en España un canon del polar abierto a autores norteamericanos, latinoamericanos, franceses y españoles. El texto destaca también la dimensión política de esta mediación: para Taibo II, el género negro es una literatura de reconexión social vinculada al compromiso y a la crítica cultural. La *Semana Negra* de Gijón representa la culminación de este proyecto, al unir fiesta popular, debate intelectual y legitimación literaria.

Palabras clave : Novela negra, mediador cultural, España, Paco Ignacio Taibo II, *Etiqueta negra*, *Semana negra*.

Abstract : The article examines the role of Paco Ignacio Taibo II, a writer, editor, and activist who played a major part in the circulation and legitimization of crime fiction in Spain. His trajectory, moving between Spain and Latin America, shows how mediators can connect different cultures, audiences, and literary traditions. The *Etiqueta Negra* series, created at Júcar, helped establish a Spanish noir canon that included North American, Latin American, French, and Spanish authors. The article also emphasizes the political dimension of this mediation: for Taibo II, crime fiction is a form of social reconnection tied to activism and cultural critique.

The Semana Negra festival in Gijón represents the culmination of this project, combining popular festivity, intellectual debate, and literary legitimacy.

Keywords : Crime fiction, go-betweens, Paco Ignacio Taibo II, Spain, *Etiqueta negra*, *Semana negra*.

Introduction

La notion de passeur culturel recouvre une très grande diversité de situations et d'individus. Ces « hommes doubles », comme les nomme Christophe Charle,

peuvent être définis par la série chronologique des spécialités telles qu'elles sont apparues dans l'histoire de la culture occidentale avec des décalages selon les pays : censeurs, directeurs de théâtre, critiques littéraires et théâtraux, animateurs de revues et de journaux et, plus généralement, faiseurs d'opinion, fondateurs et organisateurs de sociétés intellectuelles, éditeurs (au sens anglo-saxon mais aussi français quand ceux-ci dirigent de petites maisons), directeurs de collection, directeurs littéraires, metteurs en scène de théâtre, producteurs de films, producteurs de télévision, membres des jurys, etc.¹

Figures peu étudiées dans le champ des sciences sociales, ces individus jouent pourtant un rôle déterminant dans la circulation des œuvres et des biens culturels, à l'échelle nationale et transnationale, « dans un système de production culturelle fondée sur la multiplication des intermédiaires écrans entre auteurs et publics »². Comme le décrit Christophe Charle,

pour le public, ils sont censés refléter apparemment à travers leurs critiques, leurs classifications, leurs choix d'exposition, de mise en scène ou de publication les tendances nouvelles qui émergent dans la culture. Face aux producteurs, ils résument, enregistrent, indiquent ou suggèrent les tendances, les goûts, ce qui est acceptable ou inacceptable pour le ou les publics auxquels ils sont supposés s'adresser en fonction de leur position dans le champ culturel. Ils sont à la fois des représentants (au sens politique) du social au sein de la sphère culturelle et inversement des représentants de la culture vis-à-vis de la société globale³.

Dans le cas de la littérature policière, les passeurs culturels ont largement contribué à la circulation et à la légitimation du genre au cours du siècle dernier. On pense, par exemple, en France à Marcel Duhamel dont la Série noire créée en 1945 est, pour reprendre les termes de Natacha Levet, « la première collection à imposer un style, une forme : elle donne le ton et contribue à la naissance d'un genre, pas seulement en rassemblant des auteurs [...] mais aussi en imposant une idée du genre »⁴ ou encore à Claude Mesplède, amateur éclairé et passionné de polar qui, après une carrière professionnelle dans l'aviation, s'adonne à l'écriture et à la critique de romans policiers. Auteur du célèbre *Dictionnaire des littératures policières*, considéré comme la bible du polar, à l'origine de la création du festival Toulouse Polars du

¹ Charle, Christophe, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 39 N°1, Janvier-mars 1992. *Pour une histoire culturelle du contemporain*. pp. 73-74.

² *Ibid.* Parmi les rares études consacrées à la figure du passeur, on citera, outre celle de C. Charle : *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)* sous la direction de Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Ahmed Silem. Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2005. – 348 p, BLETON (Paul), « Il y a bien “contre” dans “rencontre” ? ». *Passeurs, clichés interculturels, lieux et modalités de rencontre* », *À l'Est de l'étoile polar, 2023–1*, p. 197-236.

³ C. Charle, art. cit., p. 75.

⁴ Levet, Natacha, *Le roman noir. Une histoire française*, Paris, PUF, 2024, p. 111.

Sud, président de l'association 813 pendant de nombreuses années, Claude Mesplède est une figure incontournable pour les amateurs du genre.

En Espagne, trois passeurs culturels ont, selon moi, joué un rôle majeur dans l'histoire récente du genre policier : Jordi Canal i Artigas, Paco Camarasa et Paco Ignacio Taibo II.

Jordi Canal i Artigas a été le fondateur puis le directeur de la bibliothèque La Bòbila à l'Hospitalet de Llobregat de 1999 à 2018, où il a constitué un important fonds spécialisé dans le genre policier et un fonds de romans populaires. La Bòbila n'est pas une bibliothèque de conservation à l'image de la BiLiPo mais elle est la première – et la seule – bibliothèque à disposer d'un fonds spécialisé dans les littératures policières en Espagne. Ce fonds s'est constitué sur la base de dons individuels – en particulier celui de l'auteur Franck Caudett – et d'acquisitions et compte aujourd'hui environ 30 000 références⁵. Jordi Canal est également le créateur du fanzine *L'H Confidencial* et du premier club de lecture de romans noirs en Espagne, ainsi que du Prix L'H Confidencial, prix du roman noir.

Paco Camarasa, quant à lui, commence par se consacrer au monde du livre en tant que distributeur. Il s'installe ensuite à Barcelone où il ouvre et dirige pendant treize ans (2002-2015) la librairie « Negra y Criminal » dans le quartier de la Barceloneta, à l'époque la seule spécialisée dans le crime et le roman policier en Espagne, qui devient une référence du genre. C'est également Paco Camarasa qui organise en 2005 la rencontre littéraire en hommage à Manuel Vázquez Montalbán qui donnera naissance au festival BCNegra, festival qu'il dirigera jusqu'en 2017. Malgré son décès en 2018, la figure tutélaire de Paco Camarasa continue de planer sur le monde du polar espagnol, les directeurs des festivals Semana Negra de Gijón, BCNegra, Getafe Negro, Congreso de Novela y Cine Negro de Salamanca, Pamplona Negra, Valencia Negra, Las Casas Ahorcadas de Cuenca, Aragón Negro et Granada Noir ayant décidé de créer un prix pour lui rendre hommage en 2019.

Parmi ces trois passeurs, le dernier joue un rôle déterminant à la fin de la période concernée par le projet POLARisation, qui correspond également à la période de splendeur du polar espagnol : Paco Ignacio Taibo II. D'ailleurs, s'il en est un pour lequel l'image de passeur prend son sens plein c'est bien lui : Paco Ignacio Taibo II est en effet un « homme double », pour reprendre la terminologie proposée par Christophe Charle⁶. Au carrefour de deux pays et de deux continents, Paco Ignacio Taibo II, exilé au Mexique où il vit depuis la fin des années 1950, développe en Espagne une activité intense autour du genre policier à partir de 1986, à la fois en tant qu'éditeur et fondateur du premier festival consacré au genre.

Paco Ignacio Taibo II : au carrefour de l'Espagne et de l'Amérique latine

Paco Ignacio Taibo II, né le 11 janvier 1949 à Gijón (Asturies), quitte l'Espagne en 1958 à l'âge de 9 ans. Il est issu d'une famille engagée à gauche. Son grand-père paternel, Benito Taibo, appartenait en effet à la direction du parti socialiste et a participé à l'insurrection de 1934 et à la Guerre Civile ; le frère de sa grand-mère paternelle était, quant à lui, le directeur du journal socialiste *El Avance* et tous deux sont passés par les prisons franquistes en raison de leurs

⁵ Voir Émilie Guyard (8 janvier 2024). La Bòbila : une bibliothèque spécialisée unique en Espagne. *POLARisation*. Consulté le 23 août 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/1329f>

⁶ Kapil Raj a consacré plusieurs études au rôle des intermédiaires ou « go-betweens » dans la mise en place de connexions à l'échelle mondiale. Voir, par exemple, Raj Kapil, 2016, « Go-Betweens, Travelers, and Cultural Translators », in Bernard Lightman(dir.), *A Companion to the History of Science*, Chichester, John Wiley & Sons, p. 39-57.

activités politiques. Son grand-père maternel fournissait des armes de contrebande aux anarcho-syndicalistes et, pendant la Guerre Civile, il a armé un bateau de pêche pour combattre l'armée franquiste ; il est d'ailleurs mort dans son bateau, avec son équipage.

En 1958, Paco Ignacio Taibo père, journaliste, alors directeur du journal *El Comercio de Gijón*, décide de quitter l'Espagne pour le Mexique, qui accueille depuis 1939 de nombreux exilés espagnols. Après une halte à Cuba et à New York, la famille Taibo s'installe à México. Paco Ignacio Taibo II raconte comment, du jour au lendemain, ses parents et lui ont entrepris de vivre comme des Mexicains :

Mi padre lo tenía muy claro: a ver cómo coño lo hacemos, pero a partir de mañana tenemos que ser mexicanos. Él venía muy puteado, su salida de Gijón fue bastante tormentosa. Tenía la clara conciencia de que profesionalmente, como periodista, no iba a poder seguir creciendo en Asturias ⁷.

De fait, Taibo II, naturalisé mexicain depuis 1984, ne retournera pas en Espagne avant plusieurs années, dans le cadre de son activité militante : « Tardé muchísimo en regresar, raconte-t-il, y lo hice coyunturalmente en 1967. Yo ya militaba en México y conecté aquí con la izquierda clandestina gijonesa, en particular con el grupo de José Luis García Rúa »⁸.

Juste après la mort de Franco, alors qu'il entreprend d'écrire un ouvrage sur la révolution de 1934 et sur sa répression, il revient de nouveau à Gijón. Rappelons que l'insurrection des Asturies de 1934 est un moment incontournable de l'histoire du mouvement ouvrier espagnol. Le 5 octobre 1934, une République des ouvriers et des paysans est proclamée dans la ville d'Oviedo par un comité révolutionnaire, composé des différentes forces de l'Alliance ouvrière, qui avait appuyé et préparé la révolution. Trois jours plus tard, toutes les Asturies étaient gouvernées par les mineurs. Une Armée rouge, composée de 30 000 travailleurs, est créée pour assurer la défense des insurgés. Le gouvernement républicain, alors dirigé par une coalition de droite réunissant le parti de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) et le parti radical de Lerroux (on parle de « bienio negro » pour désigner les deux années au cours desquelles cette coalition est au pouvoir) décide de réprimer durement le mouvement. Une armée de 40 000 hommes, commandée par le général de division Franco, est ainsi envoyée par le gouvernement républicain pour réprimer la révolte. La répression, d'une extrême violence, provoque plus de 3 000 morts. C'est donc sur cet épisode traumatisant de l'histoire de la IIe République espagnole qui a durablement marqué sa région natale que Paco Ignacio Taibo II entreprend de se pencher. Pour son ouvrage, il rassemble les témoignages de 200 survivants de cette révolution qui a donné à Franco l'occasion de faire ses armes de grand dirigeant de la répression.

Au cours de son séjour à Gijón, Paco Ignacio Taibo II rencontre Silverio Cañada, figure intellectuelle importante de la circulation des idées, en particulier de gauche. Pendant la période franquiste, Silverio Cañada vendait clandestinement des ouvrages interdits importés à l'université d'Oviedo (Sartre, Marcuse, Gramsci). Avec son épouse, il fonde la Librería Universal et crée la maison d'édition Júcar à Gijón (1967) ; dirigée par José Manuel Caballero Bonald, Júcar met sur le marché environ 2 000 titres. Cañada s'est également distingué en créant l'un des projets culturels les plus rentables de l'Espagne de l'époque : la *Gran enciclopedia asturiana*, qu'il a transformée en succès grâce à la manière dont il l'a commercialisée, inédite à

⁷ Barrero, Miguel, « Paco Ignacio Taibo II: "La tortilla de patata tiene los mismos derechos culturales que la novela negra" », Zenda, 15/07/2017, <https://www.zendalibros.com/paco-ignacio-taibo-ii-la-tortilla-patata-los-mismos-derechos-culturales-la-novela-negra/>

⁸ *Ibid.*

l'époque : la distribution en fascicules à collectionner. La maison d'édition Júcar a également publié de nombreux livres et brochures sur la politique révolutionnaire : le socialisme, l'anarchisme, le syndicalisme, la pédagogie radicale, l'écologie sociale, les penseurs marxistes et antiautoritaires, la nouvelle gauche.

Paco Ignacio Taibo II raconte sa rencontre avec Silverio Cañada en ces termes :

Estaba inmerso en todo eso cuando de repente, aquí en Gijón, me abordó un señor que iba en bicicleta y me preguntó: «¿Tú eres el que está escribiendo una historia de la Revolución del 34?» Dije: «Sí». «Yo soy Silverio Cañada, editor», y añadió: «¿Has pensado en la posibilidad de sacarla en fascículos?» Yo no había pensado en eso, y empezamos a hablar del libro que estaba haciendo. Me hizo un contrato maravilloso que me permitió desarrollar la investigación a mi modo y con el tiempo que necesitaba en un momento en el que se me estaban acabando los fondos. De esa forma me arraigué, o me re arraigué, en Gijón⁹.

La rencontre avec Cañada est déterminante dans la trajectoire de l'intellectuel mexicain : c'est cette rencontre qui lui permet de se « réenraciner » – et le terme revêt un sens particulier dans la bouche de cet écrivain exilé – à Gijón. A l'époque, au Mexique, Paco Ignacio Taibo II s'est fait connaître comme auteur de polars. En 1985, les quatre premiers volumes de sa série consacrée au détective récurrent Héctor Belascoarán Shayne, fils d'un père basque et d'une mère irlandaise, doublement étranger mais aussi « deux fois fils de résistants », ont déjà été publiés. Sa passion pour le genre policier l'amènera d'ailleurs à fonder en 1986 la « Asociación Internacional de Escritores Policiacos » (AIEP) avec l'écrivain mexicain Rafael Ramírez Heredia, les deux auteurs cubains Rodolfo Pérez Valero y Alberto Molina, l'Uruguayen Daniel Chavarría, le Russe Yulián Semiónov et le Tchèque Jiri Prochazka, sur laquelle je reviendrai par la suite.

De l'écriture de polar à l'édition : la collection « Etiqueta negra »

Suite à la publication de son ouvrage consacré à la révolution de 1934 chez Júcar en 1984¹⁰, Paco Ignacio Taibo II reste en contact étroit avec Silverio Cañada et lui soumet l'idée de créer une collection dédiée au roman noir en Espagne :

De hecho, cuando terminó, con éxito, la publicación de mi historia de la Revolución, Silverio me preguntó: «¿Qué quieres hacer?» Le dije que por qué no poníamos en marcha una colección de novela negra de verdad, que era algo que no había en España. Así nació Etiqueta Negra, en Júcar¹¹.

Le phénomène n'est pas unique : de nombreux éditeurs ou directeurs de collections sont eux-mêmes écrivains mais la démarche de Paco Ignacio Taibo II est particulièrement intéressante à plusieurs titres. Malgré son existence assez brève (1986-1991), la collection « Etiqueta negra » deviendra, avec ses 130 titres publiés, une collection mythique à laquelle les amateurs de polar vouent encore aujourd'hui un véritable culte en Espagne. Le choix des auteurs publiés, entièrement assumé par Paco Ignacio Taibo II, est à l'image de sa trajectoire personnelle entre deux continents. Le premier volume de la collection est un roman de Donald Westlake.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ L'ouvrage a depuis fait l'objet de plusieurs rééditions, en Argentine en 2014 et en Espagne en 2024

¹¹ Barrero, Miguel, art. cit.

S'ensuivront d'autres auteurs étatsuniens (Chester Himes, Jim Thompson, Bill Pronzini, etc) mais également latino-américains (Daniel Chavarría et certains de ses propres romans), français (Thierry Jonquet, Didier Daeninckx, Jean-François Vilar) et espagnols : Julián Ibáñez, Juan Madrid, Francisco González Ledesma, Andreu Martín¹². Par ailleurs, Paco Ignacio Taibo II ne se contente pas de sélectionner les romans publiés. Il rédige également le prologue de chacun des volumes, dessinant les contours de la politique éditoriale de cette collection qui se caractérise par la visée critique des romans publiés et l'ancrage idéologique à gauche des auteurs.

« La Semana Negra » : Entre festival littéraire et fête populaire, littérature et politique

C'est également au cours de cette période que Paco Ignacio Taibo II, désormais « réenraciné » à Gijón, y crée le festival « La Semana Negra ». Ce festival n'est pas un festival littéraire comme les autres. Le choix de la ville de Gijón, tout d'abord, mérite d'être analysé. Voici, selon l'auteur, comment ce choix s'est effectué :

Fue algo muy casual. La Asociación Internacional de Escritores Policiacos nos había dado comisión a mí, a Manuel Vázquez Montalbán, a Andreu Martín y a Juan Madrid para organizar un encuentro en España. Manolo y Andreu decían que sólo se podía hacer en un lugar, que era Barcelona. Yo viajé allí y me detuve antes en Gijón, para ver a Silverio. Cuando le conté mis planes él dijo: «¡No, no, no! Tienes que hablar antes con Tini»¹³.

Nous sommes en 1987 et le "Tini" en question est Vicente Álvarez Areces, ancien dirigeant clandestin du PCE, qui vient alors d'être élu maire de Gijón. Paco Ignacio Taibo II a fait sa connaissance lors de son séjour à Gijón en 1967, lorsqu'il était en contact avec le groupe de José Luis García Rúa

La cosa es que, tras verme con Tini, levanté el teléfono para llamar a Manolo y Andreu. Les dije: «Creo que se puede hacer en Gijón». Y Manolo dijo: «De puta madre, porque en Barcelona son todos unos burócratas»¹⁴.

Le choix de la ville de Gijón est donc déterminé par un concours de circonstances, lié à des rencontres humaines, mais la décision totalement – et collectivement – assumée d'instaurer ce festival dans une ville périphérique située dans une région elle-même périphérique et économiquement sinistrée¹⁵ est également un geste éminemment politique. Dès la première édition, un train affrété depuis Madrid conduit les auteurs invités jusqu'à Gijón et ce trajet hautement symbolique du centre vers les marges n'est pas un simple temps de transport : encore aujourd'hui, le festival commence au cours du voyage, les premières rencontres et débats étant organisés dans le train.

Un pont entre l'Europe et l'Amérique

¹²La Bòbila a consacré un dossier à cette collection accessible à l'adresse suivante :

<https://www.l-h.cat/utills/obreFitxer.aspx?Fw9EVw48XS7Y3pwZyDWbmjpiLSOxAnAlwsIjhqazA9aWcqazB>

¹³ Barrero, Miguel, art. cit.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cette période est marquée dans les Asturies par une forte reconversion industrielle. Pratiquement tous les secteurs sont touchés par des réductions d'effectifs et des fermetures. La reconversion industrielle, qui s'étend approximativement de 1986 à 1995 dans le cadre des plans du gouvernement avec l'Union européenne, provoque un chômage massif dans les villes asturiennes, atteignant 24 % à Avilés en 1988 et 26 % à Gijón en 1987. En 1996, les Asturies enregistrent 123 000 chômeurs.

Par ailleurs, et en lien avec la trajectoire personnelle de Paco Ignacio Taibo II, le festival se veut établir des ponts entre l'Espagne et le Mexique et, de manière plus générale, entre l'Europe et l'Amérique. Paco Ignacio Taibo II revendique cette volonté de connecter les auteurs de polars du monde entier :

La Semana Negra es el centro de la literatura policiaca. El único festival que conecta el mundo. Cuando empezamos, el contacto estaba roto. Nadie sabía qué estaba pasando en la otra orilla. A niveles, además, increíbles. Por ejemplo, Manolo Vázquez Montalbán no vendía un libro en México. Evidentemente, los latinoamericanos no conseguíamos entrar en España. La Semana Negra hizo cosas que no se ven, como por ejemplo tener la primera reunión de escritores norteamericanos y soviéticos que se había producido en el mundo literario desde el principio de la Guerra Fría. Se llevó a cabo un trabajo de puentes memorable¹⁶.

Les métaphores utilisées par l'auteur dans ce passage sont particulièrement éloquentes. La Semana Negra y est décrite comme un « pont » entre des continents alors isolés. Malgré sa position marginale – ou peut-être, au contraire, en raison de cette position – La Semana Negra se veut être le « centre » de la littérature policière, cette littérature elle-même encore illégitime aux yeux de certains, et abolir les frontières géographiques mais également sociales.

Une fête populaire

En effet, si, comme l'affirme Lucie Amir, « partout en Europe, les fictions criminelles se consomment et s'expérimentent désormais massivement en contexte festif, dans un cadre rituel où la discussion thématique se superpose à la dédicace, singularisant le festival au sein de la catégorie plus large des foires et salons »¹⁷, la Semana Negra est à la fois un festival pionnier du genre mais aussi son expression superlative. Revendiquée comme un pont entre haute culture et culture de masse, la Semana Negra associe, dès sa première édition, des événements littéraires à des activités purement ludiques et festives. À côté des chapiteaux accueillant les rencontres avec les auteurs et les tables rondes, on trouve à Gijón des stands de nourriture, des manèges... L'un des symboles du festival est d'ailleurs une grande roue installée au cœur du site.

Au cours de l'entretien qu'il a accordé à Cristina Pérez Sierra dans le cadre de sa thèse de doctorat, Paco Ignacio Taibo II a largement insisté sur sa volonté de créer à l'époque un festival d'un nouveau genre :

Este festival nació con la idea de tener un modelo diferente, es decir, no buscábamos un festival literario de género exclusivamente. Al contrario, pretendíamos mezclar la idea de fiesta popular con festival. Rompimos el esquema de festival de cuello duro, alfombra roja y minoría seleccionada para convertirlo en un festival de divulgación de la literatura lo más popular posible. Queríamos incidir en el debate social desde el origen, de tal manera que cruzábamos frecuentemente los temas literarios con temas políticos,

¹⁶ Barrero, Miguel, art. cit. /

¹⁷ Amir, Lucie, « L'Euronoir est une fête », *Belphegor* [En ligne], 20-1 | 2022, mis en ligne le 29 août 2022, consulté le 20 août 2025. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/4540> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.4540>

sociales y culturales. Este modelo fue muy subversivo para su época, donde la tendencia era el festival de “alta cultura”¹⁸.

En tant que directeur du festival, Paco Ignacio Taibo II cultive d’ailleurs volontiers une posture iconoclaste et provocatrice, n’hésitant pas à affirmer que la « tortilla de patatas est un produit culturel aussi légitime que la littérature »¹⁹.

Un pont entre littérature et politique

Enfin, et dans la droite ligne de l’engagement idéologique de Taibo II, mais également des auteurs espagnols impliqués dans le projet dès son origine – Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid, Andreu Martín – La semana Negra est conçue comme un festival de « reconnexion sociale » :

Se llevó a cabo [...] un trabajo de desarrollo de un modelo de propuesta cultural que resultaba inusitada. La idea de la fiesta apelando a las tradiciones proletarias asturianas: a las fiestas de las carballedas, a los cantantes, a los folletos nudistas que se regalaban, a la tortilla de patata de las familias con las casetas de tiro a treinta metros... Toda esta idea, toda esta riqueza de debate que implicaba el conjunto de la vida y que vinculaba profundamente lo festivo con el debate literario, tenía que ver mucho con la manera en que nuestra generación entendió la novela policiaca. Porque la entendió como una literatura de reconexión social.

L’espace choisi pour célébrer cette fête revêt d’ailleurs un sens éminemment politique, puisque les premières éditions du festival ont lieu dans les anciens chantiers navals de Gijón, lieu emblématique des luttes ouvrières et antifascistes. La boucle entre ce qui a ramené Paco Ignacio Taibo II en Espagne au début des années 1980 – la Révolution de 1934 – et le festival qu’il implante dans la région est donc bouclée et pour lui, comme pour les auteurs emblématiques du polar espagnol de l’époque, littérature et politique ne font qu’un.

Si le phénomène de festivalisation du polar s’est depuis généralisé en Espagne, à l’instar d’autres pays d’Europe comme la France, la Semana Negra se caractérise par sa longévité et son rayonnement. La Semana Negra – dirigée depuis 2024 par Miguel Barrero – représente encore aujourd’hui un événement majeur, qui rassemble chaque année, au mois de juillet, plusieurs centaines de milliers de personnes, 250 invités et 150 journalistes. Pour les auteurs, être récompensé dans le cadre de la Semana Negra est une véritable consécration. Le prix Dashiell Hammett, décerné chaque année au meilleur roman policier en langue espagnole, est attendu et scruté par tous les amateurs du genre. Quant au prix Silverio Cañada, qui récompense le premier roman policier en langue espagnole, c’est un véritable sésame dans la carrière d’un écrivain. Un auteur comme Carlos Salem, lauréat de ce prix en 2008 pour son roman *Camino de ida*, n’hésite pas à affirmer qu’il est « né à la Semana Negra de Gijón »²⁰ tant cette récompense a été déterminante dans sa trajectoire.

Conclusion

¹⁸ Pérez Sierra, Cristina, *La légitimation du polar en Espagne. Le cas de Francisco González Ledesma* [Thèse de doctorat inédite], Université de Pau et des Pays de L’Adour, 2024.

¹⁹ Barrero, Miguel, art. cit.

²⁰ L’auteur se définit comme « argeñol, hombre de ninguna parte y de todas a la vez. [...] Nacido en la Semana Negra de Gijón, para más señas », Carlos Salem, *Pero sigo siendo el Rey*, Madrid, Salto de página, 2009, p. 345.

L'étude de la figure de Paco Ignacio Taibo II permet de mettre en lumière le rôle fondamental des passeurs culturels dans la circulation et la légitimation du roman policier en Espagne. À travers son parcours singulier, qui mêle exil, engagement politique et activité créatrice, se dessine une conception du polar comme espace de dialogue entre continents, entre cultures et entre sphères sociales. Son double rôle d'écrivain et d'éditeur, ainsi que la création de la collection *Etiqueta Negra*, ont contribué à structurer un véritable canon du roman noir en Espagne tout en ouvrant le genre aux voix latino-américaines et européennes.

La *Semana Negra* incarne sans doute l'aboutissement de cette entreprise : un festival à la fois populaire et intellectuel, qui transforme la périphérie géographique en centre symbolique de la production culturelle et qui continue, près de quarante ans après sa création, à jouer un rôle de vitrine et de légitimation pour les auteurs de polar. L'analyse de ce cas confirme que la notion de passeur culturel ne peut être réduite à une fonction de médiation neutre : elle engage une vision du monde, un projet esthétique et politique, et participe activement à redéfinir les frontières de ce qui est reconnu comme « culture légitime ».

Cette étude ouvre enfin des perspectives pour une histoire véritablement transnationale du roman policier et de ses médiateurs : il s'agirait de cartographier les circulations d'auteurs, d'éditeurs, de festivals et de lecteurs entre l'Espagne, l'Amérique latine, l'Europe et les États-Unis, afin de mieux comprendre comment se construisent les réseaux d'influences, les transferts esthétiques et les légitimations croisées. Une telle approche permettrait de dépasser les cadres nationaux et d'inscrire le polar dans une histoire mondiale des échanges culturels, où les passeurs apparaissent comme des acteurs stratégiques dans la fabrique d'un imaginaire partagé.

BIBLIOGRAPHIE

- AMIR, Lucie, « L'Euronoir est une fête », *Belphegor* [En ligne], 20-1 | 2022, mis en ligne le 29 août 2022, consulté le 20 août 2025. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/4540> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.4540>
- BLETON, Paul, « Il y a bien “contre” dans “rencontre” ? ». Passeurs, clichés interculturels, lieux et modalités de rencontre », *À l'Est de l'étoile polar*, 2023– 1, p. 197-236.
- BARRERO, Miguel, « Paco Ignacio Taibo II : “La tortilla de patata tiene los mismos derechos culturales que la novela negra” », *Zenda*, 15/07/2017, <https://www.zendalibros.com/paco-ignacio-taibo-ii-la-tortilla-patata-los-mismos-derechos-culturales-la-novela-negra/>
- CHARLE, Christophe, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 39 N°1, Janvier-mars 1992. *Pour une histoire culturelle du contemporain*. pp. 73-85.
- COOPER-RICHET, Diana, MOLLIER, Jean-Yves, SILEM, Ahmed, *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2005.
- GUYARD, Émilie, « La Bòbila : une bibliothèque spécialisée unique en Espagne », *POLARisation*. (8 janvier 2024), Consulté le 23 août 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/1329f>
- LEVET, Natacha, *Le roman noir. Une histoire française*, Paris, PUF, 2024.
- RAJ Kapil, « Go-Betweens, Travelers, and Cultural Translators », in Bernard Lightman (dir.), *A Companion to the History of Science*, Chichester : John Wiley & Sons, 2016, p. 39-57.

La couverture comme lieu d'intermédialité : quelques exemples tirés des collections policières de la Bòbila

La cubierta como espacio de intermedialidad: algunos ejemplos tomados de las colecciones policiacas de La Bòbila

The Book Cover as a Space of Intermediality: Some Examples from the Bòbila Crime Fiction Collections

Jacques Migozzi
Université de Limoges (UR 13334 EHIC)
jacques.migozzi@unilim.fr

Résumé : Dans les fictions de genre, marquées par la sérialité et par l'instauration d'un pacte de lecture dès le premier contact visuel avec le support imprimé, l'iconographie de couverture joue souvent un rôle majeur dans la captation du lecteur. On se propose ici d'étudier un cas particulier de ce péri-texte éditorial en examinant les cas d'intermédialité explicite repérables sur des couvertures de fictions criminelles présentes dans le fonds de la Bibliothèque de la Bòbila, en limitant l'observation à l'intraduction en Espagne des auteurs étrangers de roman noir, dans son origine historique anglo-saxonne de hard-boiled ou son avatar français de polar/néo-polar. On débouche ainsi sur plusieurs constats, qui attestent de l'inscription de la librairie espagnole, entre 1945 et 1989, dans le cadre d'une culture médiatique contemporaine en voie de globalisation.

Mots clefs : Espagne, collections, fiction criminelle, péri-texte, couverture, intermédialité.

Abstract : In genre fiction, marked by seriality and by the establishment of a reading pact from the first visual contact with the printed medium, the cover iconography often plays a major role in capturing the reader. We propose here to study a particular case of this editorial peritext by examining the cases of explicit intermediality identifiable on the covers of criminal fiction present in the collection of the Bòbila Library, limiting the observation to the intratranslation in Spain of foreign authors of noir novels, in its Anglo-Saxon historical origin of hard-boiled or its French avatar of thriller/neo-polar. We thus come to several observations, which attest to the inscription of the Spanish publishing, between 1945 and 1989, within the framework of a contemporary media culture in the process of globalization.

Keywords: Spain, collections, crime fiction, paratext, cover, intermediality.

Resumen : En la ficción de género, marcada por la serialidad y por el establecimiento de un pacto de lectura desde el primer contacto visual con el medio impreso, la iconografía de la portada juega a menudo un papel importante a la hora de captar al lector. Proponemos aquí estudiar un caso particular de este peritexto editorial examinando los casos de intermedialidad explícita identificables en las portadas de ficción criminal presentes en la colección de la Biblioteca Bòbila, limitando la observación a la intraducción en España de autores extranjeros de novela negra en su vertiente original anglosajona de hard-boiled o su avatar francés de thriller/neopolar. Llegamos así a varias observaciones que dan fe de la inscripción de la librería española, entre 1945 y 1989, en el marco de una cultura mediática contemporánea en proceso de globalización.

Palabras clave : España, colecciones, novela negra, peritexto, portada, intermedialidad.

Au risque de commencer par quelques évidences ou banalités, tant ces conclusions ont fait l'objet de multiples travaux depuis une trentaine d'années, et encore tout récemment sur une période postérieure à celle couverte par le projet POLARisation lors du programme européen DETECT¹, je commence par planter quelques balises. 1) Les fictions criminelles, dans leur diffusion transnationale et transmédiate massive, sont indubitablement des fictions de genre, marquées par des modes de production et de consommation spécifiques, caractéristiques de la culture médiatique qui recourt à des formats industriels, et souvent sériels, pour les biens culturels visant le grand public². 2) Les instances éditoriales ont vu du même coup leur rôle renforcé dans la production et la diffusion du livre populaire, puisqu'il est devenu crucial de garantir la cohérence sérielle de la collection pour l'installer dans le marché du livre en fidélisant les lecteurs. Matthieu Letourneux a pu ainsi souligner combien le pacte de lecture est aussi, dans sa sérialité, un pacte éditorial, qui met l'éditeur en position de produire une partie du sens du texte : celle qui tient, à travers le paratexte éditorial – discursif et graphique – à son inscription dans la collection³. Dès 1992, Daniel Couégnas posait de même comme premier critère de son « modèle paralittéraire » l'existence d'« un peritexte éditorial établissant sans équivoque, par le biais d'un certain nombre de signaux matériels (présentation, couverture illustrée, appartenance à une collection, etc.) et textuels (titres), un véritable contrat de lecture dans le cadre d'un sous-genre romanesque immédiatement repérable (roman d'aventures, « polar », roman sentimental, etc.). »⁴. 3) Cette distinction entre littérature de genre — qui serait donc identifiable dès les premiers contacts visuels avec l'objet-livre dans son « packaging » éditorial — et littérature générale est toutefois plus ou moins avérée selon les pays et les traditions culturelles : les éditeurs britanniques n'ont pas eu recours par exemple aux mêmes choix plastiques pour les jaquettes de leurs fictions criminelles que leurs homologues français ou italiens, qui ont de fait imposé comme couleurs totémiques du genre policier « le noir » et le « jaune » pour la France — correspondant respectivement aux deux collections fondatrices du Masque (spécialisée depuis sa création en 1927 dans le récit policier d'énigme) et de la Série Noire (qui, depuis sa création en 1945, a importé en France le hard boiled américain puis promu le néo polar français) — et « il giallo » pour l'Italie. Bref, le paratexte est érigé en « seuil »⁵ décisif pour capter la chalandise du lecteur par des promesses narratives. 4) L'iconographie de couverture, par delà les messages plastique et linguistique du peritexte, joue bien entendu aussi un rôle majeur dans la captation du lecteur, et elle est aussi un « écran » où se précipite souvent — au sens chimique du terme de « précipiter » — la transmédialité de représentations qui jouent avec la « mémoire intensément rétinienne » et puissamment

¹ <https://www.detect-project.eu/portal/>

² *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Valloton dir., Paris : PUF, 2006, 325 p.

³ LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 141-143.

⁴ COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris : Seuil, Coll. Poétique, 1992., p 181.

⁵ Voir l'ouvrage fondateur de Gérard Genette sur le paratexte : GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, Coll. Poétique, 1987.

télévisuelle » du grand public — pour reprendre les formules de Pierre Nora dans l’ouverture au tome 1 de l’ouvrage-somme *Les lieux de mémoire*⁶.

Comme on l’aura peut-être compris, ces rappels successifs visaient à resserrer progressivement la focale sur ce qui sera l’objet d’étude de cet article, à savoir les marques d’intermédialité explicite repérables à l’examen des couvertures de fictions criminelles présentes dans le fonds de la Bibliothèque de la Bòbila. Mon corpus d’investigation se définit qui plus est par une double restriction, puisque mon observation s’est limitée à l’intraduction⁷ en Espagne des auteurs étrangers de roman noir, dans son origine historique anglo-saxonne de hard-boiled ou son avatar français de polar/néo-polar.⁸

Mon étude s’appuie en effet sur quelques constats empiriquement établis sur site lors d’une mission d’exploration des collections du fonds spécialisé de la Bòbila⁹, menée à Barcelone du 15 au 17 novembre 2023. Ces constats nécessairement partiels mériteraient d’être confirmés et corrigés par des investigations ultérieures, notamment par une étude de *distant reading* fondée sur le moissonnage des métadonnées récupérables via le catalogue en ligne de la Bibliothèque Nationale d’Espagne, puisque, malgré sa richesse, le fonds de la Bòbila ne rassemble qu’une partie de la production imprimée de la séquence 1945-1990¹⁰. Grâce à l’obligeance de M. Jordi Canal, ancien directeur de la Bòbila, j’ai pu recouper ces observations avec la consultation d’un certain nombre de listes de romans publiés en Espagne dans des collections policières en espagnol ou en catalan, qu’il a aimablement mises à notre disposition¹¹.

Au vu de toutes ces restrictions et limites, la contribution qui va suivre n’a donc pas prétention à proposer des conclusions définitives, mais seulement à mettre en lumière quelques phénomènes d’intermédialité explicite, pour certains assez classiques, pour d’autres plus singuliers comme on le verra. J’insiste à dessein sur le prédicat “explicite” car il serait illusoire de cerner dans toute sa complexité, faite de reminiscences infraconscientes, l’architexte iconographique — si l’on me permet de transposer

⁶ NORA, Pierre, « Entre mémoire et Histoire », in Pierre Nora dir., *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 1997, p 35.

⁷ La notion d’intraduction, qui désigne l’importation de romans étrangers sous forme de traductions dans la/les langue (s) du pays d’accueil, est ici employée dans le sens proposé par Gisèle Sapiro, qui considère que l’intraduction et l’extraduction relèvent à la fois d’une compétition économique et d’une lutte culturelle : voir SAPIRO, Gisèle, « Globalization and cultural diversity in the book market : the case of literary translations in the US and in France », *Poetics*, 38, 2010-4.

⁸ Du même coup ne sera pas prise en compte l’énorme collection populaire “Punto Rojo” du mastodonte éditorial Bruguera, qui fait appel exclusivement pour ses petits formats à des auteurs espagnols publiant sous pseudonymes anglo-saxons.

⁹ Voir <https://bibliotecavirtual.diba.cat/hospitalet-de-llobregat-l-biblioteca-la-bobila>.

¹⁰ Ainsi par exemple le fonds de la Bòbila ne comporte que 204 références pour des éditions (en castillan/catalan ou en anglais) d’Agatha Christie, 123 pour Erle Stanley Gardner et 46 pour Raymond Chandler, pour respectivement 847, 342 et 107 entrées dans le catalogue de la BNE.

¹¹ Éditions en castillan : BIBLIOTECA ORO DE BOLSILLO (1949-1959) de l’éditeur Molino (Barcelone) ; BÚHO (1950-1960) de l’éditeur Gerpla (Barcelone); G.P. POLICÍACA (1957-1966) de l’éditeur Plaza & Janés (Barcelone) ; ESGINGE (1964-1986) de l’éditeur Noguer (Barcelone) ; CLUB DEL MISTERIO (1981-1984) de l’éditeur Bruguera (Barcelone) ; CÍRCULO DEL CRIMEN (1982-1985) de l’éditeur Forum (Barcelone) ; BESTSELLERS SERIE NEGRA (1985-1986) de l’éditeur Planeta (Barcelone) ; CRIMEN & CIA (1987-1989) de l’éditeur Versal (Mexico/Madrid)

Éditions en catalan : «ÀREA SIMENON» (1988-1990), Àrea Editorial (Barcelone) ; «LA CUA DE PALLA» (1963-1970), Edicions 62 (Barcelone) ; «SELECCIONS DE LA CUA DE PALLA (1981-1996), Edicions 62 (Barcelone) ; «LA MALEÏDA» (1987-1995, édition pour la jeunesse), Editorial Pirene (Barcelone) ; «LA NEGRA» (1986-1998), Edicions de La Magrana (Barcelone)

hardiment cette notion forgée par Gérard Genette¹² au régime de l'image — avec lequel jouent les images de couverture ici prises en considération. Je limiterai donc mon propos aux cas où l'iconographie de couverture mobilise indubitablement par le dessin ou par la photo une référence avérée à une production cinématographique antérieure.

Dernier constat, découlant de cette mise au point : mon étude, dans le cadre chronologique du projet POLARisation (1945-1989), accordera forcément une part prépondérante aux éditions des années 80 pour deux raisons croisées. D'une part parce que les fictions criminelles "noires" ne sont massivement intraduites en Espagne qu'après 1980, autrement dit après la mort de Franco (1975) et le rétablissement de la démocratie accompagné d'une intense période d'ouverture culturelle et de libéralisation des mœurs¹³. D'autre part parce que les couvertures illustrées par un photogramme — fût-il retravaillé plastiquement — n'apparaissent semble-t-il en Espagne (comme en France et en Italie au demeurant) qu'à compter des années 1980, les couvertures illustrées par un dessin ayant peu souvent recours à une référence explicitement citationnelle à une adaptation cinématographique.

Commençons par faire un sort aux couvertures dessinées, et aux rares cas d'intermédialité affichée au fronton des collections de poche espagnoles concernées.

Un cas, isolé au sein de notre corpus quoique parent avec un phénomène observé ailleurs¹⁴, semble tout d'abord représenté par la couverture de *El halcón maltés* de Dashiell Hammett dans la collection "El Buho" de l'éditeur Gerpla, paru en 1958, où le personnage féminin, dessiné de trois quarts face en plan rapproché au premier plan, présente des ressemblances patentes avec la star Elisabeth Taylor, qui n'a pourtant jamais joué dans l'adaptation mythique réalisée en 1941 par John Huston¹⁵.

Un autre phénomène, somme toute assez classique, préside à la conception de la couverture des collections proposées, à compter des années 1960, par les éditions barcelonaises Luis de Caralt de *Las Novelas de Maigret* : il consiste à afficher l'identité générique et thématique de l'imprimé en exploitant la notoriété médiatique d'une incarnation particulièrement icônique et transnationale du héros sériel, en l'occurrence ici celle du Commissaire Maigret par Jean Gabin, popularisée par les films de Jean Delannoy *Maigret tend un piège* (1958), *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* (1958) et celui de Gilles Grangier *Maigret voit rouge* (1963).

De 1962 à 1972, une première maquette arbore immédiatement sous le nom de Maigret, qui ouvre en général la titraille, une vignette qui rappelle par son cadrage et son usage du noir et blanc une photo d'identité, dans laquelle on peut reconnaître Gabin portant chapeau et fumant la pipe. Même si la maquette suivante, dans les années qui suivent, semble effacer quelque peu cette évocation citationnelle sur la couverture, la quatrième

¹² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1982, 468 p.

¹³ Dans le catalogue de la Bòbila on trouve par exemple 11 éditions espagnoles de *Pas d'Orchidées pour Miss Blandish* (numéro 3 de la Série Noire en 1946) avant 1975, 37 après ; ou encore 13 éditions espagnoles de romans de Raymond Chandler jusqu'en 1975, 27 après. Encore faut-il préciser que sur les 13 premières éditions de Chandler, 10 sont des éditions argentines, la première édition espagnole ne datant que de 1966.

¹⁴ Pour attirer un lectorat à qui promettre de l'action virile, certaines éditions allemandes de SanAntonio affublent par exemple le héros du visage de Sean Connery, l'interprète de James Bond, incarnation de la britannité. En Italie où 120 de ses titres sont édités, le héros de Frédéric Dard empruntera sous d'autres couvertures les traits de Jean-Paul Belmondo, qui n'a jamais joué le personnage.

¹⁵ Voir MIGOZZI, Jacques, « Crimen, Misterio et Novela Negra de 1945 à 1990 : sous le signe de Hammett et de Bogart ? », <https://polarisation.hypotheses.org/2060>, consulté le 10 /11/2024.

de couverture conserve néanmoins quant à elle comme en filigrane ou en ombre chinoise cette empreinte cinématographique.

La nouvelle maquette inaugurée en 1982 opère d'ailleurs un retour spectaculaire à cette référence emblématique, puisqu'elle érige cette fois-ci en majesté le dessin inspiré de la même photo de Jean Gabin- Maigret, en lui consacrant de manière récurrente environ le tiers de la couverture.¹⁶

A peu près à la même époque, en 1981, Bruguera va similairement, en jouant à fond sur la prégnance de l'imaginaire rétinien du film noir, ériger Humphrey Bogart en label visuel du genre policier dans son ensemble.

En effet, dès le premier numéro du magazine Club del Misterio (Rappelons qu'il s'agit d'une collection de romans policiers complets publiés initialement sous format magazine, puis rassemblés sous forme de volumes reliés, et ce de 1981 à 1984), on retrouve au revers de la couverture de *Cosecha roja*, un photogramme (crédité, ce qui est loin d'être toujours le cas dans ce magazine) de Humphrey Bogart dans le film *Le Faucon maltais* (1941) ; et, surtout, on retrouve en médaillon sur la couverture et la quatrième de couverture en couleur comme sur la page de titre intérieure en noir et blanc le même Bogart/ Sam Spade, avec les attributs emblématiques du *harboiled* (le feutre, le trench, le flingue et la protection d'une femme qui s'appuie sur lui). Or c'est ce même médaillon qui va ensuite être systématiquement utilisé comme estampille de la collection, y compris pour des récits non affiliés au noir, comme ceux d'Ellery Queen, de Gardner, de Conan Doyle, de Chesterton ¹⁷...

Passons maintenant aux cas plus nombreux d'intermédialité indéniable, puisqu'ils sont fondés sur le recours à des photogrammes, ce qui pour autant, comme on va le voir immédiatement, ne prémunit pas contre les brouillages et les méli-mélos, ces amalgames se révélant porteurs de sens dans le *melting pot* médiatique des années 80.

Continuons du même coup sur le cas décisif de l'éditeur Bruguera, qui vient d'être évoqué pour l'estampille iconique de sa fameuse collection "Club del misterio", et dont j'ai pu souligner à quel point il a poursuivi par ses choix la tradition légitimante inaugurée dans les années 1950 par la collection El Buhò, qui consacre Hammett comme un géant des lettres, échappant aux confinements de la littérature de genre Bruguera ouvre ainsi la série « Novela negra » de Bruguera-Libro Amigo en 1977 avec *Dinero sangriento*, et publie *Cosecha roja* (déjà numéro 16 (1977) de la série « Novela negra ») comme numéro 1 du *Club del Misterio* en mai 1981. Mais, alors que les premières couvertures de la série « Novela Negra » ne recouraient pas au photogramme, à compter du moment où Bogart est érigé par le « Club del misterio » comme emblème générique, Bruguera modifie sa maquette pour recourir au photogramme en noir et blanc, avec Bogart comme on s'en doute fréquemment mobilisé, par exemple pour l'édition en 1983 de *El largo adiós* de Raymond Chandler ou, du même Chandler en 1984, de *El sueño eterno*. Bogart est à ce point totémique du genre qu'il est arraisonné en 1985 pour l'édition de *El Secuestro de Miss Blandish*, de James Hadley Chase !

¹⁶ Voir l'étude proposée sur le blog : <https://biblio.enquetes-de-maigret.com/editions-anciennes-maigret-chez-caralt/>, consulté le 19 mai 2026.

¹⁷ Voir *ibid.*

On peut observer cette même totémisation de Bogart dans les choix de photogrammes noir et blanc auxquels le magazine « Club del Misterio » réserve dans sa maquette le dos de la couverture. Le premier numéro de la collection, *Cosecha roja*, de Hammett, comme le quatrième, *El Sueño eterno*, de Chandler, tous deux publiés en 1981, sont l'un comme l'autre ornés en vis-à-vis de la page de titre intérieure d'un photogramme tiré... du film de John Huston *The Maltese Falcon* (1941), avec respectivement Bogart tout seul puis Bogart avec Lauren Bacall.

Dans les deux cas, le recours à un photogramme est crédité, comme l'est pour le numéro 2 de la collection *Las aventuras de Sherlock Holmes* l'emprunt au film de 1939 de Alfred L. Werker avec Basil Rathbone campant le héros de Conan Doyle. En revanche, Bruguera aura très vite moins de scrupules quant à l'affichage de ses crédits photographiques puisqu'ils sont absents aussi bien pour l'édition de *El clan de los sicilianos* de Auguste Le Breton (numéro 21, 1981) — qui ne mentionne pas le film d'Henri Verneuil de 1969 avec Gabin, Delon et Ventura, pourtant représentés — que pour l'édition de *El Tren de la muerte* de Sébastien Japrisot (numéro 31, 1981) — qui ne fait pas référence au film *Compartiment tueurs* de Costas-Gavras de 1965 avec Yves Montand, présent au premier plan sur le cliché retenu ; même sort pour l'édition de *Las Lobas* de Boileau-Narcejac (numéro 52, 1982), qui cette fois-ci ne crédite pas le film de Georges-Henri Clouzot *Les Diaboliques* (1955), alors que les interprètes Simone Signoret et Véra Clouzot sont parfaitement identifiables ; idem enfin (les exemples pourraient être multipliés, mais au prix d'un petit jeu de pistes cinématographique !) pour le numéro 58 publié en 1982 de l'ouvrage de Raymond Chandler *La ventana siniestra* (traduction de *High Window*), avec un photogramme tiré du film de Dick Richards *Farewell my lovely* (1975) avec Robert Mitchum incarnant Philip Marlowe aux côtés de Charlotte Rampling.

En matière d'arrondissement intermédiatiques audacieux, de détournements et d'absences de crédits photographiques, la palme revient toutefois à la collection "Best sellers. Serie negra" de l'éditeur Planeta, qui, systématiquement, utilise au milieu des années 1980 un photogramme en couleurs sur la moitié inférieure de sa couverture.

Faute de crédits, difficile le plus souvent, à moins de disposer d'une "encyclopédie latente" — pour parler comme Umberto Eco — colossale de spectateur, d'identifier la source cinématographique exploitée : à partir de réminiscences touchant au physique des acteurs, souvent à ranger dans la catégorie des seconds voire des troisièmes rôles, on peut toutefois faire l'hypothèse que "Best sellers. Serie negra" pioche souvent ses photogrammes de couverture dans des films français des années 70, comme pour les deux ouvrages de Giorgio Scerbanenco *Los milaneses matan en Sabado* (1985) ou *Milan calibre 9* (1986), ou encore *Diniero sangriento* (1985) de Hammett. Je suis d'autant plus tenté de postuler cela que les quelques cas que j'ai pu élucider du premier coup d'oeil relèvent tous de cette tendance.

Le premier relève de l'évidence, puisque l'édition de *El clan de los sicilianos* (1985) reprend un photogramme célèbre avec Lino Ventura, Jean Gabin et Alain Delon côte à côte, que l'on retrouve fréquemment dans la mosaïque médiatique escortant le film d'Henri Verneuil (1969) jusqu'à aujourd'hui.

Les trois autres cas sont quant à eux tout à fait caractéristiques des rapprochements intermédiatiques sans vergogne qu'assument les éditions Planeta dans l'exercice de leur "auctorialité éditoriale" (Matthieu Letourneux) quelque peu braconnière — et le mot est employé ici au sens de Michel de Certeau, qui désigne ce faisant une activité de sécession

et de jeu avec la règle/ mais aussi de resémantisation ouvrant de nouveaux possibles¹⁸. Qu'on en juge.

En 1985, les numéros 19 et 20, *La Dama del lago* de Chandler et *Fruto prohibido* de James Hadley Chase sont illustrés respectivement par un photogramme du *Boucher* de Claude Chabrol (1970) sur lequel on reconnaît Jean Yanne et Stéphane Audran, et par un photogramme du *Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville (1970), sur lequel on reconnaît Bourvil. Le choix est donc fait de fonder la captation visuelle du lecteur-spectateur dès l'approche de l'objet-livre en illustrant des classiques du *hardboiled* historique par des images prélevées dans des films noirs français de 1970.

Un an après, en 1986 donc, pour le numéro 52 de la collection, *Traidores a todos* de Giorgio Scerbanenco, peut-être parce que le photogramme en question renvoie à la séquence d'exécution d'un traître par les membres d'un réseau de résistance, Planeta choisit pour sa couverture un photogramme du film de 1969 de Jean-Pierre Melville *L'armée des ombres*, qui, pour être un film sombre, n'en est pas pour autant *stricto sensu* un film noir. Cela dit, on aurait tort de croire que cette pratique de l'arrondissement un peu cavalier de photogrammes non sourcés au fronton des collections policières soit l'exclusivité des éditions Planeta.

On a déjà vu que Bruguera n'a pas hésité quelques années auparavant à "labelliser" Bogart hors de toute référence aux oeuvres adaptées à l'écran où il a incarné Sam Spade ou Philip Marlowe. De la même manière, en 1981, le même Bruguera, pour l'édition de *Los aventureros* de José Giovanni dans la collection Naranja dédiée au genre du Misterio, n'hésite pas à utiliser une photo de l'acteur Victor Lanoux, qui n'a pourtant aucun rôle dans l'adaptation assez célèbre de ce roman par Robert Enrico en 1967 avec Lino Ventura et Alain Delon.

Pour boucler cette exploration très partielle des collections policières de la Bòbila, qui s'est apparentée plus à du butinage qu'à un quadrillage systématique, je n'aurai garde d'affirmer des conclusions définitives et de me livrer à des extrapolations hasardeuses : les phénomènes ici observés ne sont pas forcément quantitativement représentatifs des pratiques d'"auctorialité éditoriale" des éditeurs espagnols de collections policières entre 1945 et 1989 dans leur recours à une iconographie explicitement empruntée au cinéma ; et a fortiori, faute d'une étude similaire — fût-elle parcellaire — sur les collections françaises et italiennes de la même époque, rien n'autorise à ce stade à conclure à une spécificité de l'édition espagnole sur ce point précis.

Sur la base des observations précédemment présentées, on peut toutefois glisser vers trois constats, qui ne font certes pas saillir une quelconque particularité ibérique mais soulignent bien plutôt l'inscription de la librairie espagnole dans le cadre d'une culture médiatique contemporaine en voie de globalisation. On remarque tout d'abord que les couvertures et péri-textes icono-textuels ici examinés attestent de la circulation transmédiatique et transnationale des fictions criminelles, qui diffuse une imagerie et un imaginaire puissamment modélisés par l'usine à rêves hollywoodienne. Notons toutefois qu'au sein de cette américanisation culturelle de fond se détache une présence non négligeable de photogrammes tirés de productions cinématographiques françaises des

¹⁸ Voir LETOURNEUX, Matthieu, « Génétique sérielle et auctorialité éditoriale », *Genesis*, 54, 2022, p 15-29, <https://journals.openedition.org/genesis/6969>
et De CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Paris : Folio Essais, 1990, chapitre XII « Lire : un braconnage »

années 50 à 70, présence qui pourrait peut-être relever d' "affinités électives" (en termes de "séries culturelles" comme de jeux d'acteurs du monde de la culture) entre pays de l'arc méditerranéen, homologues et échanges importants déjà constatés sur d'autres époques et sur d'autres corpus dans le cadre des deux projets européens EPOP (2008-2010) et DETECT (2018-2021)¹⁹.

Deuxième constat, corollaire du précédent : la prégnance de l'intermédialité dans la circulation des fictions criminelles propulse au rang d'emblèmes génériques des personnages, ou plus exactement leur incarnation par des acteurs devenus des icônes (Bogart, Gabin) moyennant une stylisation et une stéréotypisation de leur image²⁰.

Troisième et dernière remarque : si l'on accepte d'élargir la notion d'architexte proposée par Gérard Genette à l'ensemble des énoncés inconotextuels, qui participent eux aussi, en modélisant la mémoire rétinienne du lectorat, à définir des catégories générales ou transcendantes, alors il faut bien reconnaître que l'architexte généré par les dynamiques de la culture médiatique fonctionne comme un *melting pot*, où se brassent, se brouillent et s'amalgament des stéréotypes. L'intermédialité ici observée semble n'avoir cure de filiations officielles entre un hypotexte fondateur et ses hypertextes, mais semble carburer au mélange.

BIBLIOGRAPHIE

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris : Folio Essais, 1990, 416 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1982, 468 p.

LETOURNEUX, Matthieu, « Génétique sérielle et auctorialité éditoriale », *Genesis*, 54, 2022, p 15-29, <https://journals.openedition.org/genesis/6969>

LITS, Marc, « Arsène Lupin ou la diffraction transmédiatique, in *De l'écrit à l'écran*, Jacques Migozzi dir., Limoges, PULIM, 2000, p 589-601.

MIGOZZI, Jacques, « Du timbre-poste comme lieu de mémoire transmédiatique », in *De l'écrit à l'écran*, Jacques Migozzi dir., Limoges, PULIM, 2000, p 705-724.

MIGOZZI, Jacques, « "Euronoir Ltd." ? Deux décennies d'import/export de fiction criminelle vues de France », *Belphégor* [En ligne], 20-1 | 2022

MIGOZZI, Jacques, « Crimen, Misterio et Novela Negra de 1945 à 1990 : sous le signe de Hammett et de Bogart ? », <https://polarisation.hypotheses.org/2060>

NORA, Pierre, « Entre mémoire et Histoire », in Pierre Nora dir., *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, Paris : Gallimard, coll. Quarto, 1997, 1648 p.

¹⁹ Voir pour EPOP (« Popular Roots of European Culture through Film, Comics and Serialised Literature ») l'ouvrage *Les racines populaires de la culture européenne*, Stéphanie Delneste, Jacques Migozzi, Olivier Odaert et Jean-Louis Tilleuil dir., Bruxelles : Peter Lang, Forum Europe des cultures vol. 8, 2014.

Et pour DETECT (« Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives »), voir MIGOZZI, Jacques, « "Euronoir Ltd." ? Deux décennies d'import/export de fiction criminelle vues de France », *Belphégor* [En ligne], 20-1 | 2022, mis en ligne le 29 août 2022, consulté le 11 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/4734>.

²⁰ Qui n'est pas sans rappeler le phénomène de prototypisation pointé par Marc Lits sur la diffraction transmédiatique d'Arsène Lupin, ou ce que j'ai moi-même observé sur le timbre-poste comme lieu de mémoire transmédiatique. Voir LITS Marc « Arsène Lupin ou la diffraction transmédiatique » et MIGOZZI, Jacques, « Du timbre-poste comme lieu de mémoire transmédiatique », in *De l'écrit à l'écran*, Jacques Migozzi dir., Limoges, PULIM, 2000, p 589-601.

SAPIRO, Gisèle, « Globalization and cultural diversity in the book market : the case of literary translations in the US and in France », *Poetics*, 38, 2010-4.

Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Valloton dir., Paris : PUF, 2006, 325 p.

De l'écrit à l'écran, Jacques Migozzi dir., Limoges, PULIM, 2000, 870 p.

Les racines populaires de la culture européenne, Stéphanie Delneste, Jacques Migozzi, Olivier Odaert et Jean-Louis Tilleuil dir., Bruxelles : Peter Lang, Forum Europe des cultures vol. 8, 2014, 251 p.

Présentation

Jacques Migozzi est Professeur de Littérature française moderne et contemporaine à l'Université de Limoges. Ses travaux portent depuis plus de 30 ans sur les fictions de grande consommation, sur lesquels il a organisé notamment 7 colloques internationaux, publié de nombreux articles critiques et théoriques et un essai de synthèse *Boulevards du populaire* (2005). Il est le porteur officiel du projet ANR POLARisation : Pour une Histoire des récits criminels imprimés en régime médiatique : Archives, Collections, Presse, Circulations. 1945-1989.

***Tatuaje* (1976): Manuel Vázquez Montalbán bajo el prisma del cine balbuceante de Bigas Luna**

***Tatouage* (1976) : Manuel Vázquez Montalbán au prisme du cinéma balbutiant de Bigas Luna**

***Tattoo* (1976): Manuel Vázquez Montalbán Through The Prism of Bigas Luna's Incipient Cinema**

Diane BRACCO,
Université de Limoges
diane.bracco@unilim.fr

Resumen: En 1976 el cineasta novel catalán Bigas Luna adapta la novela negra *Tatuaje* (1974), primer episodio de las aventuras del detective Pepe Carvalho creado por Manuel Vázquez Montalbán. La película, coescrita con el autor, se sitúa en el contexto político del inicio de la Transición democrática española, en un momento clave marcado por la abolición de la censura. A pesar de sus limitaciones técnicas y presupuestarias, el filme destaca como una obra significativa tanto en la trayectoria de Bigas Luna como en el panorama cultural de un franquismo agonizante.

Procedente de las vanguardias artísticas barcelonesas de los años 70, el director utilizó esta ópera prima para experimentar con el lenguaje cinematográfico y establecer las bases de su estilo audiovisual personal. Aunque fiel al espíritu de la novela original, la película adquiere una identidad autónoma que trasciende su condición de adaptación literaria.

El análisis saca a la luz la paradoja central de *Tatuaje*: concebida inicialmente para alcanzar el éxito comercial, la película se convierte en un laboratorio creativo donde el director plasma su visión artística, anticipando su posterior filmografía. Asimismo, se enmarca a Bigas Luna como una figura clave de los trastornos culturales del posfranquismo, en un momento de la transición entre un cine condicionado por la censura y una exploración formal más libre e innovadora.

Palabras clave : Manuel Vázquez Montalbán; Bigas Luna; *Tatuaje*; cine español; adaptación cinematográfica; género negro.

Résumé : En 1976, le cinéaste débutant catalan Bigas Luna adapte le roman noir *Tatuaje* (*Tatouage*, 1974), premier épisode des aventures du détective Pepe Carvalho créé par Manuel Vázquez Montalbán. Le film, coécrit avec l'auteur, s'inscrit dans le contexte politique du début de la Transition démocratique espagnole, un moment clé marqué par l'abolition de la censure. Malgré ses limitations techniques et budgétaires, le film s'avère être une œuvre significative tant dans la carrière de Bigas Luna que dans le paysage culturel du franquisme moribond. Issu des avant-gardes artistiques barcelonaises des années 1970, le réalisateur utilise ce premier long métrage pour expérimenter le langage cinématographique et poser les bases d'un style audiovisuel personnel. Bien que fidèle à l'esprit du roman original, le film acquiert une identité autonome qui dépasse sa condition d'adaptation littéraire.

La présente analyse met en lumière le paradoxe central de *Tatouage* : visant originellement le succès commercial, le long métrage se révèle être un laboratoire créatif où le réalisateur exprime sa propre vision artistique, anticipation de sa filmographie ultérieure. Il fait en outre apparaître Bigas Luna comme une figure clé des bouleversements culturels de l'après-

franquismo, dans un moment de transition entre un cinéma contraint par la censure et une exploration formelle plus libre et innovante.

Mots-clé : Manuel Vázquez Montalbán ; Bigas Luna ; Tatouage ; cinéma espagnol ; adaptation cinématographique ; genre noir.

Abstract: In 1976, the novice Catalan filmmaker Bigas Luna adapted the crime novel *Tatuaje* (*Tattoo*, 1974), the first installment in the adventures of detective Pepe Carvalho, created by Manuel Vázquez Montalbán. The film, co-written with the author, is set against the political backdrop of Spain's Transition period, a pivotal moment marked by the abolition of censorship. Despite its technical and budgetary limitations, the film stands out as a significant work both in Bigas Luna's career and in the cultural landscape of a declining Francoist regime. Coming from the avant-garde art scene in 1970s Barcelona, the director used this debut film to experiment cinematic language and lay the foundation for his distinctive audiovisual style. While remaining faithful to the spirit of the original novel, the movie acquires an autonomous identity that transcends its nature as a literary adaptation.

The analysis highlights the central paradox of *Tatuaje*: initially conceived as a commercial venture, the film became a creative laboratory where the director expressed his artistic vision, foreshadowing his later filmography. Furthermore, it positions Bigas Luna as a key figure in the cultural upheaval of post-Franco Spain, during the transition from a cinema constrained by censorship to one exploring freer and more innovative forms.

Keywords : Manuel Vázquez Montalbán; Bigas Luna; *Tattoo*; Spanish cinema; film adaptation; *noir* genre.

«Oye, has puesto cara de tío de película. Tienes estilo. Pero eres un tramposo.»¹ La comparación verbalizada por Ginés, excompañero de cárcel de Pepe Carvalho, en la novela *Tatuaje* (1974), aventura inaugural del detective gallego, explicita el potencial cinematográfico del famoso personaje creado por Manuel Vázquez Montalbán un año antes de la muerte del dictador Franco. El mismísimo escritor, pionero de la novela negra española en los albores de la democracia, demuestra una cinefilia perceptible en los diversos guiños insertados en los diálogos o referencias filmicas sembradas a lo largo de su obra. No por nada llegó a convertirse en el novelista español con mayor cantidad de adaptaciones cinematográficas y televisivas² y él mismo consideraba que el actor francés Jean-Louis Trintignant era el intérprete idóneo para darle vida en pantalla a Carvalho³. Sin embargo el detective, protagonista de una veintena de relatos, fue encarnado mayoritariamente por actores autóctonos o mediterráneos: entre los más memorables, Carlos Ballesteros en *Tatuaje* (1976) de Bigas Luna, Patxi Andión en *Asesinato en el Comité Central* (1983) de Vicente Aranda, Juan Luis Galiardo en *Los mares del Sur* (1991), el italiano Omero Antonutti en *El laberinto griego* (1993) de Rafael Alcázar, además de las

¹ Vázquez Montalbán, Manuel, *Tatuaje* (1974), Biblioteca Nacional de Cuba José Martí [en línea], p. 32, última actualización: 4 de mayo de 2021, disponible en:

<https://bnjm.cu/img/noticias/2021/5/5/Vazquez%20Montalban%20Manuel%20-%20Tatuaje.pdf> (consultado el 12 de diciembre de 2024).

² Al respecto véase el reciente volumen de Rubén Romero Santos, *El detective mutante. Las adaptaciones cinematográficas y televisivas de Pepe Carvalho*, Berlín: Peter Lang, 2021.

³ Riambau, Esteve, «La primera aventura al cine del detectiu Pepe Carvalho», *Avui*, 31 de agosto de 1989, p. 34.

interpretaciones de Constantino Romero en *Olimpicament mort* (1985) de Manuel Esteban⁴, una película rodada directamente para televisión (TV3), y, en dos series distintas, de Eusebio Poncela (*Las aventuras de Pepe Carvalho*, 1986) y Juanjo Puigcorb  (*Pepe Carvalho. La serie*, 1999/2003).

En el marco de esta reflexi3n, me interesa especialmente la primera adaptaci3n de 1976 dirigida por el cineasta catalán Bigas Luna, en la base de un guion coescrito con el propio Vázquez Montalbán: por un lado, el estudio del filme como objeto cultural, fruto de un determinado contexto político e hist3rico, abre la ventana a un periodo bisagra de la historia reciente del país, al inicio de la Transici3n democrática y un año antes de la abolici3n de la censura; por otro lado, aunque se trate de un hipertexto fílmico –según la terminología de Gérard Genette⁵– de la aventura liminar del ciclo literario Carvalho, no deja de ser una cinta personal y harto significativa en la trayectoria de Bigas Luna como unidad aut3noma, dotada de sus propias especificidades, independientemente de la filiaci3n con el libro original. Se trata efectivamente de una obra de formaci3n, técnicamente imperfecta, muy limitada en términos de presupuesto y difusi3n, para un director novel que surge en el panorama cultural del franquismo moribundo casi diez años tras la desaparici3n de la Escuela de Barcelona. Sensible a las influencias dada istas y surrealistas, Bigas Luna es un creador polivalente, procedente del universo del diseño, del arte conceptual y de la fotografía, y participa activamente en las vanguardias barcelonesas de los 70. Las inquietudes temáticas y formales reflejadas en su filmografía, paralelamente a una actividad plástica que mantendrá hasta su muerte en 2013, permite considerarlo legítimamente como uno de los artistas más emblemáticos de los trastornos culturales del inmediato posfranquismo, junto con otros directores como Iván Zulueta, Pedro Almod3var, Vicente Aranda, Eloy de la Iglesia o incluso los creadores de la Movida y sus antecedentes, marcados por una fecunda transdisciplinaridad⁶.

Mi ambici3n será entonces analizar el largometraje *Tatuaje* a la luz de lo que parece constituir a primera vista una paradoja: en 1976, Bigas Luna se apropia de una novela popular publicada dos años antes con el objetivo de conseguir el éxito comercial. Para ello, dirige una 3pera prima narrativamente cercana al hipotexto literario de Manuel Vázquez Montalbán, orientada por la implicaci3n del autor en el proceso de transposici3n, pero inevitablemente moldeada por su contexto cultural y sus condiciones de producci3n. No obstante, al mismo tiempo, utiliza la adaptaci3n como pretexto para experimentar el lenguaje cinematográfico y elaborar las bases de una gramática audiovisual *sui géneris* anunciadora de su filmografía ulterior, asumiendo una postura de *«imperfetto autodidatta senza esperienza che girava in totale libert »*⁷.

Transposici3n y Transici3n

Cabe señalar en primer lugar que en este análisis se enfoca la película *Tatuaje* como eslab3n de una cadena textual y mediática que se inicia con la novela hom3nima de Manuel Vázquez Montalbán (1974) y se prolonga hasta el siglo XXI, a través de su adaptaci3n más reciente, la novela gráfica *Tatuaje* publicada en 2017 por Hernán Migoya y Bartolomé Seg  (Norma Editorial). En este sentido, la noci3n de transposici3n no se limita aquí al paso de un medio a otro sino que atañe a una l3gica más amplia de circulaci3n transmediática del relato. Tanto la adaptaci3n cinematográfica como la reescritura gráfica –ambas transposiciones

⁴ La obra cuenta con la contribuci3n del propio Manuel Vázquez Montalbán y del autor Jean-Claude Izzo en el guion, además de los cameos del cineasta Pere Portabella y de Andreu Martín, otro escritor destacado de la novela negra espa ola.

⁵ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982, p. 13.

⁶ Véase Magali Dumousseau-Lesquer, *Au nom du Père, des fils et du todo vale*, Marseille: Le mot et le reste, 2012.

⁷ Bigas Luna en Maurizio Fantoni Minnella, *Bigas Luna*, Roma: Gremese Editore, 2000, p. 7.

visuales del texto literario— ponen de manifiesto lo que Philippe Marion denomina la «*transmédiagénie*» de un relato, entendida como «*capacité d'étoilement, de circulation, de propagation transmédiatique que possède un récit*»⁸. La intriga imaginada por Vázquez Montalbán resulta por tanto particularmente propicia al examen de las migraciones entre soportes y lenguajes así como de las nuevas configuraciones semióticas que se derivan de ellas, en función de los diversos contextos de producción. Aquí se prestará especial atención a la cinta, contemplada primero desde la coyuntura política y cultural de los años de Transición en España.

Es de recordar ante todo que la aventura inicial del ciclo Pepe Carvalho nace de una «apuesta ética», según palabras del propio Vázquez Montalbán, a raíz de una conversación sobre el convencionalismo de las jerarquías literarias durante una cena con Pepe Batlló, el editor de casi todos sus poemarios⁹. Así llega a publicar en 1974, en el ocaso del franquismo, *Tatuaje*, que sella el advenimiento de la novela policíaca española —aunque existieron precursores como Mario Lacruz con *El Inocente* (1952). Moviliza una mitología heredada de la novela negra estadounidense, cuya quintaesencia se encarna en el detective desengañado Pepe Carvalho, a la par que somete el género a un proceso de aculturación al adaptarlo a los referentes locales: originario de Galicia pero residente de Barcelona, exagente de la CIA y también antiguo militante comunista, ideología que hizo de él un opositor al régimen dictatorial, Carvalho aparece como un protagonista de perfil complejo por sus contradicciones, individualista, cínico en sus relaciones humanas pero al mismo tiempo hedonista, hombre mujeriego y de buen comer. Como detective privado investiga al margen de la ley y de las fuerzas del orden («Yo no tengo nada que ver con la policía, ni me interesa», afirma rotundamente) colaborando con unos pintorescos personajes, a imagen del sin techo Bromuro o de la prostituta Charo, amante regular de Pepe y proyección hispánica de la *femme fatale*. La novela ofrece además repetidas alusiones al placer gastronómico que retrata a Carvalho como un auténtico *gourmet*, algunas de las cuales el film reproduce, como la meticulosa preparación de una cena con Charo, la paella compartida con los migrantes españoles en Ámsterdam, la comida en un restaurante con Teresa Marsé (a la que replica que «comer cualquier cosa es lo peor que se puede hacer en este mundo») o la degustación final de una paella (que al estar pasada le impide festejar plenamente el éxito de la indagación). Por tanto no es de extrañar que el epicúreo Bigas Luna, que celebrará constantemente en su filmografía la cocina y el arte de comer, elija adaptar las aventuras de un personaje gastrónomo al que se puede contemplar en cierto modo como su alter ego de ficción.

En 1976, entonces, el artista treintañero hace sus pinitos en el cine con la transposición de la exitosa novela de Vázquez Montalbán mientras se inicia el proceso democrático en un país donde se perpetúan en parte los mecanismos institucionales heredados de la dictadura —especialmente en las esferas policiales y judiciales. Como apunta Carolina Sanabria en un ensayo dedicado al cineasta, el final de la opresión franquista no supone «una democratización automática en las condiciones de producción discursiva»¹⁰. Durante el periodo de la Transición se mantienen constantes que caracterizaron al cine de la dictadura y coexisten con las medidas adoptadas por el partido en el poder después de la muerte de Franco, la Unión de Centro Democrático (UCD), en particular la supresión definitiva de los códigos de censura por el Decreto Ley 3071 de 1977. Sin embargo, no con ello terminan las prácticas censoras, como lo

⁸ Marion, Philippe, «Narratologie médiatique et médiagénie des récits», *Recherches en communication*, n° 7, 1997, disponible en línea: <https://pdfs.semanticscholar.org/853e/d231964b4eab28216de820ab74d690aa0186>. Pdf (consultado el 20/01/2026).

⁹ Colmeiro, J. F., «Desde el balneario. Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán», *Quimera*, n° 73, 1988, disponible en línea: <https://rebellion.org/desde-el-balneario-entrevista-a-manuel-vazquez-montalban/> (consultado el 22 de agosto de 2024).

¹⁰ Sanabria, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona: Laertes, 2010, pp. 17-21. De la misma autora, especialista de la obra del director, véase también el siguiente artículo: Sanabria, Carolina, «La primera y la última aventura de Bigas Luna», *Revista Espiga*, año IX, n° 20, 2010, pp. 101-115.

ilustran –por citar dos de los ejemplos más polémicos– el secuestro de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), por ser potencialmente «delictiva contra el Cuerpo judicial y la Guardia civil»¹¹, o el caso judicial provocado por el documental *Rocío* (Fernando Ruiz, 1980)¹², que denuncia la represión nacionalista durante la contienda civil: se obstruyen la distribución y exhibición inmediata de ambas películas. De esa misma situación de entredós da cuenta la transposición de *Tatuaje*, rodada un año tras el fallecimiento del Caudillo, que, sin ser abiertamente política, produce un discurso en la línea de la novela sobre las mutaciones socioculturales que se van operando en España a mediados de los 70. Al igual que otras producciones de ese momento bisagra de la historia contemporánea nacional, el largometraje, de distribución escasísima¹³ –cuando Bigas Luna deseaba rodar una película comercial– y alterado por la censura, se ve circunscrito a los últimos remanentes de una política represiva, materializados en los cortes que se le imponen. De hecho algunos son fácilmente detectables por el espectador en el montaje final, a veces abrupto, y no impiden que se aplase el estreno de la película hasta 1979. Habrá que esperar unos años, en concreto a partir de la llegada al poder de los socialistas a raíz de las primeras elecciones generales en 1982, para que el control institucional en el ámbito de la enunciación discursiva desaparezca paulatinamente¹⁴.

Emergencia de un director novel

En tal coyuntura histórica se da, pues, el bautismo de la carrera filmográfica de Bigas Luna a partir de la literatura que, según Antonio Weinrichter, le brinda una «forma de aprender el oficio sin meterse en grandes complicaciones»¹⁵. Para ello el cineasta novel se vale de su dominio de la cámara fotográfica así como de la sensibilidad a las materias y las imágenes que su trayectoria anterior le permitió desarrollar, como lo explica él mismo:

Era todo lo que tenía, todo lo que sabía, cuando empecé a hacer cine. Es decir, que poseía una preparación más pictórica, espacial, plástica, que era lo que verdaderamente podía servirme para el cine. Mi preparación a nivel literario, narrativo, incluso humano, era una preparación mucho más generacional, mucho más elemental¹⁶.

El propio director añade que el rodaje empezó sin que tuviera la menor idea de lo que implicaba. Pero contaba con el éxito de la novela original y la contribución de Manuel Vázquez Montalbán como coguionista –además de José Ulloa, quien inicialmente iba a dirigir la película– para lanzarse en el cine con un film taquillero¹⁷. En realidad *Tatuaje* fue un fracaso rotundo, a la vez por las condiciones de producción ya mencionadas y el déficit cualitativo apuntado *a posteriori* por algunos exégetas¹⁸. No se benefició en absoluto de la presencia tutelar de

¹¹ Caparrós Lera, José María, *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989)*, Barcelona: Anthropos, 1992, p. 203.

¹² Trenzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999, p. 91.

¹³ Sobre su recepción en los círculos intelectuales barceloneses, véase Romero Santos, Rubén, «*Tatuaje*, de Bigas Luna (1976). La recepción del personaje de Pepe Carvalho, su atractivo para la “gauche divine” y su aceptación dentro del proyecto renovador de la cultura catalana tardofranquista» en Albina L. Albuquerque Pereira (ed.), *Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas en Transición (7, 8 y 9 de noviembre de 2012), Madrid: UC3M, 2013.

¹⁴ Sanabria, Carolina, *Bigas Luna...*, *op. cit.*

¹⁵ Weinrichter, Antonio, «La línea del vientre» (1992), in: Alegre, Luis; Barreiro, Javier *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca, Festival de cine de Huesca: Alberto Sánchez Millán (ed.), 1999, p. 23.

¹⁶ Alegre, Luis; Barreiro, Javier, *et al.*, *ibid.*, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ Véanse por ejemplo los análisis de Carolina Sanabria, *Bigas Luna. El ojo voraz*, *op. cit.*, pp. 17-23; A. Weinrichter, «La línea del vientre», *op. cit.*

Vázquez Montalbán en el proceso de adaptación transmediática ni de la popularidad de la novela, lo cual corrobora la observación del especialista de cine español José Luis Sánchez Noriega, quien alega que el parámetro de fidelidad respecto a la obra original no constituye ninguna garantía de éxito¹⁹.

Esa autoría compartida con el propio creador de Pepe Carvalho justifica sin duda la gran proximidad, reflejada por la conservación del título (no obstante con agregación de un subtítulo, «primera aventura de Pepe Carvalho»), entre el hipotexto literario y el hipertexto cinematográfico a nivel de la intriga y la construcción narrativa –teniendo en cuenta obviamente las diferencias y especificidades inherentes a cada sistema semiótico. La cinta se abre como la novela: en una playa barcelonesa la aparición del cadáver de un hombre joven con la cara comida por los peces provoca la agitación de los bañistas. El difunto lleva tatuada en el brazo (en la espalda en el libro) una frase enigmática: «He nacido para revolucionar el infierno». El detective Pepe Carvalho es solicitado entonces por un tal don Ramón, dueño de un salón de peluquería al parecer ajeno al asunto, para averiguar la identidad del misterioso muerto. Su investigación solitaria le conduce a multiplicar los encuentros e interrogatorios con distintos personajes, hombres y mujeres, que le permiten reconstituir el puzle, entre los bajos fondos de Barcelona, los canales de Ámsterdam y las calles de La Haya.

El guion y la interpretación de Carlos Ballesteros en la película hacen hincapié en la voluntad de los tres guionistas de llevar a la pantalla los rasgos característicos del Pepe Carvalho literario. Resaltan su sentido de la ironía y su escepticismo en las secuencias de diálogo, que explicitan por lo demás su experiencia pasada en la CIA y sus orígenes gallegos, mientras la puesta en escena de sus interacciones con las mujeres, en particular Charo, la andaluza y, en la última parte de la película, Teresa Marsé, revela su gusto por las mujeres (coqueteo, escenas de intimidad) y su tendencia machista (autoritarismo verbal, amenazas físicas). Se encadenan los distintos episodios de la investigación reproduciendo la linealidad y la lógica de causa y efecto que preside los desplazamientos de Carvalho en el libro: entre los momentos estáticos de charlas y comidas, se representa a un personaje móvil, itinerante, que recorre las calles, va y viene entre pisos y bares populares, y viaja de una ciudad a otra en pos de la clave del misterio.

Cabe subrayar sin embargo que el film acentúa el cronotopo original al insertar en nueve ocasiones la mención exacta al día de la semana (la intriga se extiende del lunes 2 de junio al sábado 14) y el lugar de la acción (Barcelona, Ámsterdam, Barcelona) en algunos planos de contextualización: la mayoría de las veces son planos generales con picado (la playa, el aeropuerto, la ciudad, el mar) que suelen seguir a un corte en seco entre dos secuencias. Precisamente, estos *establishing shot*²⁰ (Pierre Sorlin) hacen las veces de puntuación fílmica a la par que anclan el relato y al protagonista en un espacio referencial claramente identificable y exclusivamente urbano –un parámetro inscrito en el código genético de las ficciones negras: en la primera parte de la película, el detective deambula por el viejo Barcelona, entre el Barrio Chino, zona popular histórica, el Barrio Gótico, la Plaza Real (donde vive Evaristo), la Rambla y el mercado de la Boquería (adonde va con Charo para comprar los alimentos que luego, en un paréntesis gastronómico, cocina con ella – Figura 1). Del mismo modo, Bigas Luna filma con cierta voluntad de realismo la parte holandesa de la historia, introducida por una serie de fundidos encadenados entre diversas vistas diurnas del Ámsterdam icónico con sus canales y chalanas típicos (Figura 2). Tras el episodio de agresión callejera de la que es víctima Pepe, tirado al agua, otro montaje de fundidos encadenados²¹ revela la faceta nocturna de una ciudad

¹⁹ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 55.

²⁰ Sorlin, Pierre, *European Societies. 1939-1990*, London/New York: Routledge, 1991, p. 7.

²¹ Por el contrario, posteriormente, en su trilogía ibérica (1992-1994), Bigas Luna utilizará el fundido encadenado como un procedimiento fílmico que tiende a «desrealizar» lo representado para introducir en el flujo visual imágenes mentales –teñidas de surrealismo– (sueños, recuerdos o fantasías), como lo ilustran algunas secuencias de *Jamón, jamón* o *Huevos de oro*, por ejemplo.

cosmopolita en vía de globalización mediante la yuxtaposición y superposición en el campo de letreros luminosos (restaurantes chinos, marcas internacionales, emblemas capitalistas como Pepsi o McDonalds): a través de esta representación de la capital holandesa, la película produce un discurso visual, en eco a la mirada crítica del autor de la novela, sobre las dinámicas económicas neoliberales que se despliegan en la Europa occidental, en los Países Bajos pero también en esa España que se va encauzando en el camino de la democracia y del capitalismo global.



Estas consideraciones de orden filmico corroboran una evidencia: una adaptación transmediática constituye un acto autorial y, en este sentido, sería inoperante reducir el *Tatuaje* de Bigas Luna a una traducción en pantalla más o menos fiel de la novela negra de Manuel Vázquez Montalbán. El caso es que el verdadero interés de la película, pese a sus imperfecciones, radica en su carácter de laboratorio para un director aprendiz deseoso de experimentar las potencialidades de las imágenes y esbozar un lenguaje propio que va a impregnar profundamente su universo cinematográfico.

Las primicias de una retórica visual

En las entrevistas que le concedió a los periodistas y especialistas de cine en los 90, el propio Bigas Luna renegó en parte de su ópera prima, sin rechazar por ello su carácter formativo en cuanto al manejo del discurso filmico: «Lo único que me interesa de *Tatuaje*, mi primera experiencia larga, es que es muy digna de encuadres, los pequeños detalles están cuidados. El resto no me interesa tanto, narrativamente es muy floja.»²² Efectivamente, la combinación de la falta de experiencia y de un presupuesto reducido (12 millones de pesetas²³) se traduce visualmente por una fotografía bastante pobre, sin contraste lumínico y con deficiencias del color, ciertos planos sin relieve así como una banda sonora de baja calidad y poco significativa en términos semiológicos, pese a la casi omnipresencia de músicas diegéticas o extradiegéticas de acompañamiento a lo largo de la cinta. Pero dichas debilidades no quitan que Bigas Luna, con su adaptación personal de *Tatuaje*, proceda a una reescritura singular que logra explotar la capacidad expresiva del séptimo arte e incluso se inscribe en una genealogía cinematográfica nacional: su relato negro prolonga en cierto modo la tradición del *Spanish noir* barcelonés²⁴, cine criminal de índole realista rodado en los 50 hasta principios de los 60 en escenarios naturales de la Ciudad Condal, influido por el cine negro clásico hollywoodiense. Sin embargo, en el clima sociopolítico y cultural de la Transición democrática, Bigas Luna rompe con el discurso conservador de esa producción de orientación profranquista para poner en imágenes el fresco humano bosquejado por Vázquez Montalbán, focalizado en las periferias sociales, generador de una reflexión crítica sobre las transformaciones del país. Se sumerge en la marginalidad que impregna la mayor parte de las zonas urbanas exploradas por Pepe Carvalho, pobladas de prostitutas y contraventores («marinos y gente de mal vivir», según el antiguo tatuador Evaristo), siendo el Barrio Chino el lugar paradigmático de esas franjas sociales.

De ahí que *Tatuaje* se ambiente en una atmósfera *underground*, tanto en Barcelona como en Ámsterdam, en resonancia con la que reinaba en los círculos vanguardistas frecuentados por el propio cineasta en los 70. Esta primera cinta plantea las bases de una aproximación costumbrista a los bajos fondos, en los que Bigas Luna se abismará aún más profundamente en su siguiente largometraje, *Bilbao*, primer capítulo de su «trilogía negra», mucho más oscura y radical en la pintura de una marginalidad que raya en la desviación mental²⁵. No obstante, en *Tatuaje*, Bigas Luna todavía no se adentra en la exploración de las perversiones humanas que vertebrarán el tríptico: siguiendo la tradición de la novela negra de estirpe estadounidense, ofrece más bien la radiografía de un espacio urbano en cuyos recovecos se asientan los habitantes de un mundo arrabalero: prostitutas, tatuadores, lustradores de calzados, clientas de peluquerías, parroquianos de tabernas y bares, o sea toda una población periférica a la que somete a una fuerza fílmica centrípeta, focalizando su relato y su cámara en dicho microcosmos –siendo la burguesa Teresa Marsé la única excepción en ese espectro social.

El mismo protagonista no está desvinculado de dicho inframundo urbano, como muestran su relación con Charo, su complicidad con Bromuro o la habilidad con la cual interactúa con

²² Bigas Luna en Alberto Sánchez (ed.), *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, Huesca: Gráficas Alós, 1999, p. 85.

²³ Según Bigas Luna, «el mínimo dinero que se necesita para hacer algo bien», in: Maria Angels Llinás, «Un Tatuaje con un corte solamente», *Tele/eXprés*, 15/12/1976, p. 28.

²⁴ Véanse las siguientes publicaciones de Elena Medina de la Viña, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona: Laertes, 2000; «El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa», *Tripodos*, n° 41, Barcelona, 2017, pp. 15-33. Consúltese también el libro de Ramón Espelt, *Ficción criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona: Laertes, 1998.

²⁵ Para una aproximación reciente a la filmografía de Bigas Luna desde los motivos de la perversión y la obsesión, consúltese Gonzalo M. Pavés, *Bigas Luna. El gran fabulador: Sueños, obsesiones y algunas otras ibéricas perversiones*, Barcelona: Laertes, 2021.

esa fauna humana, tanto en Barcelona como en los Países Bajos. Su posición excéntrica, aun subversiva, se debe también a que es un «apóstata», según escribe Carolina Sanabria²⁶, a la vez como exagente de la CIA que trabaja independientemente de toda institución o cuerpo policial, excomunista con pasado carcelario en la España dictatorial y, de alguna forma, exintelectual capaz de quemar en su chimenea las obras canónicas de la literatura española (*El Quijote*, cuya portada se filma en primer plano) en un irreverente auto de fe fielmente reconstituido en la película (Figura 3). Bigas Luna desarrolla por tanto una escritura cinematográfica que materializa en el espacio filmico, en no pocas ocasiones, la posición marginal de Pepe Carvalho, visualmente relegado en la periferia del campo, en zonas desenfocadas o incluso fuera de campo (secuencia con Bromuro que le limpia los zapatos), ya en planos fijos, ya en planos que lo van excluyendo cuando la cámara se concentra, mediante una variación de la profundidad de campo o un zoom hacia adelante (Figura 4), en uno de sus interlocutores (diálogo con Emilio en un bar de barrio, configuración triangular con los recepcionistas del hotel de Ámsterdam). El cineasta explota la composición de la imagen para expresar literalmente la marginalidad intrínseca del detective pero también para sugerir que, como investigador autónomo y libre de todo apego, siempre se queda al margen de los mundos por los que se mueve: cítese a modo de ejemplo el uso de la profundidad de campo como estrategia de descentramiento cuando Pepe acude a casa del antiguo tatuador Evaristo, que vive en un piso de la Plaza Real (Figura 5). En primer término en el balcón, donde se ubica la cámara, aparece Evaristo, cuyos muslos y calzoncillos ocupan gran parte del campo, mientras que se avista al detective relegado en el ángulo inferior derecho del plano, del otro lado de la barandilla, abajo en la calle. Es significativa asimismo la inmovilización del protagonista en los umbrales, esencialmente en el piso de Charo, por ejemplo en la secuencia de pelea verbal entre ambos personajes mientras las otras prostitutas están haciendo la cama en un dormitorio donde Pepe no entra, o en la escena que sigue inmediatamente al prólogo: cuando la Gorda llama a la puerta, Carvalho se queda en la entrada (Figura 6), conversando con la mujer que le habla curiosamente desde el otro lado del pasillo sin acercarse más y sin que la cámara se aproxime a ella.



²⁶ Sanabria, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, op. cit., pp. 17-23.



Experimentos enunciativos: la cámara omnipotente

En esta extraña configuración espacial del diálogo hay que identificar sin duda uno de los indicios de la marcada presencia de la instancia enunciativa, que es otra de las características de la retórica visual experimentada por el cineasta en *Tatuaje*. Bigas Luna siembra en esta ópera prima las semillas de un estilo autorial que irá puliendo en las etapas posteriores de su filmografía, declinándolo de su tríptico negro a sus obras más luminosas y mediterráneas de los años 90 y 2000: desde esta cinta de aprendizaje, construye una forma de mirada demiúrgica por medio de una profusión de picados, o en las calles para registrar en su globalidad una realidad diaria, o en los interiores (encuentros con don Ramón; episodio en la barra del restaurante con Teresa Marsé) donde filma las interacciones verbales con una originalidad que le permite ir más allá de la mera exposición descriptiva. Si bien se trata probablemente en parte de una necesidad material debida a la promiscuidad de algunos espacios cerrados, es innegable que esta notable angulación se inscribe en un espectro de estrategias que hacen palpable la omnipresencia del director como «*grand imagier*»²⁷ de las historias que cuenta, según la expresión acuñada por Albert Laffay y posteriormente utilizada por el semiólogo del cine Christian Metz. El filme abunda efectivamente en singularidades que apuntan a una ambición formal y recuerdan que los personajes no son más que seres de ficción manipulados por una entidad creadora, aplastados por la cámara todopoderosa: el uso del encuadre como modo de incluir o excluir ostensiblemente a los protagonistas, particularmente a Carvalho como ya se ha señalado, los episodios interiores de interrogatorios en que la cámara, a partir de un plano largo inicial, reencuadra la imagen por medio del zoom a la manera de Robert Altman²⁸, los múltiples planos en escorzo y juegos con la profundidad de campo o los ángulos de cámara insólitos (el picado estetizante sobre la agonía de don Ramón en las baldosas blancas y negras; el picado cenital en la terraza donde las prostitutas toman el sol; la conversación entre Pepe y Charo filmada en contrapicado desde la escalera – Figura 7) le indican al espectador que el relato no se desarrolla solo sino que lo asume una instancia superior, según una lógica impulsada, para Christian Metz, desde «una especie de ‘foco lingüístico virtual’ situado en algún lugar detrás de la película»²⁹.

²⁷ Christian Metz se basa en el libro de Albert Laffay, *Logique du cinéma* (1964), del que toma prestada la expresión. Define la película narrativa como un «*discours [...] nécessairement tenu par quelqu'un*» y que se opone al mundo real, que no es producido por nadie. Este sujeto de enunciación, al que distingue del autor, elige y organiza las imágenes que desfilan en la pantalla: el espectador «*feuillette en quelque sorte un album d'images imposées, et ce n'est pas lui qui en tourne les pages, mais forcément quelque "maître de cérémonies", quelque "grand imagier" qui [...] est toujours d'abord le film lui-même en tant qu'objet langagier [...], ou plus exactement une sorte de "foyer linguistique virtuel" situé quelque part derrière le film*». Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (2 t.), t. I (1968), París: Klincksieck, 1978, pp. 28-29.

²⁸ Antonio Weinrichter identifica «una versión simplificada del estilo que por esos años había estado desarrollando tan magistralmente Robert Altman.» Weinrichter, Antonio, «La línea del vientre», *op. cit.*, p. 101.

²⁹ *Ibid.* Traduce la autora.



A este respecto, la original apertura de *Tatuaje* merece un análisis específico: antes de que el espectador se adentre en la historia propiamente dicha, el primer minuto le sitúa a la vez en el umbral y, precisamente, *detrás de la película*, en el centro de este foco productor del discurso filmico. Después del plano liminar de una avioneta publicitaria que cruza el cielo azul exhibiendo en un cartel el nombre de la productora, Bigas Films –también imagen final que cierra el círculo de la cinta–, aparecen en el campo los propios miembros del equipo técnico de la película alrededor del cineasta sentado en su silla, el mismo Bigas Luna, quien asume así ostensiblemente el papel de «*grand imagier*» (Figura 8): en este territorio de entredós, invita al espectador a ser testigo del proceso creativo. Le da la vuelta a la trama del texto filmico a punto de desarrollarse y expone de entrada los mecanismos de una enunciación cuyas señales se podrán seguir rastreando a lo largo del filme. En cuanto el director da el visto bueno para iniciar el rodaje («Pues ya está»), un zoom hacia adelante restringe el espacio en torno al objetivo de la cámara visible en el centro del campo, en un juego reflexivo de *mise en abyme* que desencadena todo el relato –¿acaso un eco a las consideraciones metadiscursivas subyacentes de la novela original de Vázquez Montalbán?. Mientras se sigue escuchando la misma música extradiegética, empieza un travelling lateral hacia la izquierda que marca un vuelco espacial y narrativo al barrer unos paneles de madera blanca: ahora sí el espectador puede penetrar en la historia y descubrir las cabinas de la playa donde está ambientado el prólogo de *Tatuaje*. La exposición de este lugar sirve simultáneamente de secuencia de títulos de crédito «artesanales», por así decirlo, ya que los nombres de los actores principales (Figura 9), del director así como el título de la película aparecen en tres carteles dispuestos en el itinerario visual de la cámara, mientras nace un movimiento de pánico entre los bañistas diegéticos en segundo término. Este incipit exhibe también su dimensión metadiscursiva cuando, en los planos siguientes, los veraneantes se precipitan hacia un rótulo gigante donde aparece el título *Tatuaje*, justo después del hallazgo del cadáver, explicitado por una frase descriptiva que se superimprime en la pantalla (Figura 10). La indicación expone el elemento desencadenante de la intriga resumiendo en un único plano el primer capítulo de la novela y explicita así de entrada la relación hipertextual entre la película y el libro original.





Por consiguiente, si bien el filme se desarrolla luego reproduciendo la estructura lineal del relato literario y los momentos más significativos de la investigación de Pepe Carvalho, Bigas Luna busca afirmar una sensibilidad creativa propia, más allá del seguimiento de la peripecia argumental, en el espacio que le ofrece el largometraje: la secuencia de los títulos de crédito, por su doble dimensión plástica (la materialización por carteles de los títulos de crédito) y metaficcional, así como los efectos semánticos y discursivos producidos por el manejo experimental de la retórica fílmica ponen de realce el nacimiento de una verdadera identidad cinematográfica, aún limitada y balbuceante pero portadora de un potencial destinado a decantarse rápidamente.

Conclusión

Obviamente este artículo sólo ha esbozado unas pistas de reflexión que merecerían ser desarrolladas en un espacio más amplio pero por lo menos permiten confirmar la pertinencia del postulado que consiste en contemplar *Tatuaje* como una película preliminar. Reveladora de la complejidad de su contexto de producción, la adaptación confirmada por Bigas Luna y Manuel Vázquez Montalbán constituye el prólogo a una filmografía que profundizará en los temas abordados aquí por el director novel, en lo que constituye a la vez un ejercicio de estilo y un laboratorio experimental para un creador de fuerte sentido visual. Si el hedonismo del detective privado prefigura claramente la eclosión de la poética erótico-gastronómica bigasluniana, esencialmente a partir de la llamada «trilogía ibérica» de los 90 (*Jamón jamón*, *Huevos de oro*, *La teta y la luna*), la cinta introduce asimismo el motivo del *voyeurismo*, obsesión que atraviesa el tríptico negro conformado por la ya mencionada *Bilbao* (1978), *Caniche* (1979) y *Anguish/Angustia* (1987), donde raya en la psicopatología. Es que *Tatuaje* ya teje una red visual de persecuciones, seguimientos e indagaciones que nos colocan en el lugar de espectadores mirones, al lado del detective; se reelaborarán en los largometrajes siguientes, sobre todo a través de las búsquedas obsesivas del protagonista de *Bilbao*, otra película harto representativa del cambio de paradigma que se opera en las pantallas durante los años de Transición democrática. Pero antes de lanzarse en la preparación de este segundo largometraje, debido al fracaso comercial de su ópera prima, Bigas Luna se dedica primero a la producción de un material videográfico rodado en 1976 en 16 mm que se vende periódicamente para compensar

el coste financiero de *Tatuaje* y le permite consolidar el dominio técnico necesario para el oficio³⁰. Los once cortos dirigidos por el cineasta se comercializan más tarde en una única compilación que lleva por título *Historias impúdicas* y sondean los motivos de la gastronomía (otra vez) y del sexo (onanismo, tópicos lésbicos...): después de *Tatuaje*, coinciden con un periodo de aprendizaje y de exploración visual y temática que, en los albores del cine del destape, llevan a Bigas Luna a recurrir al erotismo como una vía de expresión creativa en la que encauzará buena parte de su filmografía ulterior.

Bibliografía

- ALEGRE, Luis, BARREIRO, Javier *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca: Festival de cine de Huesca, Alberto Sánchez Millán (ed.), 1999.
- BALLÓ, Ramón, ESPELT, Joan, LORENTE, Jordi, *Cinema català 1975-1986*, Barcelona: Columna, 1990.
- BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe, SEGUIN, Jean-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Cinespaña, 2001.
- BRACCO, Diane, «De l'engloutissement dans le cinéma de Bigas Luna : une poétique érotico-gastronomique», in: Florence Fix (dir.), *Manger, être mangé*, Paris: Orizons, 2015, p. 132-140.
- CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989)*, Barcelona: Anthropos, 1992.
- COLMEIRO, José Fernández, «Desde el balneario. Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán» [en línea], *Quimera*, n° 73, 1988, disponible en línea: <https://rebellion.org/desde-el-balneario-entrevista-a-manuel-vazquez-montalban/> (consultado el 22 de agosto de 2024).
- DUMOUSSEAU-LESQUER, Magali, *Au nom du Père, des fils et du todo vale*, Marseille: Le mot et le reste, 2012.
- ESPELT, Ramón, *Mirada al mon de Bigas Luna*, Barcelona: Laertes, 1989.
- ESPELT, Ramón, *Ficcio criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona: Laertes, 1998.
- FANTONI MINNELLA Maurizio, *Bigas Luna*, Roma: Gremese Editore, 2000.
- FOUZ HERNÁNDEZ, Santiago (ed.), *El legado cinematográfico de Bigas Luna*, Valencia: Tirant Humanidades, 2020.
- GENETTE, Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide (Revised with a New Afterword)*, New York: New York University Press, 2006.
- LLINÁS, Maria Angels, «Un Tatuaje con un corte solamente», *Tele/eXprés*, 15/12/1976, p. 28.
- MARION, Philippe, «Narratologie médiatique et médiagenie des récits», *Recherches en communication*, n° 7, 1997, disponible en línea: <https://pdfs.semanticscholar.org/853e/d231964b4eab28216de820ab74d690aa0186>. Pdf (consultado el 20/01/2026).
- MEDINA DE LA VIÑA, Elena, *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*, Barcelona: Laertes, 2000.
- MEDINA DE LA VIÑA, Elena, «El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa», *Trípodos*, n° 41, Barcelona, 2017, pp. 15-33.
- MEDINA DE VARGAS, Raquel, *El otro Bigas Luna: la seducción de lo tangible*, Barcelona: Ediciones Invisibles, 2017.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (2 t.), t. I (1968), Paris: Klincksieck, 1978.
- MIÑARRO ALBERO, Lluís, «Entrevista a Bigas Luna», *Dirigido por*, n° 58, noviembre 1978, pp.17-20.

³⁰ Balló, Ramón; Espelt, Joan; Lorente, Jordi, *Cinema català 1975-1986*, Barcelona: Columna, 1990, p. 294.

- PAVÉS, Gonzalo M., *Bigas Luna. El gran fabulador: Sueños, obsesiones y algunas otras ibéricas perversiones*, Barcelona: Laertes, 2021.
- RIAMBAU, Esteve, «La primera aventura al cine del detectiu Pepe Carvalho», *Avui*, 31 de agosto de 1989, p. 34.
- ROMERO SANTOS, Rubén, «*Tatuaje*, de Bigas Luna (1976). La recepción del personaje de Pepe Carvalho, su atractivo para la “gauche divine” y su aceptación dentro del proyecto renovador de la cultura catalana tardofranquista» en Albina L. Albuquerque Pereira (ed.), *Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas en Transición (7, 8 y 9 de noviembre de 2012), Madrid: UC3M, 2013.
- ROMERO SANTOS, Rubén, *El detective mutante. Las adaptaciones cinematográficas y televisivas de Pepe Carvalho*, Berlín: Peter Lang, 2021.
- SANABRIA, Carolina, «La primera y la última aventura de Bigas Luna», *Revista Espiga*, año IX, nº 20, 2010, pp. 101-115.
- SANABRIA, Carolina, *Bigas Luna. El ojo voraz*, Barcelona: Laertes, 2010.
- SÁNCHEZ, Alberto (ed.), *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, Huesca: Gráficas Alós, 1999.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós, 2000.
- SORLIN, Pierre, *European Cinemas, European Societies. 1939-1990*, London/New York: Routledge, 1991.
- TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1999.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Tatuaje* (1974), Biblioteca Nacional de Cuba José Martí [en línea], p. 32, última actualización: 4 de mayo de 2021, disponible en: <https://bnjm.cu/img/noticias/2021/5/5/Vazquez%20Montalban%20Manuel%20-%20Tatuaje.pdf> (consultado el 12 de diciembre de 2024).
- WEINRICHTER, Antonio, «La línea del vientre» (1992), in: Luis Alegre, Javier Barreiro *et al.*, *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*, Huesca: Festival de cine de Huesca, Alberto Sánchez Millán (ed.), 1999.

Diane Bracco es titular (*maître de conférences*) en el Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Limoges, especialista de cine español y miembro del laboratorio de investigación EHIC. Desde hace cinco años, también ha ampliado sus investigaciones al cine italiano. Se interesa especialmente en la producción de género y las ficciones criminales mediterráneas (cine neonegro, *thriller*).