



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Espai, violència i gènere a la novel·la criminal:
les escriptores de la col·lecció «La Negra»
(1986-1998)**

Catalina Mir Jaume



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Espai, violència i gènere
a la novel·la criminal:
les escriptores de la col·lecció
«La Negra» (1986-1998)

TESI DOCTORAL

Catalina Mir Jaume

DIRECTORES

Dra. Elena Losada Soler (Universitat de Barcelona)

Dra. Margalida Pons Jaume (Universitat de les Illes Balears)

PROGRAMA DE DOCTORAT

Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

UNIVERSITAT DE BARCELONA

· 2023 ·

Espai, violència i gènere a la novel·la criminal:
les escriptores de la col·lecció «La Negra»
(1986-1998)

TESI DOCTORAL

Catalina Mir Jaume

PROGRAMA DE DOCTORAT

Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

Facultat de Filologia i Comunicació

UNIVERSITAT DE BARCELONA

DIRECTORES

Dra. Elena Losada Soler (Universitat de Barcelona)

Dra. Margalida Pons Jaume (Universitat de les Illes Balears)

TUTORA

Dra. Elena Losada Soler (Universitat de Barcelona)

Als meus padrins, Joan, Margalida, Miquel i Catalina

Als meus pares, Joan i Magdalena M.

A Alejandro E.-V.

L'elaboració d'aquest estudi ha estat possible gràcies a un ajut per a la formació de professorat universitari del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats d'Espanya (referència FPU17/04873).

El treball forma part dels resultats del projecte d'investigació VANACEM: «Víctimes i agressores. Representacions de la violència en la narrativa criminal escrita por dones» (FEM 2014-55057-P), vinculat a ADHUC—Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat.

A la finalització de VANACEM, l'activitat formativa de la doctoranda ha continuat en els projectes PoAf i GenViPreF, abreviatures respectives de «La poesia catalana contemporània des de la perspectiva dels estudis afectius: teories, implicacions de gènere i aplicacions a pràctiques textuals i performatives» (PID2019-105083GB-I00), amb seu a la Universitat de les Illes Balears, i «Gènere, violència i representació. Els textos de creació en la premsa femenina peninsular (1848-1918)» (PID2020-113138GB-I00), amb seu a la Universitat de Barcelona.

Agraïments

A la manera de Rodoreda, podríem dir que una tesi —com una novel·la— són paraules. I que una tesi que tracta de literatura són paraules sobre paraules. En un cas així, torna més palpable la certesa que no es parteix de zero, sinó que es treballa des d'un substrat de paraules prestades, apreses, que ens afecten. Mots sobre altres mots que aviat deixen de ser *altres* per transformar-se en una part orgànica del nou text.

Aquest procés de producció de paraules i discursos, materialitzat en una tesi doctoral i més de quatre anys i mig de feina, ha estat l'experiència més intensa de la meua vida fins ara. Per això vull començar donant les gràcies a aquelles persones que m'han ajudat a encarar el repte.

En primer lloc, a les meves directores, Elena i Margalida. Per acceptar de dirigir-me, per confiar en les meves capacitats, per la paciència, per l'exigència i per tot el que m'han ensenyat. Han estat i són un far de referència. No hauria emprès aquest viatge sense la seva llum.

Als companys d'ADHUC de la Universitat de Barcelona i als companys del grup LiCETC de la Universitat de les Illes Balears, per la importància que m'ha representat teixir xarxa en un camí de vegades tan solitari. En aquest mateix sentit, també vull agrair la solidaritat d'Irene Solanich, qui ha fet una tesi sobre «La Negra» alhora que jo i amb qui he pogut compartir dubtes, pistes i troballes.

A Helena González, per l'oportunitat de formar-me com a investigadora. Sempre recordaré el 29 de setembre de 2017, el dia que vaig rebre la seva telefonada informant que tindria el suport del centre ADHUC per sol·licitar un contracte predoctoral, una notícia que em va fer molt feliç.

A Shelley Godsland, la tutora de l'estada a la Universiteit van Amsterdam, per acceptar de rebre'm i per oferir tantes facilitats en les circumstàncies anòmales que vivíem per la pandèmia de Covid-19.

A Rosa Rius, la directora del Laboratori de Tesi, pel suport i el tracte. La seva mentoria m'ha reconfortat en moments en què em sentia aclaparada i, sobretot, m'ha ajudat a desplaçar els límits del possible una mica més enllà.

A les professores «sènior» d'ADHUC, pels suggeriments que em feren durant la sessió pública del Laboratori de tesi. Els seus consells han permès millorar i enriquir aquest treball de manera substancial.

Al personal de les biblioteques on he fet recerca d'arxiu, per l'amabilitat i la diligència.

A totes les persones entrevistades, la sal d'aquesta tesi. En especial, a Assumpció Maresma, Margarida Aritzeta i Assumpta Margenat, totes tres autores del corpus d'estudi. Sense la seva generositat i franquesa, aquesta investigació tindria un altre to.

A la meva família, pares i germana, per procurar-me les condicions materials i emocionals imprescindibles per fer feina. Per creure en mi. Per les cures i l'amor.

Als meus amics, per les sortides, les rialles, les confidències i l'empatia.

I, finalment, al meu company. Perquè hem complert la paraula.

* * * *

Aquesta tesi deu un record especial a la memòria de dues dones que m'han marcat: l'escriptora Maria-Antònia Oliver i la meva padrina paterna, Margalida Morro Payeras, que van morir en el transcurs de la investigació. M'agrada pensar que veure el treball acabat els hauria causat alegria.

Abstract

This research work is based on a critical, theoretical and historiographical reading of five crime novels written by women: *El jaqué de la democràcia* (*The Morning Coat of Democracy*), by Maria Aurèlia Capmany; *El complot dels anells* (*The Conspiracy of the Rings*), by Assumpció Maresma; *El correu de Trípoli* (*Package from Tripoli*), by Margarida Aritzeta; *Escapa't d'Andorra* (*Escape from Andorra*), by Assumpta Margenat; and *Antípodes* (*Antipodes*), by Maria-Antònia Oliver. The analysis of these stories, published between 1986 and 1998 in the historical book collection «La Negra» from Edicions de la Magrana, sets out three objectives that focus on the agglutination of space and violence, the link between the discourse of cultural normalisation and the cultivation of genre literature, and the tension between female authorship and patriarchal bias associated with the prototypical nature of crime fiction.

Resum

Aquesta investigació es basa en la lectura crítica, teòrica i historiogràfica de cinc novel·les de gènere criminal escrites per dones: *El jaqué de la democràcia*, de Maria Aurèlia Capmany; *El complot dels anells*, d'Assumpció Maresma; *El correu de Trípoli*, de Margarida Aritzeta; *Escapa't d'Andorra*, d'Assumpta Margenat; i *Antípodes*, de Maria-Antònia Oliver. L'anàlisi d'aquestes obres, publicades entre 1986 i 1998 a la històrica col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana, parteix de tres objectius que incideixen en l'aglutinació d'espai i violència, en el vincle entre el discurs de la normalització cultural i el conreu de la literatura de gènere, i en la tensió entre l'autoria femenina i el biaix patriarcal associat a la prototipicitat de la narrativa negra.

Taula de continguts

| | |
|---|-------------|
| Índex d'abreviacions | XVII |
| INTRODUCCIÓ | 1 |
| CAPÍTOL I. Paràmetres teòrics i històrics | 11 |
| 1.1 Sense «el prestigi del tedi»: les metamorfosis de la narrativa criminal | 13 |
| 1.1.1 L'enigma neix del benestar (i hi desemboca) | 16 |
| 1.1.2 Negra, però no del tot | 19 |
| 1.1.3 Un gènere inestable? | 23 |
| 1.2. Literatura de gènere en català (o els efectes de l'estratificació diglòssica) | 29 |
| 1.2.1 Indicis previs a 1939 | 31 |
| 1.2.2 Resiliència o no-res: postguerra i anys cinquanta i seixanta | 39 |
| 1.2.3 Entorn de 1975: el llibre (encara) amagat sota l'armilla | 50 |
| 1.2.4 Darrere les masses: la dècada dels vuitanta | 56 |
| CAPÍTOL II. Edicions de la Magrana i la col·lecció «La Negra» | 65 |
| 2.1 Passar pàgina? La transició de l'edició en català | 66 |
| 2.1.1 El llibre com a instrument | 66 |
| 2.1.2 De profanacions i mediocritats: l'altra cara de la normalització | 75 |
| 2.2 Edicions de la Magrana (1975-2000): de la cultura política a la política cultural | 78 |
| 2.2.1 Fundació i principis | 81 |
| 2.2.2 Els anys vuitanta: la consolidació | 86 |
| 2.2.3 Més enllà dels llibres: el mercat audiovisual i l'acord amb RBA | 90 |
| 2.3 «La Negra» (1986-1998), una «escola de <i>lladres i serenos</i> a la catalana» | 93 |
| 2.3.1 Tonalitats del negre: el catàleg | 95 |
| 2.3.2 Cap a una identitat gràfica: les característiques formals de la col·lecció | 104 |
| 2.3.3 Preus, tiratges i algunes estratègies de difusió | 113 |

| | |
|---|------------|
| 2.3.4 Final i nou principi d'una «experiència literària» | 119 |
| CAPÍTOL III. Espai, violència i gènere a les novel·les de les escriptores de «La Negra» | 123 |
| 3.1 Aproximacions teòriques als conceptes d'espai i de violència | 125 |
| 3.1.1 Violència del control vs. violència del descontrol | 133 |
| 3.1.2 Per a una definició operativa de la violència | 137 |
| 3.1.3 Violentops: l'espacialització d'allò agressiu | 141 |
| 3.1.4 Els escenaris de la ficció criminal | 147 |
| 3.2 L'espai inacabat, inèdit i intítulat d' <i>El jaqué de la democràcia</i> | 152 |
| 3.2.1 Ser o no ser científic: la desvinculació d'espai i lloc | 155 |
| 3.2.2 «Impossible tornar»: entre bombes a la ciutat del crim | 162 |
| 3.3 La violència com a contra-relat del consens espacial: <i>El complot dels anells</i> i <i>El correu de Trípoli</i> | 179 |
| 3.3.1 Atemptat independentista a la Barcelona olímpica | 183 |
| 3.3.2 Massa a prop de casa: tràfic d'armes a Tarragona | 208 |
| 3.4 Dislocades. Dones en espais de des-personalització a <i>Escapa't d'Andorra</i> i <i>Antípodes</i> | 241 |
| 3.4.1 Un any a les Valls: crònica d'un robatori anunciat | 246 |
| 3.4.2 Explotació sexual al corredor Mallorca–Austràlia | 275 |
| CONCLUSIONS | 307 |
| Versió en català | 307 |
| <i>English version</i> | 319 |
| REFERÈNCIES | 331 |
| Corpus de novel·les analitzades | 331 |
| Bibliografia citada | 331 |
| ANNEXOS | 359 |
| Annex I. Catàleg de la col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana: primera etapa (1986-1998) | 360 |

| | |
|---|-----|
| Annex II. Entrevistes | 362 |
| 1. Autores de «La Negra» | 363 |
| Assumpció Maresma | 363 |
| Margarida Aritzeta | 370 |
| Assumpta Margenat | 377 |
| 2. Professionals vinculats a «La Negra» (1986-1998) | 384 |
| Carles-Jordi Guardiola | 384 |
| Àlex Broch | 386 |
| Oriol Castanys | 390 |
| Lluís Baselga | 395 |
| Pep Trujillo | 400 |
| Pep Montserrat | 403 |
| Josep Gol | 406 |
| Carme Puértolas | 409 |
| Montserrat Bayà | 415 |
| Jordi Ortiz | 418 |
| 3 Altres testimonis | 421 |
| Isabel Obiols | 421 |
| Francesc Bellmunt | 425 |

Índex d'abreviacions

Novel·les (per ordre d'estudi)

El jaqué de la democràcia = JQD

El complot dels anells = CMP

El correu de Trípoli = TRP

Escapa't d'Andorra = ESC

Antípodes = ANT

Introducció

L'estudi que ara s'enceta es basa en la lectura crítica, teòrica i historiogràfica de cinc novel·les de gènere criminal escrites per dones: *El jaqué de la democràcia*, de Maria Aurèlia Capmany; *El complot dels anells*, d'Assumpció Maresma; *El correu de Trípoli*, de Margarida Aritzeta; *Escapa't d'Andorra*, d'Assumpta Margenat; i *Antípodes*, de Maria-Antònia Oliver. L'anàlisi d'aquestes obres, publicades entre 1986 i 1998 a la històrica col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana, s'orienta a investigar la representació dels espais afectats per la violència, a contextualitzar les novel·les en el marc del projecte català de normalització cultural, i a reflexionar sobre les tibantors que envolten l'acoblament entre l'autoria femenina i la narrativa criminal, un gènere tradicionalment masculinitzat.

Aquests propòsits es tradueixen en tres objectius. En primer lloc, explorar les vies d'interpretació que s'obren amb l'encreuament de l'estudi de la violència i l'estudi de l'espai. Es tracta de dues línies de recerca teòrica que, per separat, compten amb una tradició important, i que en el segle XXI s'han continuat expandint sota nous marcs referencials, intersecant cada vegada més.¹ Una volta consolidada la concepció sociològica de l'espai —que l'entén no com una extensió estrictament física, sinó com una producció humana en constant evolució—, la detecció de la inscripció espacial de les relacions de poder s'ha convertit en un tema d'investigació de primer ordre. L'aplicació del denominat «gir espacial» (*spatial turn*) a la reflexió entorn dels mecanismes de dominació ciutadana (entre els quals sobresurt l'ús de la força) és rendible en molts sentits, però cal incidir en el fet que aquí no es pretén elaborar una dissertació politològica al voltant d'aquesta qüestió. El present treball s'ocupa, específicament, de la representació literària de la dimensió espacial de la violència. Per a això, pren com a mostra una selecció de textos de gènere criminal, un corpus en què abunden els actes

¹ La bibliografia de capçalera integra l'obra de pensadors tan diversos —pel que fa al marc històric i l'àmbit de coneixement— com Georges Sorel, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Hannah Arendt, Mikhaïl Bakhtín, Michel Foucault, Henri Lefebvre i Doreen Massey, per citar-ne uns pocs. Com a exemple més recent de l'interès intel·lectual que suscita l'aliatge entre espai i violència, es pot fer menció del projecte d'investigació PROMETEU/2020/059, «De escena del crimen a lugar de memoria», en període de desenvolupament en el moment d'escriure aquestes ratlles. És un projecte vinculat al grup de recerca REPERCRI de la Universitat de València. Se'n pot trobar més informació en aquest enllaç: <https://repercrlg.com/es/de-escena-del-crimen-a-lugar-de-memoria/>. Accedit l'11 de maig de 2023.

agressius, i l'examina prenent com a guia dues preguntes de recerca: ¿en quins escenaris s'ambienta l'acció violenta? ¿I com s'entrellacen i afecten un element narratiu i l'altre? Es parteix de la hipòtesi que, així com el conflicte transforma l'espai i fins i tot pot destruir-lo, l'espai té capacitat de condicionar la violència que s'hi esdevé, àdhuc de determinar en quins termes és avaluat el trencament de la convivència. No es pot oblidar que «violència» és una noció complexa que sovint va acompanyada d'un adjectiu pensat per concretar-la, i que el context és clau per a la tria d'un complement del nom: racial, política, masculista, domèstica, institucional, sistèmica. Així doncs, en la lectura de les novel·les el focus es posa en els components del relat que teixeixen i singularitzen l'espai violent, com les connotacions que l'espai du adherides; el mode en què l'espai es reconfigura durant i després de l'episodi disruptiu; els recursos retòrics que intervenen en la creació d'atmosferes de perill o de tranquil·litat; i les dialèctiques que s'estableixen entre l'esfera pública i la privada, la laboral i la familiar, la social i l'íntima. Les implicacions de gènere de la violència i l'espai reben una atenció particular, afermada per l'ús de bibliografia crítica feminista. A la llarga, l'exercici interpretatiu pren la forma del cercle hermenèutic: l'aparell teòric serveix per llegir millor els textos, alhora que la lectura genera noves idees teòriques. Més exactament, aquesta tesi en proposa dues que es concreten en la creació de nous termes: d'una banda, la noció de *violentop* (explorada especialment en el capítol III), que designa aquell espai el tret definidor del qual és la violència; d'altra banda, la de *topicidi* (apuntada en l'apartat 3.4.2), que fa al·lusió a la devastació d'un indret. Tal moviment de retorn ajuda a dilucidar la naturalesa dels dos conceptes tractats, engendrant noves mirades sobre l'un i l'altre que, abordats aïlladament, no serien possibles.

El segon objectiu de l'estudi consisteix en relacionar l'escriptura de les cinc novel·les, i part del seu contingut, amb el projecte de normalització i popularització de la cultura catalana. En els anys vuitanta i noranta, el desenvolupament del gènere negre en el marc català apareix lligat a una proposta política que apel·la el compromís de país dels creadors de l'àmbit de les lletres. El full de ruta elaborat en el Congrés de Cultura Catalana (1975-1977) advoca per l'assoliment d'una literatura nacional plena, meta que ve a ser la culminació del procés de modernització cultural que s'havia engegat en el primer terç del segle XX però que es veié truncat per l'esclat de la guerra civil i la subsegüent implantació d'un règim repressiu. A la mort del dictador Franco, aquell programa es reactiva, i la narrativa de gènere —amb la novel·la de detectius al capdavant— es reivindica com un

dels buits de producció a omplir per tal de diversificar l'oferta editorial. La crida al cultiu d'un tipus de ficció més comercial, que pugui arribar a un públic majoritari —d'acord amb la vella (i per a molts ja obsoleta) divisió alta/baixa cultura—, es presenta com una estratègia correctora d'una anomalia sostinguda durant dècades: el retraïment de la lectura en llengua catalana en cercles reduïts, d'esperit resistencial i de caire més aviat elitista. En aquesta conjuntura, la col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana (el canal de difusió que comparteixen els relats analitzats) esdevé una iniciativa paradigmàtica de les accions de promoció d'una novel·la criminal catalana. Molts dels autors que hi publiquen ho fan, en certa manera, moguts per la puixança de la causa patriòtica, cosa que no deixa de ser paradoxal: la «funció alterada» que, en les esmentades circumstàncies, s'atribueix a la literatura de gènere en tant que eina de normalització, soscava des de dintre tal propòsit normalitzador (Picornell, 2013: 87). En vista d'aquestes dades, i per guanyar un coneixement més global dels textos, resulta aclaridor indagar en les motivacions artístiques i ideològiques darrere l'obra de les escriptores de «La Negra». L'escrutini s'organitza a partir de preguntes com ara: ¿què impulsa aquestes creadores a introduir-se en la narrativa criminal? En fer el salt, ¿expressen un ideari nacionalista en les trames de misteri? ¿Quines fórmules empren per «anostrar» les clàssiques històries d'intriga? ¿Aprofiten el to de realisme crític propi de la novel·la negra per denunciar les violències contra el poble català i, com apunta Stewart King (2019: 69), destapar «la situació subalterna de Catalunya dins l'Espanya contemporània»? ¿O manifesten un altre tipus de postura? Tot junt s'encamina a la valoració de l'afinitat de cada narradora amb el projecte sobiranista de normalització cultural, i de la plasmació literària de tal posicionament.

En tercer lloc, el treball esguarda els encontres i desencontres que es produeixen, en el corpus de textos, entre l'autoria femenina i els codis del gènere criminal. Tocant al primer dels dos vectors, convé detallar que el catàleg de «La Negra» —deixant, per ara, les traduccions al marge— aplega les novel·les de fins a vint-i-dos escriptors en llengua catalana, i que, en aquesta nòmina de creadors, les úniques dones són Capmany, Maresma, Aritzeta, Margenat i Oliver; d'aquí que la selecció reuneixi un relat de cadascuna. D'altra banda, és interessant notar que les cinc autores, juntes, no formen un grup homogeni, sinó un elenc en què cohabitaven diferents generacions, àmbits professionals, graus de notorietat mediàtica, estils d'escriptura i, així mateix, sensibilitats de gènere. Deu anys abans de fundar-se «La Negra», la celebració de les I Jornades Catalanes de la Dona a la Universitat de Barcelona el maig de 1976 havia situat el debat

feminista de nou al centre de l'agenda pública. Una de les narradores estudiades, Maria Aurèlia Capmany, una militant veterana, va presidir la trobada. Seguint el mestratge d'aquesta figura d'autoritat, escriptores més joves com Margarida Aritzeta i Maria-Antònia Oliver s'involucraren en les lluites pels drets de les dones a què les jornades van donar inici, i, en el terreny literari, s'aproximaren a la tendència de l'anomenada narrativa femenina (Julià, 2008). Assumpció Maresma va assumir una tasca més discreta en el front periodístic, mentre que Assumpta Margenat declara haver-se mantingut al marge de l'activitat reivindicativa. Com es pot veure, no totes les autores de «La Negra» exterioritzen, ni vehiculen d'igual forma, la consciència de gènere. Aquí tampoc no es persegueix camuflar aquesta diversitat. La intenció és treballar cas per cas i revisar de quina manera les novel·listes encaren la pràctica d'un gènere narratiu assentat sobre principis masculistes i violents com són, per exemple, l'estereotip de la *femme fatale* o la caracterització del detectiu masculí com a home dur, solitari i cínic. La investigació busca aprofundir en els recels personals que les creadores, com a dones de signe progressista, afronten a l'hora d'ingressar en aquesta modalitat literària. ¿Com resolen els seus dilemes, si és que els reconeixen? ¿Proven de subvertir els models tradicionals tot inserint-se en el corrent de la denominada ficció negra feminista? ¿O, per contra, rebutgen l'etiqueta de productora de «novel·la criminal de dones» i reproduïxen el sistema de valors patriarcal per alinear-se amb el cànon del gènere? ¿Fins a quin punt el paradigma normalitzador que domina en el sector interfereix en la decisió? ¿I quin paper juga, en tot plegat, la construcció cultural (Pérez i Torras, 2019) del que és una autora? Tal acumulació de factors genera dubtes i tensions en les escriptores, inevitablement, però també obre la porta a l'oportunitat d'explorar tècniques per desviar-se de la normativitat de gènere, tant literari com sexual. El títol del treball, que inclou l'ítem «gènere», pretén recollir totes dues accepcions del mot. Finalment, la recerca comenta algunes dades referents a l'abast que cada narradora obté en termes comercials i de crítica, i es fixa en la continuïtat que el conreu del relat criminal ha tingut en les trajectòries respectives, més enllà del pas per la col·lecció «La Negra».

Els tres eixos d'anàlisi que s'han desgranat —les relacions entre espai i violència, la dedicació a la literatura de gènere en un context de normalització, i l'encaix entre narrativa criminal i autoria femenina— no es discuteixen en blocs separats en el transcurs de l'estudi, sinó que apareixen entrelaçats, en la lectura de cada obra, en el marc d'una explicació amb una certa vocació holística. Com s'observa, la tríada d'objectius combina

diferents disciplines: la teoria social, la teoria literària, la historiografia crítica, els estudis de gènere i els estudis culturals. Entrant amb més detall en la metodologia i els referents teoricocrítics del treball, assumim la visió sociològica de l'espai que, en la segona meitat del segle XX, assenten autors com Henri Lefebvre i Michel de Certeau. Les *heterotopies* de Michel Foucault, els *no-llocs* de Marc Augé i els *emotops* de Margalida Pons són nocions arrenclades amb la concepció social de l'espai que també fem intervenir en l'argumentació i que fonamenten les idees de *violentop* i *topicidi*. D'altra banda, Fina Birulés, Maria Xosé Agra, Johan Galtung, Byung-Chul Han, Francesco Ardolino i Elena Losada són alguns dels estudiosos de la violència que marquen la senda cap a la nostra pròpia definició del terme. Partim de la comprensió de la violència com un fenomen polític, que res té a veure amb una disposició innata, instintiva, a l'agressivitat.

En qüestions de teoria literària i de la novel·la criminal, la dissertació compagina idees d'autors clàssics (com Thomas Narcejac i Umberto Eco) i de pensadors més actuals (Mieke Bal, Iván Martín Cerezo, Malgorzata Janerka, entre d'altres). Mercè Picornell i Josep-Anton Fernández són els dos referents principals pel que fa a la revisió historiogràfica crítica de la situació de la cultura catalana en el període postfranquista. En l'acompliment d'aquesta tasca ha estat essencial, així mateix, la consulta de premsa de l'època i de volums d'història editorial, entre els quals destaquen els treballs de Manuel Llanas. La bibliografia citada també congrega articles i llibres d'estudis de gènere (Leslie Kern, Helena González), d'estudis culturals (Joan Ramon Resina, Sara Ahmed, Pierre Bourdieu) i d'estudis d'antropologia urbana (Manuel Delgado). En l'exegesi dels textos del corpus, s'estableix diàleg amb crítics de la literatura com Guillem-Jordi Graells, Alfons Gregori, Montserrat Palau, Anna Maria Villalonga, Shelley Godslan, Nancy Vosburg i Alejandro Casadesús.

La metodologia es completa amb el treball de camp: per un costat, la feina d'arxiu duta a terme a la Biblioteca de Catalunya —on es conserva el fons d'Edicions de la Magrana— i al Llegat Vidal-Capmany de la Universitat Rovira i Virgili. Per l'altre costat, les entrevistes realitzades a diferents persones que van estar vinculades a Edicions de la Magrana mentre «La Negra» estigué en funcionament. Entre aquestes converses, transcrites íntegrament a l'Annex II, ocupen un lloc destacat les xerrades, enregistrades

en vídeo, amb tres autors del corpus: Margarida Aritzeta, Assumpta Margenat i Assumpció Maresma.²

A continuació, s'ofereixen un desglossament de l'estructura de l'estudi i uns aclariments sobre alguns criteris formals, metodològics i de contingut.

Quant a l'estructura del treball, la dissertació s'ordena en sis parts: la present secció introductòria, tres capítols, unes conclusions generals i un apèndix que conté, d'una banda, el catàleg complet de la primera etapa de la col·lecció «La Negra» (1986-1998)³ i, d'altra banda, la reproducció de les entrevistes fetes amb motiu d'aquesta recerca. Tot seguit, es detallen els principals aspectes tractats als tres capítols centrals.

El primer capítol, titulat «Paràmetres teòrics i històrics», es divideix en dos epígrafs. Per un cantó, es repassen les bases teòriques de la ficció criminal a partir de les dues principals variants del gènere, la narrativa d'enigma i la novel·la negra, i, així mateix, s'intenta contestar la tradicional i desprestigiada caracterització d'aquest model literari com a rígid i repetitiu de la mà de noves perspectives, com la que proposen Gulddal, King i Rolls (2019), que defineixen el gènere criminal com a «mòbil» i dinàmic. Per l'altre cantó, s'examina el desenvolupament històric de la narrativa de crims en el context català, un camí marcat per la discontinuïtat, l'intervencionisme d'alguns crítics literaris i l'estratificació diglòssica.

El segon capítol, «Edicions de la Magrana i la col·lecció “La Negra”», s'obre amb una panoràmica de la situació que viu el gremi editorial català a l'entorn de 1975. El procés de ràpida transformació i creixement de la indústria del llibre a Catalunya en el darrer terç del segle XX sovint s'ha descrit en termes de «pas» del resistencialisme precari a la competitiva professionalització. El projecte de redreçament cultural que s'accelera després de la mort del dictador és, de fet, clau per analitzar aquesta evolució, així com l'itinerari específic d'Edicions de la Magrana, un segell dirigit per Carles-Jordi Guardiola

² A pesar de l'esperança que teníem d'entrevistar, també, Maria-Antònia Oliver, i d'haver-hi entrat en contacte, finalment no ha estat possible organitzar una trobada amb l'escriptora a causa del seu delicat estat de salut i de les restriccions per la pandèmia de Covid-19. Hem rebut amb especial tristesa la notícia del seu traspàs el dia 10 de febrer de 2022.

³ A partir de 2008, uns anys després que Edicions de la Magrana hagi estat definitivament absorbida pel grup RBA Libros, «La Negra» es reprèn. Aquesta segona etapa de la col·lecció, que queda fora de l'àmbit d'aquest estudi, s'estén fins al 2019.

i fundat l'any 1975 per ell mateix i tres companys més del Partit Socialista d'Alliberament Nacional. Encara que Edicions de la Magrana neix com una editorial especialitzada en assaig polític, aviat fa un canvi de rumb orientat a l'eixamplament del ventall temàtic del catàleg. Enmig d'aquesta tasca de diversificació de l'oferta, el 1986 es crea la col·lecció «La Negra», dirigida en un principi per Àlex Broch i més tard per Jaume Fuster, i ideada amb el propòsit d'aglutinar i donar sortida a les novel·les dels escriptors catalans de ficció criminal —tasca que no feia la principal competidora, «Seleccions de la Cua de Palla» d'Edicions 62, centrada principalment en clàssics nord-americans. Els apartats 2.2 i 2.3 reconstrueixen la història d'Edicions de la Magrana i de la col·lecció «La Negra», respectivament.

L'anàlisi del corpus de textos és la raó de ser del tercer capítol, el més extens, «Espai, violència i gènere a les novel·les de les escriptores de “La Negra”». Dins d'aquest, el primer apartat aborda teòricament els dos conceptes que regulen la lectura de les obres: espai i violència. El segueixen tres apartats més: en el 3.2, l'exercici de *close-reading* es concentra en *El jaqué de la democràcia* de Maria Aurèlia Capmany, la narració del corpus en què la dissociació ontològica entre lloc i espai —d'acord amb la distinció d'Henri Lefebvre (1974)— es mostra més nítidament. En cada un dels altres dos apartats s'analitzen dues novel·les més: en el 3.3, *El complot dels anells* d'Assumpció Maresma i *El correu de Trípoli* de Margarida Aritzeta —des de la perspectiva del trencament del consens espacial que es produeix quan la violència surt a la plataforma pública—; i en el 3.4, *Escapa't d'Andorra* d'Assumpta Margenat i *Antípodes* de Maria-Antònia Oliver (tot parant esment a la dislocació que senten les respectives protagonistes en desplaçar-se a espais estrangers). El capítol també té un vessant comparatista, en tant que va traçant connexions entre els diferents relats.

Per cloure aquestes ratlles, convé aclarir un seguit d'aspectes relacionats amb la forma i el fons de l'estudi. D'entrada, val a dir que el fet d'examinar un grup de relats format per novel·les de cinc creadores diferents és un dels factors que més delinea l'enfocament metodològic del treball. L'allunya del marc de la crítica literària uniautorial i, així, descarta la possibilitat d'incloure, com a objecte de recerca, la producció narrativa íntegra de cada una de les cinc escriptores (força més extensa en el cas de Maria Aurèlia Capmany, Maria-Antònia Oliver i Margarida Aritzeta), fins i tot quan una part d'aquesta producció també s'inscriu en el gènere criminal. Amb tot, això no cancel·la el propòsit

de donar una visió contextualitzada de les novel·les escollides, i al llarg de l'estudi s'inclouen referències a altres peces del conjunt literari de cada autora, tot ampliant l'enquadrament seleccionat.

Per un altre cantó, però en estreta relació amb l'anterior, hem anotat que algunes de les narradores tractades publicaren més d'un títol a «La Negra». És el cas de Maria-Antònia Oliver, Margarida Aritzeta i Assumpta Margenat. Per bé que, en un estadi inicial de la investigació, s'havia contemplat la possibilitat de treballar amb el total de la producció de les escriptores en llengua catalana de «La Negra» —deu novel·les—, a la fi s'ha resultat optar per una tria que reuneix una narració de cadascuna d'acord amb un principi d'equitat, de representativitat, i també per raons de delimitació del camp d'estudi: calia un corpus assequible per poder aplicar una lectura atenta. En aquest sentit i així mateix, s'ha de ressaltar que aquest no és un estudi abocat a descriure els resultats de «La Negra» al complet; la col·lecció, a més, ja ha estat objecte d'un acurat estudi monogràfic en la tesi doctoral d'Irene Solanich (2023), recentment defensada a la Universitat de Vic. En canvi, aprofitant la cohesió temporal i de coordenades culturals que «La Negra» proporciona a la selecció de relats, la recerca aspira a visibilitzar el llegat de les cinc dones que prengueren part en aquesta històrica col·lecció, una de les primeres, en el marc català, especialitzada en el gènere criminal, i inaugurada en un context d'apogeu de la ficció *noir* a l'Estat espanyol.

Si l'èmfasi es posa en la valoració dels textos també és perquè, malgrat el caràcter pioner de les autores que, amb més o menys consciència política, se sumaren a la iniciativa de «La Negra», s'ha constatat que les seves obres no han merescut gaire atenció crítica (exceptuant, d'aquesta sort, la trilogia de novel·les de Maria-Antònia Oliver). Per explicar aquesta circumstància general, es pot al·ludir a la condició històricament perifèrica, en l'àmbit universitari, editorial i de crítica no acadèmica, dels dos vectors que determinen el corpus: narrativa de gènere criminal i literatura feta per dones. I caldria afegir-ne un altre: l'escriptura en una llengua minoritzada, sense estat propi al darrere. Això no obstant, és cert que tal tendència ha començat a revertir-se i que, des de fa dècades, l'àmbit universitari ha estat un dels bastions de la recuperació i la visibilització de la perspectiva de gènere. En l'actualitat, la intersecció dels dos eixos esmentats —el conegut binomi

genre/gender— ha esdevingut un tema d'anàlisi amb una important massa crítica.⁴ Aquest estudi s'insereix en aquesta línia de treball, aprofundint en la novel·la criminal d'autoria femenina a la literatura catalana de finals del segle XX.

Respecte de les entrevistes, s'ha d'admetre que puguin generar escepticismes en alguns lectors; ben mirat, constitueixen fonts d'informació que la mateixa autora del treball ha incentivat. Tanmateix, és igual de cert que les entrevistes són un instrument de recerca del tot comú, a dia d'avui, sobretot en l'àmbit de les ciències socials, i, endemés, aquí les converses s'empren de mode complementari, prenent la precaució de no concedir una autoritat irrefutable a les declaracions dels diferents testimonis. Ultra això, ara que han passat més de trenta anys d'ençà del llançament de «La Negra», cal ponderar el valor afegit que representa el fet de poder parlar directament, amb una certa distància temporal, amb tres autores del corpus i amb altres implicats en el projecte editorial que les acollí. Es tracta d'un valor afegit, com dèiem, que, en cas de no aprofitar-se ara, quedaria perdut en uns anys.

En darrer lloc, un parell d'aclariments formals. Per un costat, al llarg de la dissertació s'utilitzen majúscules en tots els noms de col·leccions de llibres d'acord amb el punt 16.3.1 de la sisena versió de les «Regles d'ús de les majúscules i les minúscules» elaborada el 2021 per la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans. Per l'altre costat, en els apartats en què es repeteix constantment el títol de la novel·la que s'està estudiant, es fan servir abreviacions per raons d'economia discursiva. En cada secció s'assenyala l'abreujament emprat, i el diccionari de sigles es pot consultar en qualsevol moment en l'Índex d'Abreviacions.

⁴ Procedents de l'àmbit acadèmic anglosaxó, destaquen els estudis de reconegudes especialistes com Sally Munt, Kathleen Klein, Shelley Godslan, Nancy Vosburg i Diana Aramburu, entre d'altres. A l'Estat espanyol, són d'obligada menció els projectes d'investigació que ha liderat Elena Losada Soler entre 2012 i 2018 a la Universitat de Barcelona, MUNCE i VANACEM. VANACEM és l'abreviatura del projecte «Víctimes i agressores. Representacions de la violència en la narrativa criminal escrita por dones» (FEM 2014-55057-P). Va ser precedit per MUNCE: «Dones i novel·la criminal a Espanya (1975-2010): autores, figures de poder, víctimes i criminals» (FEM 2011-22870), un dels principals resultats del qual va ser la creació d'un catàleg en línia d'autores i títols de novel·la criminal: <http://www.ub.edu/munce/>.

Capítol I. Paràmetres teòrics i històrics

En aquest capítol establirem les coordenades teòriques i històriques on ubicar les novel·les produïdes per les autores de «La Negra». A banda del fet aglutinant que són escrites per dones, aquestes deu obres —cinc de les quals constitueixen el corpus d'estudi— operen en una doble direcció, atesa la seva condició de novel·les criminals, per un cantó, i de narracions de gènere escrites en llengua catalana, per l'altre. A cada un d'aquests dos vectors correspon una secció. En unir-les, queda traçat un recorregut deductiu que avança del més abstracte, això és, de la teoria de la novel·lística criminal, fins a l'examen del desenvolupament històric d'aquest tipus de ficció en un context concret: el català.

Prèviament, cal fer alguns aclariments terminològics. En primer lloc, definim el gènere narratiu en què s'inscriu la selecció de textos a analitzar com aquell que té, com a nucli temàtic, un crim, en el sentit més ampli del terme. Si bé el fet que el delicte constitueixi l'eix vertebrador de la història ja justifica la tria de l'adjectiu «criminal» per identificar aquesta producció, val a dir que no n'és l'única raó. L'altra és l'interès a no definir el gènere en funció del rol d'un protagonista que, ben mirat, tant pot ser l'investigador com el culpable, o la víctima, o un testimoni dels fets —i no s'exhaureixen aquí, les possibilitats. Per això, com nota Elena Losada (2015: 9), la denominació «ficció criminal», procedent de la crítica anglosaxona (*crime fiction*), resulta més exacta i operativa que les opcions tradicionals «policíaca» i «detectivesca», les quals al·ludeixen a una tipologia de personatge que de vegades ni tan sols forma part de l'elenc de figures del relat, o que hi té un paper secundari o antagonista. En canvi, el que sí que hi trobem indefectiblement i en el centre és el crim —real o aparent, resoluble o no.

El gènere criminal, al seu torn, es concreta en dos grans corrents: la narrativa d'enigma i la narrativa negra (Valles, 1991: 33), i és en el segon d'aquests que es poden emmarcar les cinc obres del corpus. Malgrat que aquesta classificació dual no ha estat acceptada unànimament⁵ i s'ha tendit, més que a la unificació, a la multiplicació de les etiquetes, aquí la considerem no solament del tot funcional per encarar l'anàlisi de les novel·les que

⁵ Per a Joan Ramon Resina (1997: 110), per exemple, és una distinció «capriciosa», i un bon nombre de crítics consideren necessari incorporar a l'equació, almenys, una tercera modalitat: la d'introspecció psicològica (p. ex. Colmeiro, 1994: 64).

ens ocupen, sinó també la més coherent amb els plantejaments de la col·lecció en què es publicaren. Com explica el que en fou el primer director, Àlex Broch, el projecte de «La Negra» no es va concebre des de l'interès per una excessiva compartimentació de les manifestacions de la ficció criminal, sinó perquè fos una col·lecció «pensada com un tot» que incorporés «els diversos subgèneres possibles» (Broch, 1991: 124).

Així mateix, convé incloure un apunt relatiu a la manera com la crítica literària ha dibuixat els antecedents històrics d'aquesta literatura. Desestimem els raonaments que defensen la factibilitat de llegir com a criminals relats de qualsevol temps (com ara l'*Eneida* de Virgili o *Macbeth* de Shakespeare), perquè els atribuïm a la tendència de la crítica postmoderna a la regressió temporal i, en conseqüència, a la sobreinterpretació —d'aquesta tendència n'ha parlat Umberto Eco en diferents ocasions.⁶ En aquest treball, en canvi, s'estudia el criminal com un gènere contemporani nascut de la mà de la industrialització i de l'ascens de la classe burgesa, d'acord amb la idea, comunament acceptada en l'àmbit acadèmic, que «la aparición de este género depende de las condiciones ideológicas imposibles sin una burguesía atenta a legitimar racionalmente su hegemonía» (Resina 1997: 29). La primacia de la raó per sobre de la intriga és precisament el que, a mitjans del segle XIX, marca la bifurcació del criminal i del gòtic, fins llavors unificats en el tronc ample de la literatura de misteri.

I una distinció més pel que fa als conceptes «literatura de consum» i «literatura popular», emprats amb freqüència per compendiar obres del criminal i d'altres gèneres narratius que es caracteritzen per la bona difusió comercial. Encara que aquests termes, en marcs culturals com l'anglosaxó, poden funcionar perfectament com a sinònims, no ocorre el mateix quan es traslladen a l'àmbit català, en què el popular s'associa al folklore i, d'altra banda, és qüestionable l'existència d'una literatura de consum majoritari. És per això que en el segon bloc del capítol ens decantem per referir la narrativa criminal, rosa, eròtica i fantàstica escrita en llengua catalana com a «literatura de gènere», entesa com aquella que presenta un tema i una estructura predeterminats i fàcilment recognoscibles, amb algunes variants.

⁶ Eco (1992) parla de la diferència entre interpretació (que se situa dins els límits d'allò que un text pot tolerar) i sobreinterpretació (que excedeix aquests límits). Aquest binomi es pot relacionar amb altres parells de termes que també empra l'autor: per exemple, l'oposició entre interpretació (llegir un text segons les normes que ens indica el mateix text: convencions retòriques, prototipicitat de gènere, etc.) i ús (llegir un text independentment de les seves regles internes i del seu propòsit).

No es pot ignorar que aquesta tampoc no és una denominació completament lliure de problemàtica, ja que, com adverteix Mercè Picornell en comentar la tradicional associació entre les nocions «narrativa de gènere» i «baixa literatura», implica atorgar «una neutralitat a-genèrica a la literatura canònica» (Picornell, 2013: 116). Tanmateix, sembla l'opció més convenient si considerem el pes que té la «fórmula» en la construcció dels relats que s'agrupen sota el cartell genèric, fins i tot quan esdevé el patró de què desviar-se. I el fet que també es pugui albirar un model darrere de moltes obres del cànon no anul·la l'enunciat anterior.

Novel·la contemporània «criminal», «d'enigma» o «negra», i «literatura de gènere»: aquestes són les categories amb què treballarem. Al capdavant, la intenció de les tries terminològiques i de perspectiva que s'han detallat és ajudar a orientar-nos i a comprendre millor la situació d'unes novel·les catalanes damunt d'un mapa. Comencem a desplegar-lo.

1.1 Sense «el prestigi del tedi»: les metamorfosis de la narrativa criminal

El relat criminal és aquell que es construeix al voltant d'un delictes i que narra la investigació del fet i/o la història de qui el perpetra. El motor de l'acció que s'anomena generalment «crim» engloba un ampli repertori d'actes disruptius —com robatoris, segrestos, tortures, assetjaments, extorsions i xantatges—, si bé en la majoria de textos esdevé sinònim d'assassinat, màxima materialització de la ruptura de la convivència (Martín Cerezo, 2006: 41) que és, en el fons, allò que aquesta literatura tematitza i escruta

Si deixem a un costat les tesis que, prescindint dels fenòmens històrics que incideixen en la gestació i la configuració del gènere, proposen (re)llegir clàssics com l'*Eneida* o *Hamlet* en clau criminal —p. ex. Hoveyda (1967: 15-18) o Bayard (2000 i 2002 *apud* Gulddal, King i Rolls, 2019: 12)—, en primer pla apareix una data fundacional àmpliament acceptada dins la comunitat acadèmica: 1841. És l'any en què es publica, a la *Graham's Magazine* de Filadèlfia, el conte «Els assassinats del carrer de la Morgue» d'Edgar Allan Poe —el primer de la trilogia protagonitzada per l'investigador Auguste Dupin, la qual es completa amb «El misteri de Marie Rogêt» (1842) i «La carta robada» (1845). En els paràgrafs que segueixen ens centrarem en la tradició que aquest text enceta, la dels relats criminals *d'investigació*.

El que distingeix les esmentades narracions breus de Poe de la tendència gòtica —en la pràctica de la qual l'autor també excel·leix— és el desterrament del component sobrenatural i, en conseqüència, la presentació d'una solució racional que, a la fi de la història, *desvesteix* —atenint-nos al «desig de nu» barthesià (Barthes, 1973)— l'enigma aparentment inextricable plantejat a l'inici (en aquest cas, qui i com ha comès l'assassinat de dues dones en un apartament parisenc).⁷ Així doncs, el desenllaç en forma d'explicació lògica dels successos descrits és el que atorga carta de naturalesa a la nova modalitat de la literatura de misteri; un tret que sociològicament es pot relacionar amb la progressiva secularització de la vida a la gran ciutat en vies d'industrialització,⁸ així com amb el desenvolupament del pensament positivista.

En aquest model, la denominada novel·la-problema o d'enigma, la figura de ficció capaç de «laïcitzar» la intriga ancestral, de revestir el meravellós d'una «essència lògica», per dir-ho amb Narcejac (1978),⁹ és una de sola: el detectiu, heroi modern a la recerca de la veritat oculta rere les aparences que llur antagonista, el delinqüent, pot haver deixat disposades estratègicament:

[El criminal,] por su necesidad de impedir ser descubierto debe adelantarse, desde antes de cometer su crimen, a la lectura. Realmente, [...] coexisten teóricamente dos textos, el texto que leemos y el texto que el criminal trató que leyésemos. El momento clave de una obra policiaca es cuando la lectura propuesta por el criminal no tiene la suficiente calidad como para atrapar la atención total del detective, quien empieza por su cuenta a leer de otro modo, separándose de la teórica escritura que el criminal ha construido (Martín Cerezo, 2006: 54).

Joan Ramon Resina ha assenyalat la ruptura implícita en aquesta capacitat de l'investigador de *llegir* diferentment els fenòmens, un atribut que al seu torn el

⁷ En una de les novel·les criminals d'una de les autores del corpus, *El sol que fa l'ànec* de Maria-Antònia Oliver, aquest triomf final de la raó s'il·lustra amb el desemmascarament de les invencions de la vident Madame Tasi. La pitonissa, en la contemporaneïtat, és la figura creadora de superstició per antonomàsia.

⁸ Sobre els efectes que el gran canvi de model productiu té en la vida i la sensibilitat dels habitants de l'urbs europea del segle XIX i principis del XX, vg. les il·luminadores reflexions dels sociòlegs Georg Simmel (1986 [1903]) i Siegfried Kracauer (2008 [1930]).

⁹ «Le roman policier est paré de tous les feux du merveilleux, mais ce merveilleux est d'essence logique. Il convient à une imagination qui n'a pas renoncé à sa fonction fabulatrice mais qui a été instruite par la raison et connaît, désormais, les limites du plausible et du vraisemblable. La magie ne pourra plus se passer de la méthode ; elle en sera la mélodie» (Narcejac, 1978: 1712).

singularitza, ja que contrasta amb l'immobilisme general. Com afirma l'estudiós amb referència a la resta de personatges que habiten la història, «[e]se estar preso en las apariencias es el señalizador textual de una actitud continuista, rutinaria, en suma tradicional ante los fenómenos. Es el síntoma infalible de una mirada adormecida» (Resina, 2017: 18). I ja se sap: *el son de la raó produeix monstres*, errors de judici que el recercador haurà de *desfer*.

El destacat del darrer verb pretén portar l'atenció cap al mètode del detectiu, qui treballa sempre «cap enrere». Tot és acabat (i embullat) quan s'inaugura la narració, i la tasca que s'encomana al protagonista, o que ell mateix s'adjudica per vocació, és discernir què s'ha esdevingut, originalment, en el lloc dels fets —successos que, com s'ha apuntat, a priori no semblen explicables per procediments lògics. Per tant, el relat criminal és per definició analèptic, re-presentatiu (Resina, 1997: 76). En paraules de Valles,

La novela criminal de investigador funciona [...] como reconstrucción de lo previo, hallazgo final del sentido de lo inicial. [...] [E]n esta dirección, puede hablarse de una arquitectura circular general de la historia criminal de investigador, ya que el fin de la misma únicamente llega cuando se alcanza su comienzo (Valles, 1991: 60-61).

Aquesta circularitat arquitectònica implica que, al final del relat, s'unifica la dualitat que el crític Tzvetan Todorov (2003 [1971]) va considerar constitutiva del gènere, en atenció a l'alternança que es dona, en aquest tipus de textos, de dues històries diferents (i, per extensió, de dos plans temporals). La crònica del crim —és a dir, de tot el que el precedí i motivà— i la crònica de la investigació, la qual progressivament va posant al descobert la primera (Colmeiro, 1994: 44), tot trenant extensió i expectació (Resina, 1997: 130).

El desenllaç de la narració, amb la descoberta i l'arrest del culpable, ha tingut tradicionalment una funció catàrtica. No solament restaura l'ordre lògic-temporal, sinó també l'estat inicial (i, presumptament, natural) de les coses. És a causa d'aquesta exaltació de l'estabilitat i de l'ordre que pensadors com Georg Lukács (1967: 72-74) han vist, en les primeres novel·les criminals, un producte cultural conservador i legitimador de la ideologia de seguretat pròpia del règim burgès. Vegem-ho amb més detall.

1.1.1 L'enigma neix del benestar (i hi desemboca)

En la modalitat clàssica del gènere que s'ha començat a desgranar, l'anomenada novel·la-problema o d'enigma, el crim es presenta com el resultat d'una desviació en la conducta d'un individu, talment com un imprevisible error de programació que no hauria d'haver ocorregut, però que, quan es produeix, trenca el contracte social que regula les relacions cíviques, així com la placidesa que presidia la vida dels implicats abans de l'accident.

Tot i aquesta magnitud simbòlica de les conseqüències d'un acte puntual, el remei és assequible. N'hi ha prou amb la identificació i condemna del delinqüent per neutralitzar el perill que assetjava al començament de la història i retornar la normalitat (restitució feliç que aviat entra a formar part de l'horitzó d'expectatives del lector). D'aquí que, en aquest paradigma, el detectiu esmerci els esforços en descobrir *qui* ha comès la falta, i que *Whodunit*, contracció de *Who has done it?*, hagi esdevingut la denominació amb què en l'àmbit anglosaxó es fa referència al model representat per la tríada Poe-Doyle-Christie. En aquest model, l'escena d'assenyalament del culpable, amb tots els personatges reunits en una mateixa cambra, estupefactes davant la revelació, assoleix el caràcter de cerimònia. Umberto Eco (1983: 32), per la seva banda, relaciona la cerca d'identitat que orienta el «romanzo poliziesco» amb la «domanda base della filosofia» i de la psicoanàlisi: qui en té la culpa, de la ruptura de l'ordre que coneixíem?

I tanmateix, el que vertaderament atrapa l'interès del lector de la novel·la d'enigma no és tant el *qui*, sinó el *com*: de l'autor del crim, en efecte, però encara més de l'investigador. Durant la lectura hom assisteix a un procés d'indagació que és alhora transparent i opac. Si bé el lector té accés a tota la informació que maneja el detectiu —pistes, declaracions—, en cap moment no li és revelat el sentit autèntic d'aquella (ambigüitat per al sosteniment de la qual els autors del gènere poden recórrer a la figura del «narrador mediador», sovint un ajudant del personatge principal). Els senyals es juxtaposen sense enllaçar-se i, de vegades, fins i tot semblen contradir-se. Així s'alimenta l'anhel de conèixer la interpretació integradora que l'*homo rationalis* haurà estat capaç de fer a base de tot allò que ja estava a la vista però que es percebia fragmentàriament. Com nota Joan Ramon Resina, aquesta explicació concloent opera també en el pla simbòlic:

El fin de esta racionalidad es dar coherencia ideológica a una representación fragmentaria de la cotidianidad. Precisamente porque los signos de lo cotidiano aparecen disgregados,

su reducción a una representación totalizadora mitiga la inseguridad que suscita la complejidad del mundo (Resina, 1997: 109-110).

En vista del discurs explicatiu que segella la trama, Gulddal, King i Rolls (2019) han reparat en el caràcter «autointerpretatiu» del text criminal. Consideren aquest tret una de les causes per les quals, fins fa poc, el gènere ha estat confinat dins de la parcel·la de la subliteratura —una qüestió que tractarem amb més detall a l'apartat 1.1.3:

This solution constitutes a first critical reading of the story —one that may well, given the authority invested in the protagonist, be the final and only conceivable reading. If crime fiction is seen as a genre that does not warrant or cannot sustain close critical analysis, this is arguably not only due to the perceived simplicity and formulaic nature of the genre, but also to the fact that the crime story seems to relieve the reader of the burden of criticism by undertaking this criticism itself (Gulddal, King, Rolls: 2019: 5).

Hoppenstand (1987), en una línia similar a la Resina, para atenció als ecos mitològics audibles en la literatura d'enigma, la qual, en l'era del logos, assumeix l'antiga funció de proporcionar un relat coherent del món. El que deriva d'aquesta reescriptura de l'al·legoria sota el filtre de la raó rep el nom, per part de Thomas Narcejac i com ja s'ha comentat, de «meravellós lògic»: «[L]e triomphe même de la raison rendit possible un autre merveilleux, lucide celui-là, et raffiné, le “merveilleux logique”» (Narcejac, 1978: 1710).

En el marc capitalista, però, l'abast del mite esdevé limitat. Mentre que en temps pretèrits havia estat un coneixement comunitari, en la contemporaneïtat qui posseeix el privilegi de l'explicació és un únic personatge, i només aquells que puguin pagar-ne els serveis obtindran resposta a les preguntes que els pertorben. No és estrany, així, que l'acció de la novel·la-problema es desenvolupi generalment en ambients de classes altes. El lloc dels fets per excel·lència és la casa, propietat privada i «temple» del burgès que el delictes ha profanat (Martín Cerezo, 2006: 77).¹⁰ «L'enigma neix del benestar», com ens recorda Resina (1997: 42) tot parafrasejant un diàleg de la novel·la *Crim* de Mercè Rodoreda, a propòsit del qual afegeix: «Quienes carecen de este requisito carecen también, por

¹⁰ Recordem que Sergei Eisenstein definí la narrativa d'enigma com «la literatura de la propietat» (*apud* Gubern, 1982: 29), dins la qual l'investigador s'erigeix com a tutor del patrimoni contra el qual atempta l'autor del crim.

definición, de problemas resolubles. Sus muertes violentas, lejos de sugerir “ideas interesantes”, se descomponen rápidamente en simple materia de delincuencia».

La resolubilitat del problema plantejat, apuntada des de l'incipit d'aquesta secció, és una condició determinant del subgènere que ara tractem. No només perquè marca una diferència estructural respecte de la modalitat negra,¹¹ sinó també —i sobretot— perquè evidencia fins a quin punt el crim funciona (literalment i figurativa) com a pre-text: és l'esdeveniment que propicia la narrativització de l'enginy individual que possibilitarà el recobriment de l'equilibri col·lectiu, que és el que importa, al cap i a la fi. Si l'enigma neix del benestar, també ha de desembocar-hi —i d'aquesta manera ressorgeix la qüestió de l'arquitectura circular que Valles (1991: 60-61) observa en la novel·la criminal.

Benaurança queda així assimilada a Justícia: l'Estat del benestar és aquell en què els malfactors són enxampats, a l'acabament. I al servei de la Justícia es posa, al seu torn, la Ciència. Amb independència que formi oficialment part del cos policial o no, el detectiu treballa sempre de part de la llei i procedeix d'acord amb una metodologia positivista que li permet demostrar empíricament els seus postulats. Versat en múltiples disciplines, no deixa caps sense lligar, ni opcions a la superstició. Un dels exemples més evidents d'aquest arquetip és Sherlock Holmes, els amplis coneixements de qui Watson —metge de formació, com Arthur Conan Doyle— s'encarrega d'inventariar i jerarquitzar a *Estudi en escarlata* (1887).

En consideració del doble conservadorisme (formal i ideològic) de la primera narrativa criminal, intel·lectuals de diferents perfils —com Lukács, Gorki, Eisenstein i Mandel— han confluït a argumentar que el text d'enigma funciona com a expressió estètica del desig d'ordre del sistema liberal burgès. En la segona meitat del vuit-cents —època de profundes transformacions econòmiques i socials— és un interès primordial d'aquesta nova classe dominant presentar-se a si mateixa i a les seves relacions de producció a partir de la noció de raó (Valles, 1991: 49).

¹¹ Les quatre tipologies bàsiques d'estructura narrativa de Northrop Frye serveixen a Colmeiro (1994: 65 i ss.) per posar en clar les disparitats entre la novel·la problema (que analitza com a romàntica-còmica) i la novel·la negra (que ell anomena criminal i que respon, en canvi, al model irònic-tràgic).

1.1.2 Negra, però no del tot

L'idealisme de la narració-problema no té cabuda en la literatura criminal negra, en què el tracte amb la il·legalitat deixa de ser esporàdic (i fins estimulant) per esdevenir el resignat *modus vivendi* de l'investigador. De fet, aquest personatge gestiona ja no el delicte, sinó la delinqüència que es presenta com a inherent a la societat industrial capitalista (Alonso, 2015: 140), amb totes les limitacions que això comporta. El desenllaç —sigui dit d'entrada— solament podrà arribar a proporcionar un retorn parcial de l'ordre; d'aquí que Marina López (2011, 2014), sota l'influx de Julia Kristeva, hagi definit la negra com la «literatura de l'irreparable».

Aquesta mirada desencisada i substitutòria de l'«optimisme systématique» (Duhamel 1948: s. p.) dels relats d'enigma emana d'un context de crisi: el dels Estats Units d'entreguerres. En aquest país, l'aprovació de l'anomenada Llei Seca l'any 1920 marca l'inici d'una dècada convulsa en la qual, arran de la proliferació de la delinqüència organitzada (efecte col·lateral de la prohibició de vendre begudes alcohòliques), es produeix una progressiva pèrdua de confiança de la ciutadania en les institucions, que es descobreixen ineficaces a l'hora de combatre el problema d'inseguretat a les ciutats. La corrupció política dels successius governs republicans de Calvin Coolidge (1923-1929) i Herbert Hoover (1929-1933) atia la indignació, i plou sobre mullat, ja, quan s'esdevé el col·lapse financer conegut com la Gran Depressió.

És en aquesta complexa conjuntura i a l'entorn de la revista *Black Mask* (1920-1952) que un grup d'escriptors de gènere criminal —entre els quals Dashiell Hammett— posa les bases per a la nova modalitat. Des d'una posició de denúncia de la injustícia social de què són testimonis, aquests autors descriuen la vida en comunitat en termes pròxims a la teoria política de Thomas Hobbes: una guerra anàrquica de tots contra tots, mancada de moral i de justícia, en què invariablement el fort aniquila el més dèbil. I encara més: perquè aquí ni tan sols hi ha un ordre potencialment assolible a costa de cedir la llibertat a un sobirà Leviatan, sinó que representants polítics, policies i altres funcionaris apareixen «plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent» (Duhamel, 1948: s. p.), l'actuació punible dels quals ha deixat de ser l'excepció per esdevenir, doncs, «más bien sólo un síntoma del des-orden que ya reina previamente en el mundo» (Valles, 1991: 73).

En aquest estat natural d'agitació, el crim resulta un mal sistèmic impossible d'erradicar a partir de l'acció d'un sol individu (Janerka, 2010: 40-41). El detectiu —predominantment privat i desvinculat dels cercles de poder—¹² és, així, desproveït de l'aura de súper-home i representat com un ésser solitari, descregut i conscient de les pròpies limitacions, però tot i això incapaç de quedar-se amb els braços plegats davant de certs abusos. Com assenyala José Colmeiro, l'investigador de la narrativa negra és afectat pel cas, en la resolució del qual s'implica personalment: «Para él, la investigación no es meramente un juego estético (aunque sí pueda serlo en buena parte para el lector), sino que obedece a una particular postura ética» (Colmeiro, 1994: 61-62).

Tal actitud compromesa —encara que freda i àdhuc cínica en les aparences—¹³ té repercussions en el mètode d'indagació, que esdevé un procés dinàmic al servei del qual el personatge posa, a més de l'intel·lecte (segurament no tan privilegiat com el dels seus homòlegs clàssics), el propi cos, fins i tot quan això representa un perill per a la integritat física. Aquest detectiu s'involucra en operacions de persecució i de vigilància, entra a la força o d'amagat en domicilis aliens, i més d'una vegada rep, per part d'aquells que persegueix, avisos poc diplomàtics en forma de cops, pallisses o saqueig del despatx. Tot plegat evidencia la seva vulnerabilitat. Ja el 1947 Rafael Tasis adverteix que

En general, de la meditació s'ha passat a l'acció. [...] Si aquests nous cavallers de l'aventura —molts més pintorescos que els saberuts funcionaris de Scotland Yard o que els detectius clàssics que desentrellen un enigma com si fessin una partida d'escacs— es lliuren de vegades a la meditació, no ens ho expliquen, i ens deixen la sorpresa intacta per al final, sense estalviar-nos, però, cap de les escenes de brutalitat o de *flirt* que esmalten l'enquesta (Tasis, 1947: 415).

¹² A pesar de la independència amb què treballa aquest tipus de detectiu, no es pot perdre de vista que «no es completamente ajeno a las prácticas institucionales ni a sus efectos en el espacio público [...]. La agencia de investigación es una empresa privada coherente con los fines del poder y apoyada, en última instancia, en los cuerpos represivos» (Resina, 1997: 116). Malgorzata Janerka també ha reflexionat sobre aquesta qüestió basant-se en la definició de poder de Foucault, que mostra de quina manera «una denuncia (el hecho de mostrar la *verdad*) realizada para *criticar* los mecanismos del poder [...] refuerza estos mecanismos, por referirse al apartado judicial como algo imperfecto, pero existente de forma absoluta, sin posibilidad de sustituirse por otra cosa» (Janerka, 2008: 116). L'estudiosa hi agrega: «Un lector de novelas policíacas puede ver que es necesario perfeccionar estos mecanismos, para que sean más útiles, más *absolutos*» (116).

¹³ «He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honour, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly *without saying it*» (Chandler, 1995: 889, la cursiva és nostra).

Per bé que els relats de gènere criminal de la *Black Mask* figuren en les pàgines reservades a les «detective stories», aviat passen a anomenar-se «hard-boiled stories» per la recurrència i cruesa amb què s’hi descriuen passatges de violència, perpetrada per l’investigador i tot, que ha deixat d’estar alineat amb la llei i no vacil·la a cometre accions il·lícites per tal d’obtenir informació. En el nou paradigma, s’ha deixat enrere el «crim perfecte» —emmascarat pel delinqüent d’esdeveniment incompreensible— en favor del crim agressiu (Martín Cerezo, 2006: 44-45), a cops improvisat; i per resoldre’l, la contemplació racional i distanciada del problema ja no pareix un procediment efectiu. Al detectiu, a aquest *heroi amb mil tares*, podríem dir-ne jugant amb el títol de Joseph Campbell, li calen més recursos.

El lloc dels fets és un altre dels elements estructurals de la narració que tenyeixen de negre l’enigma, i en què aprofundirem en el tercer capítol de l’estudi. Per sobre del recinte tancat —cambra, mansió, hotel, tren—, prevalen ara els escenaris oberts i urbans, de manera que l’acció es desplaça de l’esfera íntima a la pública. En el famós assaig intítulat *The Simple Art of Murder*, Raymond Chandler homenatja Hammett i en parla com aquell pioner que «took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley» (Chandler, 1995: 988),¹⁴ una mudança que Xavier Coma, per la seva banda, ha llegit en clau de trasllat dels *westerns* tradicionals a la gran ciutat del segle XX, «canviant l’espai horitzontal pel vertical, el cavall per l’automòbil, els “sheriffs” per la policia, els bandolers pels gàngsters» (Coma, 1985: 93).

Certament, la conflictivitat del salvatge oest no dista tant de la que es dona a l’urbs civilitzada, la qual, representada com un niu de corrupció i de mort (Janerka, 2010: 36), funciona com a mirall de la decadència moral d’aquells que l’habiten. Alguns estudiosos del gènere, en aquest sentit, han observat la relació metonímica que sovint s’estableix entre escenaris i personatges: «[D]espachos desorganizados para detectives como Marlowe, tugurios y clubes para “gangsters”, casas cómodas para investigadores sedentarios como Nero Wolfe, viviendas de lujo para políticos corruptos...» (Valles, 1991: 64).

¹⁴ Com Hammett, l’autor d’*El son etern* també escriu per a la revista *Black Mask*. Entre 1933 i 1937 hi publica onze contes.

Cal convenir, però, que malgrat les correspondències que es puguin divisar a aquest respecte, el recurs de la metonímia no equival a una simplificació o «cristal·linització» de la naturalesa dels actors del relat, sovint caracteritzats per l'ambigüïtat moral. La frontera maniquea entre éssers bons i éssers malvats queda gairebé del tot dissolta en el marc metropolità, on, de resultes del desenvolupament capitalista i del desplaçament del poder cap a les elits fàctiques —la banca, les multinacionals, els partits polítics— (Alonso, 2015: 143), aquell que comet el crim, l'anomenat autor material, es desassimila de qui n'és el responsable últim. De fet, per regla general tampoc no hi ha *un* culpable corpori i punible, atès que el problema rau «en el sistema»; i la detenció del malfactor tangible, si és que finalment es produeix, no descobreix cap veritat incontestable, sinó que esdevé la constatació de la impossibilitat d'una reordenació plena.

La narrativa negra defuig els absolutismes i relativitza, també, la capacitat «salvadora» del detectiu, tornat una mena de guia virgilià en aquest infern de la societat moderna que es retrata¹⁵ —fet pel qual sovint es parla d'aquest subgènere com la variant social o realista de la ficció criminal. Per a l'escriptor Paco Ignacio Taibo II, per exemple,

una buena novela negra investiga algo más que quién mató o quién cometió el delito, investiga a la sociedad en la que los hechos se producen. Empieza contando un crimen, y termina contando cómo es esa sociedad (*apud* Janerka, 2010: 82).

La narrativa *hard-boiled* que canonitza autors com els ja citats Dashiell Hammett i Raymond Chandler, o com Ross Macdonald i Patricia Highsmith, comença a popularitzar-se als Estats Units a partir, sobretot, de 1930, i també a Europa a la fi de la Segona Guerra Mundial. A la cada vegada més veloç reproductibilitat tècnica dels textos, s'hi suma el fenomen del cinema negre, que adapta grans títols del gènere per a la gran pantalla. És el cas de *The Maltese Falcon* (1941), *The Glass Key* (1942), *The Big Sleep* (1946), *The Postman Always Ring Twice* (1946) o *Strangers on a Train* (1951), entre d'altres. Així mateix, des de la seva consolidació com a gènere, la novel·la negra

¹⁵ Com el protagonista de la novel·la picaresca —amb què Colmeiro suggereix una relació de parentiu—, el detectiu erràtic de la narrativa negra és retratat com «un antihéroe intruso y voyeur que nos permite entrar en cotos vedados al lector común, los bajos fondos de la sociedad, y nos da un retrato feroz y plural de un mundo degradado, desde abajo, desde el servicio más bajo y más sucio, que revela las miserias de la modernidad» (Colmeiro, 2015: 18).

desenvolupa sagues literàries protagonitzades per un mateix personatge (Martín Escribà i Sánchez, 2010) que fidelitza el lector.¹⁶

Amb tot, l'acollida favorable que obté per part del públic, des dels seus orígens, la ficció criminal, contrasta notablement amb la històrica infravaloració del gènere des d'instàncies acadèmiques i crítiques, els judicis més conservadors de les quals arriben a posar en dubte el caràcter literari d'aquest tipus de textos. En la secció següent es parlesment a aquesta (paradoxal?) disparitat.

1.1.3 Un gènere inestable?

Un dels qualificatius amb què Thomas Narcejac (1978: 1697) suggeria fer referència al gènere criminal era «inestable» (*instable*). L'autor proposava aquesta denominació considerant la tensió que travessa el relat, la tibantor generada per dues forces contràries —misteri i investigació— que tothora pugnen per excloure's mútuament fins que una, com s'ha certificat, a l'últim assimila l'altra. És ben interessant, a més, el fet que l'operativitat del terme «inestable» no s'exhaureixi aquí, ja que resulta extrapolable a un nivell extradiegètic per descriure la incerta posició en què llargament s'ha situat la narrativa de crims en el terreny literari.

Per a José R. Valles, el que ara tractem és un gènere que ocupa un espai ambigu, «un espacio dentro de “lo literario” pero, al mismo tiempo, al margen de ello» (Valles, 1991: 17); i cita Díez Borque, qui havia sostingut que, davant d'una novel·la d'enigma o negra, «los límites entre literatura y subliteratura se hacen extraordinariamente imprecisos» (Díez Borque, 1972 *apud* Valles, 1991: 16). Aquesta mena de pertinença doble adopta la imatge d'una cruïlla en Colmeiro, qui afirma que la narrativa criminal es troba «en la intersección de la literatura culta y popular» (1994: 31). Tot deixant enrere la idea d'una posició fixa en els intersticis de dues zones, estudis més recents advoquen pel concepte de «mobilitat» —encara proper, semànticament, al d'inestabilitat—, una qualitat que Gulddal, King i Rolls (2019: 1) consideren intrínseca a aquesta producció, la qual, en

¹⁶ Més generalment, l'atracció per la serialitat és, segons Balló i Pérez (2005: 9), «una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea». Els autors apunten que, «[e]n la era de su reproductibilidad técnica, la ficción no aspira únicamente a la constitución de objetos únicos, sino a una proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban —y a menudo se legitiman— todas las estrategias de la repetición» (9).

paraules d'Elena Losada, «siempre se ha resistido a su confinamiento en un paradigma estricto y único o a su aparente destino de paraliteratura, de producto de quiosco» (Losada dins Losada i Paszkiewicz, 2015: 9).

Des d'aquesta perspectiva «mòbil», no té gaire sentit continuar preguntant-se si el gènere s'apropa més a l'alta o a la baixa literatura, o a quina distància exacta es troba del culte o del popular (això, sense entrar a qüestionar també la pertinència i la funcionalitat d'aquestes etiquetes, de dubtosa nitidesa i, avui, inoperatives).¹⁷ Sens menyscapse de l'interès que té analitzar els discursos a l'entorn de l'emplaçament dubtós de la literatura criminal, sembla obvi que si no s'avalua una narració de gènere *en la seva singularitat* —com sí que ocorre amb les grans obres del cànon, fins i tot quan també són de gènere, com ara *Crim i càstig* de Fiódor Dostoievski—, sinó en qualitat de *mostra d'un determinat model*, el dictamen tendirà a situar-la en aquella estranya i oportunista parcel·la anomenada «subliteratura».

Val a dir que hi ha obres que s'han analitzat com a exemples de certs models o prototips i que mai no s'han considerat baixa literatura. Per exemple, la poesia trobadoresca amb tots els seus gèneres (albada, cançó, sirventès, etc.). Tanmateix, la noció de subliteratura descansa precisament sobre una concepció de la significança del text com a mostra d'un model. En el cas de la narrativa criminal, quan el focus es posa en l'estructura recognoscible («prefabricada» i, per tant, presumptament poc laudable) que fa pertànyer l'obra a un gènere definit, aquesta classificació sol motivar la seva depreciació —s'assumeix que el text manca d'interès estètic o intel·lectual— i exclusió del cànon. Tradicionalment, en el judici negatiu també hi entraven en joc qüestions contextuais —com ara la forma de difusió i comercialització del producte com a «de masses» i «d'evasió» (Even-Zohar, 1990 *apud* Picornell, 2013: 88)—,¹⁸ i qüestions de

¹⁷ A *The Roudledge Companion to Crime Fiction*, Jesper Gulddal i Stewart King tornen a subratllar la innovació de perspectiva que representa substituir l'estudi de l'«essència» del gènere criminal per l'estudi dels «usos» del gènere: «[I]t might be a more promising move to resist the definitional desire altogether and explore instead how the crime genre is *used* by various agents in the literary field. The uses of the genre are multifarious and include the marketing strategies of publishers, the creative processes of authors and the reception practices of readers» (dins Allan *et al.*, 2020: 20; la cursiva és de l'original).

¹⁸ En l'actualitat, la difusió massiva i la voluntat evasiva han deixat de ser sinònims de no canonicitat. En l'àmbit català, tenim els exemples de Sánchez Piñol i Quim Monzó. I en els paràmetres de la novel·la criminal, *Il nome della rosa* d'Umberto Eco.

gènere. Aina Pérez Fontdevila porta a col·lació l'associació entre feminitat i cultura de masses, i recorda que

esta identificación entre producción femenina y literatura llamada de «género» (textual) remite a la «hostilidad» —de origen romántico [...]— contra el supuesto carácter «rutinario» e «impersonal» de los géneros, y, como consecuencia, contra su supuesta amenaza para la creatividad, originalidad e individualidad (dins Pérez i Torras, 2019: 43).

A propòsit d'aquesta tendència a la desvaloració de la literatura de gènere —més si és escrita per dones—, Borges i Bioy Casares apuntaren, no sense una bona dosi d'ironia, que

Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde solamente porque le falta el prestigio del tedio. [...] Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio (Borges i Bioy Casares, 1961 *apud* Lafforgue i Rivera, 1996: 250).

En defensa del mèrit potencial —i no absent per defecte (ni tampoc present, és clar)— de les novel·les criminals, trobem treballs com els de McCracken (1998), Horsley (2005) i Pepper (2003, 2016), que conviden a reconèixer-ne la complexitat ideològica. McCracken, en concret, critica l'èmfasi que es posa en la resolució del misteri i defensa que, generalment, en aquest tipus de ficcions «more questions are raised [...] than are answered by formal closure» (McCracken, 1998: 50). Gulddal, King i Rolls (2019), per la seva banda, posen en valor la ductilitat del gènere: la capacitat de subvertir constantment les pròpies convencions, alternant així la concessió del plaer del reconeixement amb l'efecte sorpresa.

Aquestes desviacions de la norma —que en el títol de l'apartat hem anomenat «metamorfosis» amb ànim de mantenir viva la idea de comunió entre forces oposades, la idea de «meravellós-lògic» narcejaquià— engloben un ampli repertori de possibilitats. A tall d'exemple, van des de l'adopció de la perspectiva del criminal —l'interès per la psicologia del qual, però, trobem des de ben aviat, com s'esdevé a la sèrie Maigret de Georges Simenon—¹⁹ fins a la substitució de l'ambientació urbana per la rural, passant

¹⁹ Martín Cerezo (2006) parla d'aquest enfocament com d'una «inversió» dels pressupòsits del gènere: «En un momento dado de su evolución, el género policiaco pareció darse la vuelta a sí mismo y situó la respuesta en el inicio de la trama [...]. El lector conoce, en este caso, al autor del crimen desde el principio, y la trama,

per les «estratègies revisionistes» (Vosburg, 2002) d'autores feministes que busquen redefinir les regles heteropatriarcales de la novel·la criminal, la qual Kathleen G. Klein (1995) havia anomenat un «gendered text» (*apud* Janerka, 2010: 157).

Dins del corpus de textos hi ha mostres interessants d'aquestes adaptacions, rupturistes en el seu moment però, avui, institucionalitzades: les dues històries d'Assumpta Margenat són narrades des de la primera persona de la simpàtica fugitiva, la Rossi —i, a més, en un to lúdic—; i Maria-Antònia Oliver (dins Pons i Sureda, 2004: 212) reconeix el «traç feminista» que cercava donar a les aventures de Lònia Guiu —traç que ha introduït anys més tard, així mateix, Margarida Aritzeta a la sèrie de la inspectora Mina Fuster.

Quan Malgorzata Janerka aplica el concepte de «gendered text» de Kathleen G. Klein a la narració criminal, la defineix com aquella que

Alababa las virtudes consideradas como masculinas: la violencia, la fuerza física y las soluciones racionalizadas. Las mujeres se presentaban en las novelas policiacas como seres menos racionales y más débiles que los hombres. La resolución del misterio conllevaba la vuelta del statu quo, es decir, el patriarcado (Janerka, 2010: 157).

Malgrat l'ús del verbs en pretèrit d'aquesta citació, es fa difícil assegurar la total obsolescència d'aquest model, pel qual alguns autors i estudiosos de la novel·la criminal pareixen sentir nostàlgia. És sorprenent que, en referir-se a la creació de dones detectives, Iván Martín Cerezo (2006) reproduïx, sense fer-hi cap mena d'apunt crític, una descripció de H. R. F. Keating tan carca com la que segueix (i n'és només un fragment):

[E]lla debe ser el héroe (que *no* la heroína) incuestionable, y debe recibir ayuda tan solo de aquellos expertos o amigos a quien ella decida preguntar (y esto incluye novios o maridos) [...]. La investigadora debe ser dura, pero siempre debe tener un toque de esa especie de compasión tan característicamente femenina [...] y dos nuevas reglas, que como lector masculino que disfruta este tipo de novelas desearía que no hubiesen surgido: a) la investigadora deberá estar ecológicamente concienciada y b) deberá pasarse más de una página del libro practicando *jogging* o en el gimnasio (*apud* Martín Cerezo, 2006: 62).

la intriga, pasa de averiguar quién lo hizo a por qué lo hizo o bien a mantener el «suspense» sobre si será o no será descubierto por el detective, o incluso a si el criminal conseguirá llevar a cabo su acción» (Martín Cerezo, 2006: 53).

Una anàlisi així de masclista i indiscriminada, d'altra banda, contradiu la flexibilitat de les regles del gènere.

Per bé que, més amunt, hem apuntat breument les raons per les quals ens sembla qüestionable la possibilitat de llegir de manera vàlida, com a textos criminals, obres com *Èdip Rei* —cosa que Gulddal, King i Rolls (2019: 12) sustenten a la llum d'algunes contribucions de Pierre Bayard—, coincidim en la idea que la «mobilitat de gènere» (d'acord amb la nomenclatura que els tres estudiosos proposen) ha esdevingut idiosincràtica, i el que ha permès la pervivència de la fórmula literària a través dels anys (però no des de tan enrere). En estreta relació amb això, considerem del tot legítima la reivindicació, per part dels autors, d'una metodologia crítica que vetlli per la individualitat del text. Expressen que

In order to go beyond the constraining notion of 'genre fiction' and all the critical assumptions that accompany it we therefore need to develop contemporary forms of textual analysis that do justice to the complexity and mobility of the crime story (Gulddal, King i Rolls, 2019: 8).

La crida de Gulddal, King i Rolls lliga amb el que s'ha comentat unes línies més amunt: les conseqüències d'una mirada prèsbita, desinteressada en les particularitats del text.

En canvi, quan el camp de visió es delimita i hom valora una novel·la de gènere sense aquell afany classificatori i homogeneïtzador, s'obre la porta a la troballa d'obres que no per complir amb un codis predeterminats i agradar a un públic ampli deixen de ser innovadores, estèticament ambiciosos i de qualitat. En el cas que ens ocupa, només cal pensar en un *best-seller* tal com *Il nome della rosa* d'Umberto Eco —qui també metamorfosa la fórmula pel fet d'ambientar la narració no en la contemporaneïtat sinó en un monestir benedictí del segle XIV (si bé aquesta no fos la idea inicial, com explica l'autor a les *Postille* a la novel·la)—, o en *La verdad sobre el caso Savolta* d'Eduardo Mendoza, o, de dins de la selecció de textos d'aquesta tesi, *El jaqué de la democràcia* de Maria Aurèlia Capmany —novel·la que, per contra, no ha tingut tanta fortuna en termes de públic lector.

Des d'un angle afí al de Gulddal, King i Rolls (2019), John Frow (2006), a *Genre*, discuteix diverses formes de plantejar el concepte de gènere literari, sobretot aquelles que s'escapen de la taxonomia aristotèlica, i, entre d'altres, destaca la que Jacques Derrida va

formular a «The Law of Genre», un assaig de 1980. Frow cita Derrida, reproduint una proposta que no entén el gènere com una cotilla:

[A] text would not *belong* to any genre. Every text *participates* in one or several genres, there is no genreless text, there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging (Derrida *apud* Frow, 2006: 25; les cursives són de l'original).

Frow observa que, malgrat l'aparent ambivalència de la suposició derridiana sobre el gènere, el que Derrida evita és entendre el concepte d'una manera prescriptiva, com «a constraint on textual energy», perquè «what matters about the literary text is its singularity» (Frow, 2006: 26). L'actitud de no supeditar la comprensió d'un text als pressupostos formals que es derivarien de la seva inclusió en un gènere és summament productiva.

En l'àmbit de les investigacions sobre narrativa criminal, dins el qual Kracauer (2010 [1922-1925]) fou pioner, encara queda camí per recórrer en la recerca de l'equilibri entre la tendència monogràfica i la sistematitzadora. Perquè, tot i que fa dècades que un gran nombre d'acadèmics, amb els seus treballs, han demostrat l'interès del relat criminal com a objecte d'estudi autònom i la incongruència que representa perimetrar-lo en el solar de la literatura de gènere, la tendència taxonomitzadora (o sigui, totalitzadora) roman. Gulddal, King i Rolls (2019) recullen algunes de les etiquetes recentment creades per fer referència a les noves manifestacions d'aquesta ficció —*neo-noir*, *scandinoir*, *tartan noir*, *weird noir*, *Euro crime*, *femicrime* i un llarg etcètera—, i insisteixen que

The proliferation of genre terms certainly suggests that the real problem is not the lack of sufficiently precise language, but rather the taxonomical project itself, particularly *its attempt to contain and stabilize* the mobility of the crime fiction genre (Gulddal, King i Rolls, 2019: 10; la cursiva és nostra).

Aquesta venturosa inestabilitat, a la fi, es pot concatenar amb la mobilitat que també ha caracteritzat la forma de difusió del gènere des de la seva aparició. Les històries criminals han passat del quiosc —publicades en fulletons, en revistes— a la llibreria; i dins de la llibreria, del prestatge de les col·leccions populars (fetes amb materials de baix cost i venudes a preu barat) al de les edicions de qualitat, de vegades vinculades a un premi literari; i d'aquí a la gran pantalla; i llavors, del cinema o de la televisió al text imprès

novament (*El complot dels anells* d'Assumpció Maresma és una mostra d'aquesta direcció de retorn).²⁰

Però no cal estirar més aquest fil, aquí. Per la raó que el que en altres literatures segueix aquest ritme i es pot anomenar «narrativa de consum» sense necessitat de matisos, en el context català esdevé problemàtic. En aquest marc cultural, el criminal és un gènere que, sense ser-ne, *es pretén* que sigui de consum. La segona part del capítol aprofundeix en el perquè i el com d'aquesta realitat.

1.2 Literatura de gènere en català (o els efectes de l'estratificació diglòssica)

El desenvolupament de la literatura de gènere en llengua catalana ha estat condicionat històricament per un fenomen d'estratificació diglòssica, pel qual aquesta producció més «baixa», no canònica, es crea i es consumeix majoritàriament en l'idioma dominant, el castellà, i l'escrita i llegida en català esdevé residual i, fins i tot, directament el resultat del voluntarisme d'alguns editors i creadors. En conseqüència, els escriptors catalans es dediquen, preferentment, a una literatura socialment considerada de més qualitat i que és més ben valorada per les instàncies crítiques.

Durant el primer terç del segle XX, gèneres com la novel·la sentimental assoleixen un pes notori en el mercat del llibre —almenys pel que fa a la quantitat de producció a disposició del públic lector—; tanmateix, la ja llavors present estratificació s'aguditza després de la desfeta civil de 1939. La nova legislació, tot i no dictar disposicions públiques sobre la il·legalitat de l'edició catalana, desautoritza sistemàticament tot allò que no són obres tradicionals (com ara el *Calendari dels pagesos* o *El misteri d'Elx*) o edicions de bibliòfil, de tiratge reduït, de textos desvinculats de la realitat concreta (Gallofré, 1991). Fins i tot un manual culinari —*Art de ben menjar*, d'Adriana i Sara Aldavert— topa amb la censura pel fet, com addueix l'informe, que la seva autorització «daría precedente para obras de todo género» (*apud* Clotet i Torra, 2010: 42).

²⁰ Vg. els comentaris de Vázquez de Parga (1993) sobre l'evolució del tractament editorial de les novel·les criminals a l'Estat espanyol durant el segle XX.

No és fins després de 1962, quan decau la prohibició de publicar traduccions al català i s'enceta un període de represa editorial, que apareix «La Cua de Palla» (1963-1970) d'Edicions 62. Especialitzada en novel·la negra, és la primera col·lecció de literatura de gènere en llengua catalana que es crea des de la guerra civil, encara que alguns dels seus traductors (com Rafael Tasis i Maria Aurèlia Capmany) ja havien cultivat la narrativa criminal durant els anys cinquanta, pel seu compte. La nova iniciativa és l'intent més important de subvertir l'esmentada estratificació sota el règim franquista. Com explicita el seu director, Manuel de Pedrolo, «La Cua de Palla» neix amb el propòsit de «facilitar al lector català habitual una mena de literatura que fins aleshores havia hagut de llegir sempre en castellà (o, de vegades, els més privilegiats, en francès o en anglès)» (Pedrolo, 1972: 44).

Però el tancament de la col·lecció per manca de rendibilitat al cap de pocs anys, posa en evidència les dificultats dels projectes que cerquen fomentar una literatura de consum en català; una producció que conceben en termes de «buit» i que reclamen, entre els anys seixanta i setanta, crítics literaris com Josep Vallverdú, Ferran de Pol o Joan Triadú. A més, Joan Fuster i Robert Saladrigas també retreuen

l'actitud ben singular de la burgesia del país, que consumeix gairebé íntegrament els tiratges més o menys curts, més o menys llargs de les obres dels autors nostrats, refusa les traduccions dels grans monuments literaris estrangers perquè s'estima més llegir-los en les llengües originals (sobretot la francesa i l'anglesa) o bé traduïdes al castellà, i dona l'esquena olímpicament a qualsevol esforç d'introduir a la literatura catalana una producció d'estricta consum (l'exemple ja tipificat i colpidor de «La cua de palla») (Saladrigas, 1979: 36).

Així mateix, el col·lectiu Trencavel, en l'article incisivament titulat «Hèrcules Poirot contra Salvador Espriu», contraposa el tancament de «La Cua de Palla» a les vuit edicions que ha assolit *La pell de brau*: «Increïble? Si no tenim en compte el plantejament polític, sí», conclou (Trencavel, 1975: 6).

Mercè Picornell (2011, 2013) ha analitzat aquests discursos crítics, i detecta la «funció alterada» que atorguen a la literatura de gènere pel fet de projectar-la com una eina de normalització que ha de permetre guanyar lectors i ajudar la literatura catalana a equiparar-se amb altres literatures europees. Dit d'una altra manera: s'espera que l'oferta,

en lloc de satisfer una demanda, el que aconsegueixi és crear-la. Però, en realitat, tal plantejament «mina des de dintre» la possibilitat normalitzadora d'aquesta literatura:

En la literatura catalana, [...] empreses com la de Pedrolo amb «La cua de palla» o, ja en els vuitanta, els llibres col·lectius d'Ofèlia Dracs, han estat valorades per la seva capacitat de contribuir a la diversificació de l'oferta literària catalana i no en funció dels beneficis editorials que podien haver obtingut. Això mina des de dintre el seu objectiu *normalitzador*, en tant que el que fa evident és l'estatut *anormal* de la seva producció (Picornell, 2013: 87).

El paradigma normalitzador que s'institucionalitza després de la mort del dictador Franco propicia, sobretot a partir de 1980, un allau d'empreses relacionades amb la narrativa de gènere, entre les quals cal comptar «La Negra» (1986-1998) d'Edicions de la Magrana. Així doncs, el que ens proposem de fer en aquest segon apartat del capítol és revisar l'evolució de la literatura catalana (que pretén ser) de consum fins a l'aparició d'aquesta col·lecció. En les pàgines que segueixen, si bé dedicarem una atenció preferent a la ficció criminal, també s'inclouran apunts sobre el desenvolupament dels gèneres rosa, fantàstic i eròtic al llarg del segle XX.

1.2.1 Indicis previs a 1939

A l'entrant del Nou-cents apareixen les primeres traduccions al català d'històries de detectius angleses. Entre 1908 i 1909, l'impressor-editor Bartomeu Baxarias publica, amb periodicitat setmanal —cada divendres—, vint-i-un relats i una novel·la protagonitzats per Sherlock Holmes, al llarg de trenta-dos números de «Literatura Sensacional».²¹ Atès que aquesta col·lecció consta, en total, de trenta-set números, Arthur Conan Doyle hi ocupa un lloc central: solament cinc entregues són dedicades a altres autors. El primer traductor d'aquestes obres és Salvador Vilaregut i Martí, i les entregues, de setze pàgines

²¹ Unes setmanes abans d'impulsar «Literatura Sensacional», Baxarias havia imprès un parell de contes, «El mocador tacat» i «Els sis Napoleons», a la revista *De tots colors* (1908-1913), «[r]esponent als desitjos, imperiosos i entusiastes, dels nostres llegidors». La citació és extreta del número 27 de la revista *De tots colors* (3 de juliol de 1908), p. 431. És consultable en línia: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1088997. Accedit el 9 de juny de 2023.

cadascuna i venudes a deu cèntims, van acompanyades d'il·lustracions de Joan G. Junceda.²²

El primer número de «Literatura Sensacional» surt a la venda el 17 de juliol de 1908; i el darrer, el 26 de març de 1909. La col·lecció, doncs, tanca en menys d'un any. Segons l'historiador Ramon Pinyol,

el 1909 el mercat català no estava encara en condicions de tenir col·leccions populars de literatura de gènere de llarga durada, una necessitat, d'altra banda, que, almenys en part, ja estava coberta en castellà (Pinyol, 2003: 842).

Com el mateix estudiós consigna, les primeres traduccions al castellà de les aventures de Sherlock Holmes havien aparegut uns anys abans, a començaments de 1901, a la revista literària madrilenya *La patria de Cervantes* (Pinyol, 2003: 830).

Tornant al marc català, l'any 1910 Ricard Estrada, Salvador Vilaregut i Josep M. Carulla fan l'adaptació teatral d'*El gos dels Baskerville*. I, encara en l'àmbit de les arts escèniques, cal destacar la paròdia de Salvador Bonavia *El detectiu Jeph-Roch Homs*, estrenada al Teatre Principal de Barcelona el 28 de desembre de 1908 i publicada en llibre l'any següent.²³

A pesar de la notorietat que aviat assoleix el famós detectiu londinenc a Catalunya gràcies al teatre popular i a les traduccions, Xavier Zambrano —el traductor de tot el cànnon holmesià per a Viena Edicions— ha constatat la irregularitat amb què s'han pogut llegir aquests textos de Doyle en català al llarg del darrer segle. Com explica en una entrevista amb Jordi Nopca per al diari *Ara*,

²² En el blog personal de Josep M. Mir es poden veure imatges dels volums: <https://quinalafem.blogspot.com/2020/04/2127-la-literatura-sensacional-de.html>. Accedit el 9 de juny de 2021.

²³ Algunes de las propostes paròdiques que apareixen en llengua castellana entre 1910 i 1920 tenen molts punts en comú amb les paròdies catalanes de la mateixa època. En són bons exemples *¿Quién disparó? Husmeos y pesquisas de Gaby Bermúdez* (1914) i *Una mancha de sangre* (1915), de Joaquín Belda; *El crimen de Kursaal* (1916), de José Francés; i les obres d'Enrique Jardiel Poncela, qui l'any 1936 publica *Los 38 asesinatos y medio en el Castillo de Hull*, precisament uns apòcrifs de Sherlock Holmes. Per un altre costat, a propòsit del nom propi que consta en el títol de l'obra de Bonavia, Jeph-Roch Homs, es fa avinent aclarir que, dècades més tard, la catalanització de detectius estrangers es donarà també fora de la paròdia. A tall d'exemple, Jaume Fuster narra les aventures de l'investigador privat Lluís Arquer —batejat així en homenatge al Lew Archer de Ross MacDonald—, i Joaquim Carbó presenta el personatge de Felip Marlot, una versió del Philip Marlowe de Raymond Chandler.

Quan *Literatura Sensacional* va desaparèixer, pràcticament no es va tornar a publicar Holmes fins a finals de la dècada dels 80. Les poques excepcions que he trobat són «L'illa embruixada», apareguda a [la revista d'Editorial Catalana] *D'Ací d'allà* el 1924, i «La caixa ratllada», inclosa a *Llegiu-me* [revista de Mentora] el 1926 (Nopca, 2017: s. p.).

Entre aquestes excepcions, Pinyol (2003: 842) dona raó d'un altre text, encara: el volum *L'associació dels homes rojos. L'aventura dels cinc pinyols de taronja. El campió de fút-bol* (1927) de la «Biblioteca Popular Il·lustrada» d'Edicions i Publicacions Iberia, en què es reuneixen tres relats holmesians. Tanmateix, com apunta Zambrano, d'ençà de la dècada dels vint, l'obra sencera de Sherlock Holmes no tornarà a ser accessible en català fins als anys vuitanta, quan Laertes l'edita en onze volums.

Un altre narrador en llengua anglesa traduït al català a començaments del XX és Edgar Allan Poe; en aquest cas, per un autor tan canònic com ell, Carles Riba (i quelcom semblant ocorre en altres llengües: al francès el tradueix Baudelaire; al castellà, Julio Cortázar). Entre 1915 i 1916, la Societat Catalana d'Edicions publica dos volums de les *Històries extraordinàries d'Edgard [sic] A. Poe*, alguns relats dels quals es recuperaran anys més tard a les col·leccions «La Novel·la Estrangera» (1924-1925), dirigida per Ventura Gassol, i «Quaderns Literaris» (1934-1936), de Josep Janés.²⁴ Així mateix, l'any 1918 Editorial Catalana difon la versió catalana d'«Els assassinats del carrer Morgue».

Al costat d'aquest tipus de traduccions, emperò, abans de 1920 no trobem un corpus consistent de ficció criminal escrita originalment en català. Alguns estudis esmenten, en qualitat de «primers tempteigs» (Moreno-Bedmar, 2014: 281), un parell de contes d'Antoni Careta i Vidal que l'autor aplega i publica amb Il·lustració Catalana sota el títol *Narracions estranyes*. El volum, de 1905, conté tres narracions, les dues primeres del qual són les més clarament classificables com a relats criminals: «Oydà!», «L'ull acusador» —un títol que sembla remetre a «El cor delator» de Poe— i «L'ambaixada de

²⁴ A la col·lecció «La Novel·la Estrangera» es publiquen els relats següents: «El gat negre» i «El cor delator» (núm. 24), «El cas de M. Valdemar», «Metzgerstein» i «El barril d'amontillado» (núm. 26), «La caiguda de la casa Usher» (núm. 34), «El retrat oval» (núm. 36) i, finalment, «La màscara de la mort roja» i «El pou i el pèndol» (núm. 38). També s'anuncià un altre títol de Poe —en aquest cas, traduït per Josep Roure i Torrent— que no s'arribà a publicar: «El jugador d'escacs de Maelzel». Per a més dades de la col·lecció, vg. Pinyol (2002). Més tard, «Quaderns Literaris» acull les narracions «La màscara de la mort roja» (1934, núm. 8), «Els assassinats del carrer Morgue» (1934, núm. 27) i «La caiguda de la casa Usher» (1935, núm. 80).

la mort».²⁵ Els primers indicis de la pràctica del gènere criminal en català es troben, doncs, en la narrativa breu.

Pel que fa la novel·la, tot i ser el gènere popular per excel·lència en aquest període, fins al 1920 és poc cultivada a causa dels posicionaments noucentistes. Recordem el debat entre Josep M. de Sagarra i Carles Riba entorn d'aquesta qüestió a la premsa d'entreguerres, arran del qual Riba pronuncia la cèlebre conferència «Una generació sense novel·la» a l'Ateneu l'any 1925.²⁶ El «confinament» de la narrativa llarga es veu agreujat pel fet, com assenyala Joaquim Molas, que abans de 1939 els editors prioritzen les traduccions sobre la producció d'escriptors catalans. Això ocorre indistintament en les dues tipologies principals de novel·la, que l'autor descriu: la d'«ambició creadora i destinada, en principi, a un públic més o menys selecte» (Molas, 1983: 135) i la novel·la popular «de fulletó» (139). L'estudiós distingeix encara dues tipologies més: les col·leccions de novel·les curtes —que situa entre la novel·la d'elit i la de fulletó— i, finalment, la novel·la de gènere. Sobre aquesta darrera, glossa que

aquests anys es produí la irrupció d'un nou tipus de novel·la que transformà profundament la literatura popular. Un nou tipus de novel·la, en general, de procedència anglosaxona o francesa i perfectament estratificada en gèneres, d'extensió regular, ràpida i incisiva, que intentava recollir les aspiracions més íntimes d'una societat urbana. I que pretenia, amb models diversos, de conquerir tota mena de públics. En conjunt, aquest tipus de novel·la només entrà d'una manera parcial dins l'àmbit català. [...] I obtingué els seus èxits més brillants al llarg dels anys 20 amb un altre gènere: el rosa (Molas, 1983: 141-142).

²⁵ «L'ull acusador» també és considerat un dels primers relats de ciència-ficció en llengua catalana. Vg. p. ex. Munné-Jordà (1985), que l'inclou a la seva antologia.

²⁶ El 1975, Alan Yates recuperarà el títol d'aquesta conferència en el seu conegut estudi *Una generació sense novel·la?*, en què qüestiona el punt de vista de Carles Riba. Francesc Vallverdú (1977) expressa un parer similar al de Yates. Explica que, en els anys vint, la situació que ve marcada per la presumpta marginalitat de la novel·la catalana es va revertint, i ni l'arribada de la dictadura de Primo de Rivera el 1923 refrena les iniciatives culturals a l'entorn d'aquesta producció, entre les quals sobresurt la col·lecció «La Novel·la d'Ara» (1923-1927), dirigida per Francesc Esteve. Com a exemples de l'anomenada «reacció saludable» del catalanisme davant la dictadura (Nicolau d'Olwer, 1931 *apud* Vallverdú, 1977: 24), l'any 1924 es funda la Llibreria Catalònia i Josep M. Casacuberta crea l'editorial Barcino. Així mateix, es concep la «Biblioteca Gentil», col·lecció on es publiquen les novel·les populars de Josep M. Folch i Torres. El 1925 es constitueix Edicions Diana, la primera editorial que edita les obres de Josep Pla. L'aparició, el 1928, de Proa, que inaugura la col·lecció «A Tot Vent» i es fa càrrec de l'edició del Premi Crexells, estrenat el 1932, dona un important impuls a la novel·la, tant catalana com estrangera. Entre 1926 i 1930, d'acord amb les dades de Vallverdú (1977: 33), els llibres en català passen de representar el 7,7% del total de llibres publicats a l'Estat espanyol a representar el 10,2%.

Diverses iniciatives per a la popularització de la novel·la sentimental es deuen a Mentora. L'editorial, a part de publicar per entregues narracions de diferents gèneres a la revista popular *Llegiu-me* (1926-1928), reuneix una quarantena d'obres de Clovis Eimeric (pseudònim de Lluís Almerich) a «Col·lecció Biblioteca Damisel·la» (1925-1930),²⁷ així com vuit traduccions d'obres estrangeres de gran tiratge a «Biblioteca Neus de Novel·les Blanques» (1926-1928). A Baguñà —l'editorial del conegut setmanari *Patufet*—, el prolífic autor de teatre popular Josep M. Folch i Torres, de qui Clovis Eimeric és rival directe, publica quaranta-vuit volums a la col·lecció «Biblioteca Gentil» (1924-1928, primera època), que ell mateix dirigeix.²⁸ Francesc Vallverdú afirma que les novel·les de Folch i Torres «assoliren, segons nombrosos testimonis, uns tiratges poc habituals en el nostre mercat, per damunt de la desena de milers» (Vallverdú, 1977: 35). Altres iniciatives destacables d'aquest període en el terreny del gènere rosa són «Biblioteca La Dona Catalana» (1926-1938), d'Editorial Bosch;²⁹ «La Novel·la Catalana» i «Biblioteca el Nostre Cor» (1927), d'Edicions Bistagne; i «Col·lecció Blava» (1930), de l'editorial Poliglota.³⁰

En els termes de la ficció criminal, després de la recepció d'Arthur Conan Doyle i Edgar Allan Poe, es tradueix una altra de les grans plomes de la narrativa d'enigma: Agatha Christie. En els anys vint se n'adapten obres tant en català com en castellà —i en aquest segon àmbit lingüístic apareixen les primeres col·leccions especialitzades: «Enigma» (1925), d'Editorial Calleja, i «El Antifaz» (1929). També en aquesta dècada, es publiquen les primeres novel·les del gènere d'autors catalans, com *L'assassí i el seu complice* (1924), de Jacint Maria Mustieles; *La meva mort* (1924), de Miquel Poal-Aregall; i *El misteri del d'Aubac* (1926), de Jaume Roig Solanas. Dos altres títols que s'insereixen en la tradició en forma de paròdia són *El collar de la Núria* (1927), de C. A. Jordana, i, ja en els anys

²⁷ Com aclareixen Caballeria i Codina (1994: 98), aquesta col·lecció fou publicada per dues editorials diferents: Editorial Pegaso (1925-1926 / 1928-1929) i Mentora (1926-1929). Així mateix, les autores recorden que Mentora estava lligada a Editorial Juventud, «que publicava el mateix gènere en llengua castellana» (98).

²⁸ Durant la segona etapa de la col·lecció, a principis dels anys trenta, s'hi publiquen vint-i-vuit títols més de diversos autors, tant catalans com estrangers.

²⁹ Les obres aplegades a «Biblioteca La Dona Catalana», tal com matisen Caballeria i Codina (1994: 98), «no van ser exclusivament roses entre 1926 i 1931, en canvi, ja ho foren de 1932 a 1938».

³⁰ Per a un documentat recull bibliogràfic de novel·la sentimental publicada en català entre 1924 i 1938, vg. Pi i Vendrell (1986).

trenta, *Crim* (1936), de Mercè Rodoreda. Es tracta de dues obres amb nombrosos paral·lelismes argumentals que hem analitzat, des de les nocions d'hipotext i hipertext, en un treball anterior (Mir, 2021). Com apunta Vázquez de Parga (1993) i s'ha comentat amb referència a les adaptacions teatrals, abans de la guerra civil el gènere criminal es cultiva sovint en forma de paròdia i sàtira política:

La novela policíaca venía a ser entonces un simple juego intelectual venido de otras tierras, digno de ser contemplado desde fuera y a lo sumo de ser jugado como puro entretenimiento o de ser parodiado, pero nada más. La escasez y dispersión de las novelas criminales escritas en España durante este periodo son sus más destacadas características (Vázquez de Parga, 1993: 11).

S'escau anotar que C. A. Jordana, un dels intel·lectuals catalans que secunda la recuperació de la novel·la, també conrea un altre gènere, l'eròtic, amb *Una mena d'amor* (1931) —llibre que, per cert, compra d'amagat la protagonista d'*Aloma* de Rodoreda. Tant *Una mena d'amor* com *El collar de la Núria* són textos relacionables amb la voluntat de Jordana de contribuir al projecte de modernització cultural. Maria Campillo recalca que

C. A. Jordana era conscient de formar part d'una petita legió de «treballadors de la cultura» que, en els anys trenta, s'esforçaven per creure en la definitiva normalitat de les lletres catalanes i contribuïen activament a entronitzar-la, no només des de posicions més o menys privilegiades com a escriptors per a un públic selecte, sinó també, i sobretot, cobrint camps intermedis, més majoritaris. En la recerca d'un públic ampli per al català i, per tant, en la necessitat de servir-li uns productes adequats, trobem el sentit de moltes coses, des de la traducció digna de clàssics i moderns estrangers fins als manualets de divulgació gramatical per a la Barcino, passant, naturalment, per la producció de gèneres comercials o comercialitzables (Campillo, 1993: 5).

D'altra banda, *Crim* és considerada, malgrat el seu caràcter paròdic, la primera novel·la catalana de gènere criminal escrita per una dona.³¹ Més tard, Mercè Rodoreda renegarà de l'obra, així com de les altres tres narracions que havia publicat abans de 1936, la qual

³¹ En llengua castellana se sol fer referència al conte «La gota de sangre» (1911), d'Emilia Pardo Bazán, com a primera contribució d'una dona a la narrativa criminal. Vg. el catàleg en línia MUNCE d'autores i títols de novel·la criminal escrits per dones a Espanya. Recull obres en les diferents llengües de l'Estat: <http://www.ub.edu/munce/>.

no es tornarà a editar fins al nou mil·lenni, en el segon volum de *Primeres novel·les*, a cura de Roser Porta (Rodoreda, 2002-2006).

Dels anys trenta també destaca un conte peculiar de Domènec Guansé, «Com vaig assassinar Georgina» (1930), aplegat dins el recull homònim. El relat és especialment interessant tant pel retrat psicològic que ofereix del criminal com per la tècnica narrativa amb què es construeix, l'escriptura parlada. El narrador innominat és un amic de Salvador Durand, l'homicida, de qui es reproduïx la confessió. Durand explica per què va matar la seva muller Georgina, la qual, al seu torn, havia assassinat el seu primer marit.

En mots de Joaquim Molas, en aquest període

la societat catalana, en una via relativament avançada d'industrialització, pugnava a tots nivells per realitzar un model de cultura que, almenys formalment, fos homologable amb la dels altres països industrials d'Occident (Molas, 1983: 133).

L'any 1936 l'edició catalana assoleix el nombre més alt de llibres publicats durant la República, 865 —xifra que no es tornarà a igualar fins al 1976. A pesar, però, d'aquest marc literari dinàmic i diversificador, l'estratificació diglòssica ja hi és present, com assenyala el mateix Molas:

[E]ls anys 20 i 30, hi hagué, malgrat els buits —i els fracassos—, una producció diversificada i, per tant, un costum diversificat. És a dir, les editorials, dins una política general comuna, en seguiren una de pròpia i, a més, tendiren a diversificar la seva producció segons els possibles nivells de públic. De manera correlativa, però, hi hagué una sèrie de falles d'estructura que, sobretot en el terreny popular, *portà a l'ús de més d'una llengua* (Molas, 1983: 144; la cursiva és nostra).

L'estudiós també recull la visió que alguns editors de l'època tenen de la novel·la «popular» —dins de la qual, recordem-ho, s'inclouen les narracions de gènere. Els editors de «Les Grans Novel·les Populares Il·lustrades», per exemple, opinen que

Aquesta mena d'obres [...] desvetllen fàcilment un gran contingent de lectors qui, un cop entrenats a llegir, són susceptibles d'emprendre altres lectures més austeres i transcendents (Molas, 1983: 140).

A més de la finalitat programàtica que posa de manifest la citació, és interessant notar la inversió de discurs que, com es veurà, s'acabarà produint en el camp literari català. Si abans de la guerra civil es publica literatura de gènere amb l'objectiu últim que la quantitat ingent de lectors que aquesta té emprengui, eventualment, lectures més «transcendentals», del que es tractarà més tard és d'aconseguir, precisament, aquest públic majoritari perdut. Com afirma Manuel Pedrolo el 1961, en una entrevista amb Albert Manent,

Seria molt convenient tenir entre nosaltres uns quants conreadors professionals de la novel·la policíaca, la qual es mereix un lloc al costat de les altres modalitats narratives. No dubto pas que aquest tipus de literatura podria guanyar-nos uns centenars, uns milers i tot, de lectors, ara poc familiaritzats amb el català escrit i massa mandrosos per a lliurar-se a l'esforç que, a llur entendre, suposa el fet d'abordar un llibre de més tonatge literari. L'incentiu que sol oferir la narració policíaca de segur que els ajudaria a vèncer totes les dificultats, sovint imaginàries, que ara els mantenen al marge del nostre cens de lectors (Pedrolo dins Manent, 1961: 14).

El resultat d'aquesta planificació de normalitat literària, al capdavall, serà el mateix en un cas i l'altre: l'anul·lació automàtica de qualsevol possibilitat normalitzadora. Mercè Picornell insisteix que

la sobrecàrrega simbòlica que suposa aquesta promoció institucional d'una literatura de consum, paradoxalment, n'anul·la la funció de *normalitzar* un entorn cultural, on, per ocupar l'espai que li correspon en els contextos *normals*, hauria de tenir un valor «de mercat» no vinculat al prestigi subsidiari que implica l'honor de contribuir amb un producte aparentment «menor» a una «causa nacional» (Picornell, 2013: 87; la cursiva és de l'original).

Amb tot, segurament per comparació amb l'etapa de replegament que s'obre a partir de 1939, el primer terç del segle XX queda fixat, en la historiografia literària, com una època de dinamisme en què emmirallar-se. Dècades més tard es proposarà d'establir-hi una relació de continuïtat (Fernández, 2008: 37) a fi de culminar un projecte inacabat de modernització cultural.

1.2.2 Resiliència o res. Postguerra i anys 50 i 60

En el context repressor de la immeditada postguerra, el gènere criminal es desenvolupa només en castellà. Difoses, bàsicament, en les col·leccions populars de tres editorials —Molino, Cliper i Bruguera—, predominen, lluny encara del realisme social, les històries ambientades a l'estranger, amb personatges forans i signades amb pseudònims anglesos. Per citar-ne un parell d'exemples, el 1943 Federico Mediante publica *La señorita detective* a la «Serie Wallace» de Cisne —en aquest cas, l'autor signa amb el nom real.³² La protagonista de la novel·la és Diana Fletcher, àlies de Vasilika Ramosky, i, de fet, és la primera dona detectiu de les lletres castellanques. En els anys cinquanta, Mary Francis Cold (sobrenom de María Fernanda Capa Caparrós) publica tretze relats a Bruguera i crea l'inspector James Scott. Alguns dels seus títols del gènere, conservats a l'Arxiu Municipal de Huelva, són *Pista en la oscuridad* (1955), *Hilario y la desconocida* (1964) i *El payaso ciego* (1966).

Dues altres escriptores castellanques que publicaren narrativa de crims durant la postguerra són Isabel Calvo de Aguilar i Laura de Cominges. Calvo de Aguilar fundà l'Asociación de Escritoras Españolas i el 1954 publicà una *Antología bibliográfica de escritoras españolas*. Algunes de les seves obres de ficció criminal són *Doce sarcófagos de oro* (1951), *La isla de los siete pecados* (1952) i *La danzarina inmóvil* (1954). L'any 1943, la canària Laura de Cominges (nom de ploma de Josefina de la Torre Millares) publica dos textos a la col·lecció «La Novela Ideal»: *El enigma de los ojos grises* i *Alarma en el distrito Sur*.

D'acord amb les dades que recull Vázquez de Parga, «la década de los cuarenta fue sin duda la época cuantitativamente más fructífera de la historia de la novela criminal en España» (Vázquez de Parga, 1993: 108).³³ No es pot oblidar, tampoc, la influència que exercí el cinema negre nord-americà, l'etapa d'esplendor del qual data entre 1940 i

³² Mediante signava les novel·les populars com a Baxter, Bill O'Hara, Boris King o H. A. Waytorn. Per als relats criminals utilitzava el pseudònim King Drake; per a les històries de l'oest, Warner Williams. Per a més informació sobre l'autor i les seves narracions, vg. l'entrada de blog següent: <https://bolsilibrosmemoriablog.wordpress.com/2016/06/08/federico-mediante-noceda-el-explicador/>. Accedit el 10 de juny de 2023.

³³ Vg. el segon capítol de Vázquez de Parga (1993) per a una exhaustiva relació de les obres publicades en aquest període.

1950.³⁴ Així mateix, en el camp de la no-ficció, apareixen estudis com ara *Crimen y criminal en la novela policiaca* (1947), de Juan del Rosal, especialista en dret penal i creador de l'Institut de Criminología de Madrid.

En el context català, no és fins mitjan anys cinquanta que la producció de narrativa criminal es reactiva de la mà de Rafael Tasis i la trilogia formada per *La Bíblia valenciana* (1955), *És hora de plegar* (1956) i *Un crim al Paral·lel* (1960). Les novel·les criminals de Tasis, qui es considera un continuador de la labor dels escriptors de preguerra, s'insereixen en la modalitat d'enigma. Totes tres històries són ambientades a la Barcelona republicana, que l'autor retrata amb nostàlgia, i hi compareixen dos personatges investigadors, el comissari Vilagut i el periodista Caldes. Aquestes obres, d'altra part, no escapen d'una problemàtica comuna en aquests anys: la versemblança lingüística. Una de les escriptores del corpus de l'estudi, Maria Aurèlia Capmany, que considera aquesta dificultat un dels «drames» de la novel·la criminal catalana, observa que

en l'estil literari de Tasis hi pesa massa, precisament, el rigor estilístic. Realment veure arribar un policia que diu: Permeteu-me senyoreta però us he de fer un escorcoll... No t'ho acabes de creure. Què voleu fer-hi! Un dels drames de la novel·la policíaca catalana és que no tenim, fins ara!, espero que això s'adobi... policies en català (Capmany, 1989: 8).

A més de fer feina en el camp de la creació, Rafael Tasis teoritza sobre el gènere i exerceix de traductor. L'any 1947 publica unes «Notes sobre la novel·la policíaca» a *Revista de Catalunya*, i deu anys més tard, a *Quart creixent*, l'estudi «Ètica i estètica de la novel·la policíaca». Així mateix, escriu alguns articles sobre Manuel de Pedrolo (Tasis 1954a, 1954b, 1956 i 1957), el qual valora com «el novel·lista català més considerable d'aquest segle» (1954a: 183), i tradueix quatre obres de l'anglès per a la col·lecció que l'autor de l'Aranyó dirigeix a Edicions 62, «La Cua de Palla».³⁵

³⁴ Vg. Espelt (1998).

³⁵ Són *La clau de vidre* (*The Glass Key*) de Dashiell Hammett (1963, núm. 3 de «La Cua de Palla»), *Amb la por al cos* (*The Iron Gates*) de Margaret Millar (1964, núm. 11), *Sota la pell* (*Odds Against Tomorrow*) de William P. McGivern (1964, núm. 27) i *La dama fantasma* (*Phantom Lady*) de Cornel Woolrich (1965, núm. 33). Per aprofundir en la tasca traductològica de Rafael Tasis, vg. Coll-Vinent (2007).

Encara en la dècada de 1950, Maurici Serrahima presenta *Estimat senyor fiscal* (1955), una reescriptura de la novel·la *Lettre à mon juge* de Georges Simenon, i Jordi Sarsanedas publica *El martell* (1956). Totes dues són històries narrades des de la perspectiva del culpable i que recullen la influència de l'existencialisme francès i la filosofia de l'absurd —es dona el cas que, a *L'Étranger* d'Albert Camus, es fa una petita referència a l'assassinat d'una persona a cops de martell, en el qual Sarsanedas podria haver-se inspirat. *Estimat senyor fiscal* i *El martell* no es poden considerar ben bé —d'acord amb l'argument que hem desenvolupat— novel·les *de gènere*, però el fet de girar al voltant d'un crim i d'una investigació fa que sigui interessant de tenir-les presents en el marc del desenvolupament d'aquest tipus de literatura en català. El poeta Gabriel Ferrater, per la seva banda, coescriu amb el pintor José María Martín la novel·la en castellà *Un cuerpo, o dos* (1952) —que no es dona a conèixer fins al 1989. Ferrater també tradueix a l'espanyol un relat de Dashiell Hammett, *The Gutting of Couffignal*, que es publica a la col·lecció «El Búho» de Planeta l'any 1955, i revisa per al gran grup una traducció argentina de *The Maltese Falcon*.³⁶

A finals dels anys cinquanta trobem, des de Mercè Rodoreda, el primer nom de dona: Maria Aurèlia Capmany, una de les autores incloses a la nostra selecció. La narració negra *Traduït de l'americà* (1959) completa la triada de novel·les breus que Capmany publica entre 1956 i 1959, juntament amb *Tana o la felicitat* (1956) i *Ara* (1958). El títol de l'obra, en paraules de Giovannini, «suggereix la deliberada voluntat de l'autora de *traduir* a la seva llengua, de trasposar a la literatura feta en el seu país[,] un model cultural estranger» (dins Palau i Martínez, 2002: 58). Capmany no es limita, però, a imitar tal model: Campillo i Castellanos (1988: 66) remarquen el trencament de les regles del joc que suposa la incomprensió de Marc, el detectiu nord-americà que protagonitza la *nouvelle*, en enfrontar-se a la realitat d'Albània, país on viatja a la recerca d'un compatriota desaparegut. És un trencament de regles que compta amb «la complicitat de l'autora, que ha saltat moltes vegades deliberadament per damunt dels models» (Campillo i Castellanos, 1988: 66), just com tornarà a fer el 1972 a *El jaqué de la democràcia*, la novel·la examinada a l'apartat 3.2 d'aquest treball. L'any 1979, Capmany revisa i amplia

³⁶ Per a una aproximació a la tasca de traductor de Gabriel Ferrater, vg. Udina (2010).

la novel·la curta, reeditada l'any següent amb el títol *Vés-te'n, yanqui! o, si voleu, traduït de l'americà* a l'editorial Laia,³⁷ on també se'n publica la traducció castellana.³⁸

Maurici Serrahima i Maria Aurèlia Capmany no sols creen històries de temàtica criminal, sinó que també tradueixen obres estrangeres per a la col·lecció «La Cua de Palla» d'Edicions 62, talment com Rafael Tasis i qui n'és el director, Manuel de Pedrolo.³⁹ Jordi Canal ha relacionat la tria, per part de l'editorial, de traductors de primera categoria —entre els quals hi ha també Joaquim Carbó, Rafael Folch i Camarasa, Josep Vallverdú i Joan Oliver— amb la necessitat de crear «models de llenguatge narratiu, però absolutament normatius des del punt de vista gramatical» (Canal, 1996: 69). I afegeix: «S'havia de crear un llenguatge nou, ja que no hi havia tradició de literatura de gènere a Catalunya» (69). És una explicació que ens remet al «drama» de la versemblança lingüística. Tasis, en el pròleg d'*Un crim al Paral·lel*, ja havia fet referència a les dificultats de desenvolupar un argot català adaptat als registres més baixos, «espais socials que tradicionalment havien estat representats en castellà», com recorda Stewart King (2019: 70).

Avançant-se en el temps a Tasis, Capmany, Serrahima i Sarsanedas, Manuel de Pedrolo s'inicia en el gènere criminal l'any 1940, amb vint-i-dos anys, quan escriu el relat «Impunitat», publicat en una revista de l'exili i recollit més tard a l'aplec *El premi literari i més coses (1938-1951)*, de 1953. En la narrativa negra llarga, Pedrolo debuta amb les novel·les *Es vessa una sang fàcil* (1954) —reeditada a «La Negra» el 1986—, *L'inspector fa tard* (1960) —reeditada a «La Negra» l'any 1988—, *Joc brut* (1965) i *Mossegar-se la cua* (1968), en què «apareix per primer cop un detectiu privat català, en Jordi Serra», anota Anna M. Moreno-Bedmar (2014: 194). Moreno-Bedmar també es fixa en la proximitat del títol *Mossegar-se la cua* amb el nom de la col·lecció que l'autor dirigia

³⁷ Hem analitzat aquesta segona versió, en què l'autora incorpora vuit capítols de tall reflexiu, a Mir (2019).

³⁸ El títol en espanyol és *Vete yanqui o, si queréis, traducido del americano*. La traducció, de Dolores Desa, apareix a Laia l'any 1981. Curiosament, la col·lecció «Club del Crimen» de l'editorial Sedmay havia anunciat, el 1979, la publicació d'aquest text de Capmany amb el títol *¡Lárgate, yanqui!* Hem obtingut la dada tot consultant la primera edició de *Picadura mortal*, de Lourdes Ortiz, publicada en l'esmentada col·lecció. Tot apunta, doncs, que aquesta versió castellana de *Vés-te'n, yanqui!* no hi arribà a sortir.

³⁹ Capmany tradueix sis novel·les de Georges Simenon entre 1965 i 1968 (vg. Biosca, 2007). L'autora recorda de grat aquests encàrrecs: «[...] realment jo opino que eren de les traduccions més agradables i més rentables que se't podien presentar. Entraves molt fàcilment en la manera de fer diàfana i clara, ja que no li agradava complicar-te l'existència (frases més aviat curtes, concises, diàlegs llampants, amb una gran vivaesa, però que no tenien gaire dificultat)» (Capmany, 1989: 6).

(que és on es publiquen tant aquesta obra com *Joc brut*); i, en una línia similar, Àlex Martín Escribà assenyala que, dins el recull *Negra i consentida* del col·lectiu Ofèlia Dracs (1983), dedicat a Pedrolo, es troba el relat titulat «La mort portava cua negra», que manté diverses «concomitancies» amb *Mossegar-se la cua* (Martín Escribà, 2016: 197).

Mentre que Moreno-Bedmar (2014: 198) considera *Mossegar-se la cua* la darrera obra de gènere negre de Pedrolo, Jaume Fuster (1988: 51) encara inclou a la llista *Algú que no hi havia de ser*, de 1974. Piquer i Martín Escribà (2006), al seu torn, no veuen *Es vessa una sang fàcil* com un text de ficció criminal, però més enllà d'aquestes petites variacions en els criteris de classificació de l'obra pedroliana, el consens és absolut a l'hora de qualificar Manuel de Pedrolo com el gran introductor de la novel·la negra nord-americana a Catalunya, també a través de la selecció d'obres i de les traduccions per a «La Cua de Palla». Tot plegat, sense deixar de banda que l'escriptor cultivà altres gèneres narratius, com la ciència ficció i el relat eròtic.

«La Cua de Palla» (1963-1970), la primera col·lecció en català dedicada a la novel·la negra —i, de fet, la primera col·lecció literària d'Edicions 62—, és una fita de gran importància per a la implantació del gènere en les lletres catalanes. Tanmateix, no pretenem ara reconstruir-ne la història, atès que ja hi ha nombrosos treballs que s'han ocupat d'això, com els de Canal (1996, 1998) i Canal i Martín Escribà (2011). Interessa solament fer tres apunts; el primer, relacionat amb els termes amb què se sol fer referència a la iniciativa: per posar uns pocs exemples, «fracàs» (Gallén i Molas, 1988),⁴⁰ «intent frustrat» (Gabancho dins *L'Avenç*, 1984: 215) i cas «colpidor» (Saladrigas, 1979: 36). És evident que la col·lecció hagué de tancar perquè no era econòmicament rendible per l'escassetat de lectors, però aquest tractament sembla excessivament sever si tenim en compte la inferior durada i el menor volum de publicacions d'altres col·leccions similars del moment. En poc més de sis anys, «La Cua de Palla» publicà setanta-un títols, una xifra superior als seixanta-dos llibres que apareixeran més tard a «La Negra» al llarg de

⁴⁰ «[L]es experiències, però, de “La cua de palla” i de “L’interrogant” fracassaren estrepitosament» (Gallén i Molas, 1988: 352-353). Joaquim Molas (1983: 151) ja havia dit, sobre l'intent d'arribar a un públic ampli per part de les col·leccions «La Cua de Palla», «Enjòlit» i «L’interrogant» que «[l]es tres [...] fracassaren ignominiosament. I, en reiniciar 62, fa un parell d'anys, “La cua de palla”, no ha variat en absolut els planteigs selectes de la primera etapa». Des d'una perspectiva afí, Joan Fuster (1992) defineix la de Pedrolo com una col·lecció «extraordinàriament “cultura”», però amb què «la clientela que un dia va obtenir Folch i Torres —que tampoc no era “total”— restava desemparada» (Fuster, 1992: 75).

dotze anys, i s'avançà més d'una dècada a l'eclosió de la sèrie negra (Canal, 1996: 69) dels anys vuitanta.

En segon lloc, en aquest projecte d'Edicions 62 —centrat en les traduccions tant d'escriptors consagrats com de més novells— l'únic autor català publicat va ser Pedrolo, amb *Joc brut* i *Mossegar-se la cua*; dues novel·les que, a pesar d'estar entre els volums més venuts,⁴¹ «Seleccions de la Cua de Palla» (1981-1995) no reedita, segurament a causa de l'aparició de «La Negra» d'Edicions de la Magrana, dedicada als autors catalans, que «va decantar definitivament “Seleccions de la Cua de Palla” cap a la novel·la negra nord-americana» (Canal, 1996: 70). Així mateix, a «La Cua de Palla» Jaume Fuster havia de publicar la seva primera novel·la del gènere, *De mica en mica s'omple la pica*, que acabà apareixent —amb pròleg de Pedrolo, això sí— a la col·lecció «El Balanci» l'any 1972. Les altres dues col·leccions de novel·la criminal d'aquests anys, «L'Interrogant», de Molino, i «Enjòlit», d'Aymà, tampoc no publiquen res més que adaptacions al català.⁴² Per tant, és clar que manca un espai editorial per a la difusió d'autors autòctons de gènere negre. És un «buit» que Edicions de la Magrana vindrà a suplir amb «La Negra» a partir de 1986.

En el conegut article «Que falla, “La Cua de Palla”?» de 1972 —després del tancament de la col·lecció—, Manuel de Pedrolo explica les raons per les quals no hi ha hagut escriptors catalans en el catàleg:

[A] «La cua de palla» no hi ha autors catalans. Per què? Simplement, perquè als nostres novel·listes no els ha temptat l'aventura d'escriure obres policíiques. En el curs de tots aquests anys, només he tingut a les mans tres o quatre textos de gent nostra, i cap d'ells no s'ha avingut ni aproximadament amb les característiques obligades de la col·lecció o de qualsevol altra col·lecció semblant. [...] El fet és que una de les nostres il·lusions, publicar textos indígenes, no s'ha pogut realitzar, i em sembla que és una llàstima, ja que aquests textos podien haver ajudat la col·lecció (Pedrolo, 1972: 45).

⁴¹ «[L]es meves dues novel·les publicades a “La cua de palla” són les úniques que han tingut un índex de venda comparables amb les de Simenon; ens pocs mots, s'han exhaurit» (Pedrolo, 1972: 45). Simenon fou l'autor més publicat a la col·lecció, amb dotze títols, sis dels quals traduïts per Maria Aurèlia Capmany.

⁴² «L'Interrogant» (1965) d'Edicions Molino treu al mercat quatre números, tots d'Agatha Christie. A Enjòlit» (1965-1967) d'Aymà es publiquen històries d'espionatge. A més d'una desena de volums de la sèrie James Bond 007, hi apareixen les obres següents: *Petrova 38* de Julian Semionov; *Ipcress, perill de mort* i *Funerals a Berlin* de Len Deighton; i *Viatge a la por* d'Eric Ambler. La relació de títols és extreta de Gallén i Molas (1988: 351-352).

De fet, fins a la tercera etapa de la col·lecció («El Cangur — Cua de Palla»), no entrarà per segona vegada en el catàleg l'obra d'un autor català: aquesta és *L'home que tenia raor* (1997, núm. 169) d'Andreu Martín —amb què Martín havia guanyat el Premi Hammett de 1993, concedit per l'Associació Internacional d'Escriptors Policiacs. Deixem a un costat, pel seu caràcter assagístic i no de ficció, les tres obres de Xavier Coma que es publiquen a «Seleccions de la Cua de Palla» quan ell mateix la dirigeix.⁴³

En tercer i darrer lloc, volem fer referència al públic a què vol apel·lar «La Cua de Palla»: tothom. A la contracoberta de cada llibre s'hi pot llegir que «[v]a dirigida a tothom: a aquells qui cerquen només la simple distracció al final d'una jornada de treball i a aquells altres que es complauen en un estil sense defecte i en la perfecta estructura d'una obra». Però no *tothom* ho percep així: l'any 1964, el crític Joan Triadú afirma que «[a]mb “La cua de palla” ja tenim *de la bagarre*, però hem de veure si arribem també a la ‘fabricació’, si cal anar tan avall, de la novel·leta d'amor, de la qual, per cert, hi ha més tradició entre nosaltres» (Triadú, 1964: 38). Tot seguit, afegeix:

Aquest abominable gènere [la novel·la rosa] és, tanmateix, un accés important a la lectura en qualsevol idioma normalitzat. La idiotització que sens dubte comporta no l'evitarem pas renunciant-hi en el domini de la nostra llengua, sinó prenent-ne la direcció, encarrilant-ne els hàbits de lectura que comporta, cap a zones més nobles, i aprofitant-ne tots els recursos per a l'expansió del llenguatge parlat (Triadú, 1964: 39).

És a dir: per a Triadú, «La Cua de Palla» cobreix la producció «per a homes», la meitat de la població, però falta encara la destinada a dones, això és, «la novel·leta d'amor» —espai que ja havien procurat d'ocupar, en els anys vint, Mentora i altres editorials.

Més enllà de la retrògrada concepció de la novel·la negra com un gènere *per a homes*, ens ha semblat oportú treure a col·lació aquest comentari de Triadú pel fet que connecta amb els debats de la crítica literària dels anys seixanta i setanta al voltant de la necessitat d'una literatura de consum en català. Com aclareix Mercè Picornell, aquesta mena de producció

⁴³ *Diccionari de la novel·la negra nord-americana* (1985, núm. 50), *Diccionari del cinema negre* (núm. 100, 1990) i *Temes i autors de la novel·la negra. De la «Série Noire» a «La Cua de Palla»* (1996, núm. 150).

es presenta com una absència que alguns crítics i escriptors consideraran que cal urgentment «omplir». Aquesta necessitat es justifica des de la constatació de la condició restringida o minoritària de la literatura catalana i de la necessitat de revertir-la. Es planteja com una espècie de «concessió» tan dolorosa com necessària, com una davallada a les «baixeses» del consum popular a la qual cal sacrificar una part de les lletres catalanes per tal de beneficiar un projecte més ambiciós, el de la reconstrucció de la literatura catalana com a literatura «nacional» (Picornell, 2013: 86).

En un context propici per al llibre en català —atès l'augment de la producció editorial i del nombre de persones alfabetitzades (Gabriel, 1997)—, s'instaura aquesta idea de «buit» de mercat. El mateix Triadú, emmirallat en la nova cultura de masses, afirma que el llibre català ha iniciat una nova etapa en què cal desbordar «el cercle d'addictes» (Triadú, 1964: 38) i arribar al «públic anònim, format per tota una altra mena de gent» (37).⁴⁴ No passa per alt la terminologia emprada —públic *anònim*, *altra* mena de gent—, ja que, com posa en evidència Picornell, «la literatura anomenada “de masses” és sempre una literatura *altra*, un corpus que difícilment és assumit com el propi per part dels escriptors o lectors que s'hi acosten. Com notava Raymond Williams a *Cultura i societat*, les masses són sempre *els altres*» (Picornell, 2013: 99). Tant és així que Robert Saladrigas es preguntarà, al cap d'uns anys, «si realment existeix aquesta hipotètica majoria de lectors catalans, que de tan buscats i somiats, semblen conformar més aviat una utopia que no una realitat» (Saladrigas, 1979: 29).

En la mateixa línia, Josep Vallverdú —qui, recordem-ho, també traduïa per a «La Cua de Palla»— defensa, a l'article «Necessitat d'una literatura majoritària», que «cal provar, paral·lelament a la tàctica de demanar a la gent que faci l'esforç per pujar, l'altra tàctica, la de baixar-nos un xic, de fer-nos possibilistes i estendre en horitzó tant com profunditzem en fondària» (Vallverdú, 1961: 14). I Ferran de Pol, a «Vers una literatura majoritària», compara els lectors catalans amb els francesos i els anglesos, els quals assegura que, diferentment del que ocorre a Catalunya,

⁴⁴ La imatge del cercle clos d'escriptors i lectors il·lustra una problemàtica constant de la literatura catalana des des dels temps de la Renaixença. Com nota Pere Rosselló tot comentant el panorama literari dels segles XIX i XX a les Balears, adesiara «[e]ls autors formen una elit conscient del paper i de la necessitat de transformar la societat illenca, però *no aconsegueixen trencar el cercle en què romanen tancats* i resten sense connectar realment amb el que hauria d'esser el seu públic majoritari» (Rosselló, 1997: 53-54; la cursiva és nostra).

devoren la seva ració de lletra impresa a l'entrada i a la sortida del treball. [...] Allí és normal que l'home o la dona vagin sempre amb un llibre a les mans, disposats a aprofitar la més lleu oportunitat de lectura que els doni una espera, un retard, una pausa (Pol, 1963: 4).

Picornell (2013) dedica un capítol a desconstruir aquest discursos crítics i posa de manifest les tres idees en què es fonamenten: la primera, la «utopia de plenitud» (Picornell, 2013: 90): hi ha un buit en la literatura catalana que cal omplir a fi que sigui una literatura *normal*.⁴⁵ La segona, l'intent de «neutralitzar la colonització d'espais culturals» (92), ja que crear una literatura de consum catalana «hauria de permetre disposar d'una perifèria “pròpia” que pogués servir de mur de contenció per evitar la ingerència d'altres sistemes culturals i, sobretot, és clar, de l'espanyol» (92). I, en tercer lloc, la necessitat de «disposar d'un *altre* apropiat» (94) que contraresti la criticada «adscripció burgesa» —fent servir l'expressió de Saladrigas (1979: 43)— de la literatura catalana:

[S]ota l'aparença de preocupació davant la mancança d'una literatura de més baixa qualitat que pugui ampliar el públic lector català s'hi amaga també una necessitat de proclamar l'existència d'aquesta literatura més «baixa» perquè pugui servir de contrapunt per reafirmar la qualitat de la producció existent. Com ja ha notat Itamar Even-Zohar, sense la tensió que causa l'existència d'una forta «subcultura» qualsevol activitat canonitzada tendeix a fossilitzar-se gradualment (Picornell, 2013: 94).

Fetes aquestes consideracions, Mercè Picornell conclou que la literatura dita de consum en català ocupa un espai «fantasmagòric però molt útil» (2013: 95). Fantasmagòric en tant que aquesta literatura, en realitat, no existeix, però útil perquè

la queixa davant la mancança de productes de consum el que fa és permetre la difusió d'una imatge il·lusòria de literatura catalana com a creació de qualitat l'única mancança de la qual radica en la dificultat per generar productes menors (Picornell, 2013: 94).

⁴⁵ Aquesta és una idea que també planteja Josep-Anton Fernández, qui parla de «l'obsessió» de la cultura catalana per omplir forats i buits: «La fixació pel cànon i l'obsessió pel forat —per l'orifici que cal penetrar i el buit que cal omplir— remetent a la retentivitat anal de la cultura catalana i revelen una dimensió oblidada (sublimada) de la nostra identitat nacional: una identitat *nacioanal*, una *catanalitat*» (Fernández, 1993: 38-39).

Sense discutir ara la presència o absència de buits —és clar que aquests buits de producció existeixen—, el que és interessant de veure, també, és com s’hi enfronta la cultura catalana, que contempla aquests buits, generalment, de manera pessimista, com a mancances que creen ansietat perquè s’han d’omplir, en comptes d’encarar-s’hi, de manera optimista, com a oportunitats de creixement. És simptomàtic de la dominància del discurs «depressiu».

Comptat i debatut, les iniciatives per a una literatura de consum en català en els anys seixanta es poden comptar amb els dits d’una mà: la gran majoria d’escriptors no s’hi mostren interessats. Josep Vallverdú assevera que

[h]em tingut ocasió de plantejar aquesta qüestió del to i de l’estil de la literatura a alguns escriptors [...]. Invariablement ens han respost que ells no escriuen per al gran públic, i que el que cal és mantenir el nivell de les lletres a la major altura possible. Això, tot i dir molt a favor d’aquests esforços solitaris, obre la sospita si, a risc de mantenir la bel·ligerància internacional de la literatura catalana no en perdrem l’eco interior. Insistim: fa l’efecte que molts dels nostres literaris creuen honestament que han complert llur tasca havent escrit acuradament un llibre i veient-lo als aparadors, com si fossin conscients d’una maledicció que els obligués a escriure, fonamentalment, per al futur (Vallverdú, 1961: 15).

Joan Triadú, pel seu cantó, comenta les «resistències internes» per part d’editors, llibreters i lectors:

Moltes resistències internes són d’aquest ordre, és a dir, psicològiques. És el cas de l’editor que s’insereix en un *sub-cercle d’addictes*, però es plany en la intimitat *addicta*, de no vendre més: és allò que passa amb el llibreter comarcal o de districte, que *no creu* en el llibre català, que sempre compara mentalment la situació actual amb la d’altres èpoques, i l’«apogeu» actual amb el de 1927, per exemple, sense moure’s del fatalisme que ell creu que se’n deriva; i així mateix hi ha el lector «satisfet», al qual massa llibres atabalen i que lliura de bon grat zones senceres de lectura a d’altres llengües (Triadú, 1964: 49).

També esmenta aquests posicionaments reticents Robert Saladrigas. Saladrigas afirma que «la literatura que avui es fa a Catalunya gaudeix d’una altura intel·lectual que la separa visiblement del poble més planer» (Saladrigas, 1979: 30), i reivindica el «sacrifici» dels escriptors que s’impliquin en la literatura de consum en català:

És una feina difícil, fins i tot diria que sacrificada, que exigeix plantejaments realistes i la voluntat de lluitar contracorrent, però absolutament imprescindible i de la qual ningú no es pot inhibir adduint que la literatura popular catalana no és possible, atès que el públic majoritari no la vol i els editors no l'accepten perquè, ara com ara, no dona beneficis i els intel·lectuals publiquen el que complau als seus amics. Aferrar-se al classisme cultural és, a la llarga, sobreviure entre els morts (Saladrigas, 1979: 34).

Aquest discurs resistencialista perdura al llarg del temps. En els anys noranta, Carles-Jordi Guardiola torna a parlar de «sacrifici» en definir la tasca duta a terme pels autors de la generació dels 70: afirma que aquesta és una «generació sacrificada» (Guardiola, 1996: 152) a la qual es va demanar d'escriure, entre altres coses, literatura de gènere. I l'any 1995, Miquel Alzueta, l'editor de Columna, fa referència a l'«esforç» econòmic que representa per als professionals del gremi l'aposta per una literatura de consum en llengua catalana:

En català no existeix el gran públic que llegeix literatura de consum i que és el que dona suport a la indústria cultural i que permet que, a la vegada, amb els beneficis d'aquest producte de consum s'inverteixi en l'alta cultura. Els editors hem de fer l'esforç de crear una oferta que no ens és rendible per ara, amb l'esperança que progressivament s'incorporin capes noves de lectors, els quals utilitzin la literatura per a una de les seves funcions més estrictes i essencials: la d'entreteniment (Alzueta *apud* Fernández, 2008: 131).

En concordança amb aquests escepticismes, la literatura de gènere en català no aconseguirà, en els anys cinquanta i seixanta, tenir una sòlida indústria editorial al darrere, amb l'«agilitat de distribució, atracció publicitària i, naturalment, un tiratge digne de l'empresa» (Triadú, 1964: 37) imprescindibles perquè veritablement se'n pugui dir *de consum*. I aquest, el de la logística, no és pas un problema passatger: una dècada més tard, Maria Aurèlia Capmany retreu que «si bé la nostra cultura i la nostra literatura en particular presenten símptomes de normalització, la nostra pobresa de mitjans continua essent exemplar» (Capmany, 1977: 27). Entre aquests «símptomes de normalització» que esmenta, en canvi, hi ha el bon nombre d'autors catalans que, en els anys setanta, publiquen narrativa criminal.

1.2.3 Entorn de 1975: el llibre (encara) amagat sota l'armilla

A les acaballes de la dictadura franquista, l'edició catalana assoleix un rècord de vendes amb l'obra *Mecanoscrit del segon origen*, de Manuel de Pedrolo. El llibre, publicat el 1974 i esdevingut a la llarga un dels més venuts de la literatura catalana, amb nombroses edicions, traduccions i adaptacions, és precisament una novel·la de gènere, emmarcada en les coordenades de la ciència-ficció.⁴⁶ Pedrolo, però, no apareix com un cas aïllat. Hi ha nombrosos autors catalans que també s'endinsen en la tradició literària fantàstica en aquests anys. Un gran admirador de l'escriptor de l'Aranyó, Josep Albanell, assaja el gènere a *Tractat de vampirologia* (1975) i *Qualsevol-cosa-ficció* (1976). Així mateix, dues autores del nostre corpus de textos s'aproximen a la modalitat fantàstica: Maria-Antònia Oliver ho fa amb *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972), i Maria Aurèlia Capmany, l'any 1974, escriu el relat distòpic «Àngela i els vuit mil policies») —a més, Margarida Aritzeta també practicarà la ciència-ficció a partir dels anys vuitanta. Altres noms que podrien afegir-se a la nòmina d'escriptors de literatura fantàstica de la dècada de 1970 són Jesús Moncada, Pau Faner, Gabriel Janer Manila, Miquel Àngel Riera i Baltasar Porcel.

Alguns d'aquests creadors formen part de la generació dels 70 «certificada» per Pi de Cabanyes i Graells el 1975. Es tracta d'una promoció literària els membres de la qual, segons els dos estudiosos, «comparteixen la consciència absoluta de la crisi de la novel·la com a gènere» (Pi de Cabanyes i Graells, 2004: 43), de mode que en les seves obres «hi ha una recerca de noves formes expressives i de noves estructures narratives que superin la crisi» (43).⁴⁷ Entre aquestes estructures, cal comptar la del gènere fantàstic. Víctor Martínez-Gil exposa que

⁴⁶ Fem servir com a sinònimes les denominacions «ciència-ficció» i literatura «fantàstica», d'acord amb Víctor Martínez-Gil: «Quan avui dia es parla de *literatura fantàstica* se sol fer referència a tres subgèneres (que en contenen, però, molts d'altres): la literatura de terror, la fantasia (*fantasy*, a l'estil d'*El Senyor dels Anells*) i la ciència-ficció. [...] És una literatura que també es pot dir *imaginativa*» (Martínez-Gil, 2004: 16). Vg. tota la secció «Escriure des de l'altra banda» dins l'*op. cit.* (p. 10-16) per a una reconstrucció dels orígens del gènere i de les terminologies assignades a diferents modalitats de literatura fantàstica. Una altra font consultable és el llibre d'Alfons Gregori (2015) *La dimensió política de lo irreal: el component ideològic en la narrativa fantàstica espanyola y catalana*. D'altra banda, vg. Munné-Jordà (2018) per a una exhaustiva relació dels textos de Manuel de Pedrolo que es poden emmarcar dins del gènere fantàstic.

⁴⁷ La primera edició del llibre es va publicar a Pòrtic l'any 1971 i circulà clandestinament durant més de cinc anys.

[e]n la literatura catalana, aquests escriptors van significar el relleu generacional que semblava interromput per la Guerra Civil. Són autors criats i crescuts amb el cinema popular, els còmics i la televisió, i tenen en els gèneres fantàstics i de ciència-ficció un referent cultural important. És, de fet, la cultura de masses la que impregna la seva obra, en una primera irrupció de la postmodernitat (Martínez-Gil, 2004: 37).

A desgrat d'aquest canvi incipient, a l'entorn de 1975 encara perdura la concepció de les narracions de gènere com a mostres de *subliteratura*; són obres que el lector vergonyós encara ha de portar *amagades sota l'armilla*. L'expressió que titula aquesta secció és extreta d'una declaració d'Ofèlia Dracs en què precisament es verbalitza el desig que «la intel·lectualitat disfressada amb coll emmidonat i corbata fosca [porti], però, el llibre de gènere rosa o de gènere negre amagat sota l'armilla» (*apud* Martín Escribà, 2016: 194). En mots similars, Jaume Fuster —membre del col·lectiu— havia expressat, en l'entrevista per al llibre de Graells i Pi de Cabanyes, el següent: «[J]o quan escric em comprometo amb el futur lector, el jove de la barba que s'endurà el llibre d'una llibreria *amagat sota el jersei*, i amb l'altre també, amb el burgès ben peixat que el col·locarà en un buit de la seva biblioteca» (Pi de Cabanyes i Graells, 2004: 205; la cursiva és nostra). Potser per esquivar certs prejudicis, *Mecanoscrit del segon origen* és inclosa en una col·lecció juvenil, «El Trapezi», per suggeriment de l'editor, Josep Maria Castellet.⁴⁸

No obstant això, hi ha qui treballa amb convicció per la dignificació d'aquesta literatura en català. El nom que sobresurt és el de Jaume Fuster, indubtablement. El 1972 Fuster debuta en la narrativa negra amb la més amunt esmentada *De mica en mica s'omple la pica*, i el 1976 guanya el Premi Ciutat de Palma amb la novel·la *Tarda, sessió contínua*, 3.45. La seva producció negra —i d'altres gèneres, com el fantàstic— continuarà ampliant-se en els anys vuitanta, alhora que desenvolupa una intensa tasca com a promotor cultural i com a director de la col·lecció «La Negra».

⁴⁸ En el pròleg d'una reedició de *Mecanoscrit del segon origen*, Castellet explica com es va prendre Pedrolo la proposta: «Quan li vaig suggerir la idea el va sorprendre, però la companyia literària i la provatura de temptar un públic al qual no s'havia adreçat mai el van convèncer» (Pedrolo, 2012 [1974]: 6). Moreno-Bedmar posa de manifest que «entre el corpus d'obres [de Pedrolo] editades en col·leccions juvenils hi trobem principalment narrativa de gènere: *Joc brut* (1965) i *Mossegat-se la cua* (1968) —novel·les negres— i [...] els contes de *Trajecte final* (1974) —obres de ciència-ficció» (Moreno-Bedmar, 2018: 12). Per posar un altre exemple, algunes de les novel·les criminals que Isabel-Clara Simó escriu en els anys noranta s'inclouen a la col·lecció «Columna Jove»: és el cas de *La Nati* i *La veïna*, Recentment, *La veïna* s'ha reeditat a «Educaula» d'Edicions 62.

Altres autors de novel·la criminal actius en els anys setanta són Ramon Planes (*Crim al carrer Tuset*, 1973), Lluís Utrilla (*Una llosa de marbre negre*, 1974) i Jordi Carbonell (*Un home qualsevol*, premi Sant Jordi de 1978). Entre les escriptores, hi trobem una autora i una obra incloses en el corpus de textos d'aquest estudi: Maria Aurèlia Capmany i *El jaqué de la democràcia* (1972), novel·la negra que homenatja Dashiell Hammett. El text, tant pel període històric que recrea, els anys del pistolisme, com per l'experimentalisme estructural que el caracteritza, se sol relacionar amb una novel·la considerada paradigmàtica de l'anomenada Transició, *La verdad sobre el caso Savolta* d'Eduardo Mendoza, publicada el 1975. Tanmateix, malgrat que fora un objecte d'investigació atractiu, les mencionades similituds no es poden atribuir a cap mena d'exercici intertextual, com s'ha pogut aclarir en una breu comunicació amb Mendoza.⁴⁹ Les semblances segurament s'hagin d'atribuir a l'específica conjuntura política del període en què foren redactades.

Una altra autora important d'aquest període, menys coneguda, és Núria Mínguez Negre (1936-2018), filla de l'escriptor i traductor Joan Mínguez. Núria Mínguez publica la seva primera novel·la, *Una casa a les Tres Torres*, el 1974. Al llarg dels anys, la narradora compondrà més d'una desena de novel·les d'enigma. Un dels seus personatges investigadors és Sabina Graells: una vídua benestant que, com l'autora mateixa, és llicenciada en Farmàcia, coneixements que li serveixen per resoldre els casos. La figura de Graells, que és descrita com «la Miss Marple catalana» (Mínguez, 1998: 101), apareix en títols com *La sang també és aigua* (1998) —en qualitat de personatge secundari—, i *Els misteris del Pedraforca* (2005) —aquí, com a protagonista.

En el marc literari castellà, Lourdes Ortiz s'estrena amb *Picadura mortal* l'any 1979. Si bé l'autora no ha tornat a practicar el gènere criminal des de llavors, és recordada pel fet d'haver creat la primera detectiva espanyola: Bárbara Arenas. Aquesta investigadora madrilenya sempre porta la pistola a sobre, però la refusa, com fa Lònia Guiu, la figura de Maria-Antònia Oliver —«prefiero no tener que usar el arma» (Ortiz, 1979: 88)—; i manifesta una certa consciència feminista. Un altre tret interessant de *Picadura mortal*,

⁴⁹ «[El llibre de Capmany] no lo había leído. [...] Supongo que Maria Aurèlia y yo llegamos a aquella época [la del pistolisme, 1917-1923] por distintos caminos. El mío venía de lejos. Me interesé por los conflictos sociales en Cataluña y por el anarquismo en los años 60 [...]. No sé nada de los motivos de Maria Aurèlia. La época era propicia a este tipo de curiosidades» (comunicació personal amb Eduardo Mendoza, 5 i 7 de maig de 2020).

relacionat amb la representació de l'espai, és el desplaçament de Bárbara Arenas cap a un territori perifèric, Gran Canària, per investigar la desaparició d'un industrial poderós. Aquest viatge es tematitza de forma evident: de l'illa estant, com a peninsular que és, Arenas se sent una estrangera —una «goda»— i mira de comprendre un entorn que li resulta estrany i exòtic, paradisiac i ahora torbador: «[A]quí estamos todavía sin civilizar. La naturaleza está demasiado cerca y es tan... Ustedes los godos, en cambio...» (Ortiz, 1979: 23), li exposa un dels personatges autòctons. Com que, en aquesta obra, Gran Canària figura el lloc de la incivilització, torna curiós que qui el visita —i aconsegueix, a la fi, desxifrar— es digui Bárbara. La detectiu reapareixerà fugaçment en el relat metaficcional «Moralejas del ciego con pistola» de 1981 (Pérez i Ihrle, 2002: 168).

No es pot cloure la secció dedicada als anys setanta sense fer referència a dos col·lectius cabdals per al desenvolupament de la literatura de gènere en català: Trencavel i Ofèlia Dracs. Trencavel —els preceptes del qual són sovint contraposats als d'un altre grup: Ignasi Ubac— defensà la necessitat d'una literatura «nacionalpopular» al llarg d'una sèrie d'articles publicats a *Canigó* entre 1974 i 1976. Si Trencavel, doncs, incideix en favor dels gèneres que anomena «populars» des d'un vessant teòric, influït per les idees d'Antonio Gramsci, Ofèlia Dracs es decanta, en canvi, pel vessant creatiu, com es detalla en l'apartat següent. A més, alguns membres d'Ofèlia Dracs provenien de Trencavel, com Maria-Antònia Oliver i Jaume Fuster, més tard vinculats a «La Negra».⁵⁰ Eren escriptors que proclamaven divertir-se escrivint. S'ha de tenir present, però, que aquesta actitud aparentment distanciada de la militància, predisposada a aparellar la literatura amb el lleure, era també una opció ideològica. Com en un joc de miralls, se cercava divertir el lector amb l'objectiu d'apuntar així cap a un públic potencialment majoritari (més enllà del «cercle d'addictes» compromesos). Tot plegat, amb la causa nacional, l'emergència d'una literatura catalana *normal*, de rerefons.

Ben mirat, davant d'un cas com el d'Ofèlia Dracs, s'observa una convergència entre ideologia política i entreteniment, i és més productiu admetre-la que no mirar de distingir un pla d'actuació de l'altre. Així mateix, cal tenir en consideració la presència d'aquests i altres dels escriptors que s'han anat esmentant en el front cultural del Partit Socialista

⁵⁰ Per aprofundir en la formació i la trajectòria d'aquest parell de col·lectius, vg. els treballs de Picornell (2007) —centrat en el cas de Trencavel— i Carbó (2004) —sobre Ofèlia Dracs.

d'Alliberament Nacional, en l'equip organitzador del Congrés de Cultura Catalana i en l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. D'aquestes iniciatives, en parlarem amb més deteniment en el capítol segon, en el marc de la contextualització històrica dels canvis que es produeixen dins el sector editorial català a partir de 1975.

A propòsit de la pertinença d'alguns autors catalans a associacions i partits polítics,⁵¹ es fa oportú ressaltar els tints ideològics de la novel·la criminal escrita a l'Estat espanyol en els anys posteriors a la mort de Franco. José Colmeiro reconeix que les narracions del gènere comencen a operar «como instrumento de observación social y crítica cultural, así como [...] espacio de resistencia política y subversión ideológica del statu quo» (Colmeiro, 2015: 15). Mari Paz Balibrea, des d'un angle afí, observa com «la novela negra se convierte en un espacio cultural estratégico de crítica al *status quo*» (Balibrea, 2002: 116), i afirma que

gracias a su estructura indagatoria y a los principios epistemológicos en que se basa, [la novel·la criminal] funciona como un mecanismo de resistencia, de negación de la política del olvido, al empeñarse en saber qué pasó realmente (Balibrea, 2002: 117).

En el context estudiat, la narrativa catalana de gènere negre no és cap excepció a aquesta tendència. Shelley Godsland i Anne M. White descriuen la Transició democràtica com un procés social i polític en què

previously marginalized forms, such as crime fiction, have played a key role in allowing those peripheral peoples who were one silenced to voice their concerns and literally write the wrongs suffered during the years of Franco's dictatorship» (Godsland i White, 2009: 55).

En llengua castellana, l'autor ineludible és Manuel Vázquez Montalbán, creador de la sèrie Carvalho, amb la qual es consolida definitivament el gènere negre a Espanya. En l'aparició dels primers títols de la sèrie, *Tatuaje* (1974) i *La soledad del manager* (1977),

⁵¹ Maria Aurèlia Capmany va adherir-se al Partit dels Socialistes de Catalunya; Oliver i Aritzeta militaren en el Partit Socialista d'Alliberament Nacional; i Assumpta Margenat va formar part del Partit Comunista d'Espanya Internacional.

Robert Saladrigas hi veu la demostració que ja és «possible» d'emprendre seriosament el conreu d'aquesta narrativa també en català.⁵² Per al crític, aquestes obres

obren de bat a bat l'ocasió d'enfilars a casa nostra, per part dels escriptors catalans, la pràctica d'una narrativa que, com s'ha vist, necessita de llibertat plena per a manifestar-se amb la certesa gairebé absoluta d'assolir esclats d'esplendor. Ara ja és objectivament possible d'escriure novel·les de *lladres i serenos* (Saladrigas, 1979: 87).

Altrament, la sèrie Carvalho —formada per vint novel·les i un conjunt de relats— manté alguns paral·lelismes curiosos amb novel·les de les escriptores de «La Negra»: a *Los mares del Sur*, uns versos esdevenen l'única pista per localitzar la víctima, de manera similar al que ocorre a *El sol que fa l'ànec* amb una cançó popular. I, a *Sabotaje Olímpico*, s'empresonen militants independentistes perquè no obstaculitzin els Jocs, com planegen fer (i, de fet, fan) els membres del Front d'Alliberament Patriòtic a *El complot dels anells* d'Assumpció Maresma.

La crítica política que impregna la novel·la criminal d'aquests anys, tanmateix, no impedeix que el llibre polític de no-ficció s'obri camí entre els anys 1976 i 1978 tot desplaçant temporalment els gèneres narratius.⁵³ Edicions de la Magrana, precisament, és una de les iniciatives sorgides de la mà d'aquest *boom*, precisament.⁵⁴ Serà ja en la dècada dels vuitanta quan l'edició literària es reanimi.

⁵² Al costat d'això, Saladrigas detecta dos fets que creu que motiven un reviscolament del gènere criminal a Catalunya: la mort d'Agatha Christie l'any 1976 i l'adaptació cinematogràfica de *Joc brut* de Manuel de Pedrolo el 1975 (Saladrigas, 1979: 81).

⁵³ En la primera part del llibre *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Sergio Vila-Sanjuán (2003: 27-50) analitza les principals col·leccions de llibre polític que aparegueren en els anys setanta en l'edició en castellà. Algunes de les que enumera són «Espejo de España», de Planeta, «Biblioteca de Divulgación Política», de La Gaya Ciencia, i «Acracia», de Tusquets.

⁵⁴ Com comenta Robert Saladrigas amb referència a aquest fenomen cultural, «[a] la mort de Franco i després de quaranta anys d'informació rigorosament controlada, o sigui, de desinformació i d'exabruptes sistemàtics, tots plegats vam manifestar unes ganes literalment insadollables de saber. Aquest afany es va traduir en un consum massiu de memòries, records, anàlisis de sociologia política, manuals d'informació política primària, etc. Fins arribar a l'extrem que l'allau d'obres d'aquesta naturalesa va produir un desplaçament espectacular dels gèneres tradicionals que alguns han volgut interpretar com una mena de sentència de mort» (Saladrigas, 1979: 120).

1.2.4 Darrere les masses: la dècada dels vuitanta

Si, en els anys setanta, la narrativa de gènere queda vinculada a «un grup molt concret d'escriptors compromesos [...] lligats a la tasca de *normalitzar* la literatura catalana» (Picornell, 2013: 116), el superàvit de producció de la nova dècada atenua aquella *funció alterada* dels gèneres de consum comentada més amunt, però no la dissol del tot, com es veurà. Isidor Cònsul (1997: 14) explica l'«allau» de ficcions de gènere a partir de dos factors d'índole sociològica: per una banda, la restitució de l'escola en català —que, alhora que amplia el públic lector, fa que l'edició catalana pugui «participar del mercat que genera l'ensenyament obligatori» (14)—; per altra banda, el retorn generalitzat dels consumidors de llibres a la novel·lística d'enjòlit, d'acord amb uns «nous paràmetres d'estètica lectora que han bandejat el transcendentalisme dels seixanta» (14), quan llegir en llengua catalana, per dir-ho amb Saladrigas (1979: 83), era un «acte de servei». Àlex Broch sosté que tot junt «afavoreix una pràctica més diversificada i menys transcendentalista de la literatura» i «dona més legitimitat a uns gèneres literaris tinguts tradicionalment per menors dins del concepte global de novel·la» (Broch, 1991: 119). Entre aquestes modalitats narratives ara més ben reconegudes, ja no amagades sota l'armilla, el crític barceloní destaca sobretot la sèrie negra.

Un dels primers símptomes de l'apogeu de la novel·la negra a Catalunya s'albira el mes d'abril de 1981, quan Edicions 62 reprèn la històrica col·lecció dirigida per Manuel de Pedrolo amb el nom «Seleccions de La Cua de Palla» i nova numeració. Xavier Coma s'hi incorpora com a director l'any 1985. Abans, qui desenvolupa la tasca directiva «des de l'ombra» —ja que no apareix en els crèdits dels llibres— és Jaume Fuster, ja que Pedrolo aviat es desvincula de la iniciativa, tot i que continua constant en els volums com a director honorífic.⁵⁵ El 1994, «Seleccions de La Cua de Palla» esdevé la col·lecció de novel·la negra amb més títols publicats de tot l'Estat (Canal, 1996: 70).

Mentre que la iniciativa d'Edicions 62 se centra a publicar ficció criminal nord-americana, el mes d'octubre de 1986 apareixen els primers títols d'una nova col·lecció d'Edicions de la Magrana focalitzada sobretot en la producció catalana: «La Negra», que serà objecte d'anàlisi en el segon capítol d'aquest treball. Altres col·leccions de gènere

⁵⁵ Sobre aquest episodi de la trajectòria de Jaume Fuster, vg. l'apartat «La direcció anònima de “Seleccions de la Cua de Palla” (1981-1985)» dins Martín Escribà (2018: 99-104).

criminal que es creen en aquests anys són «Nova Terra» (1985), de La Llar del Llibre —dedicada íntegrament a Agatha Christie—; «L'Àrea Simenon» (1986), d'Àrea; «Barcelona, Màxima Discreció» (1987), de Timun Mas; «La Maleïda» (1987), de Pirene; i «El Laberint de Paper» (1988) d'Empúries. Les dues darreres s'adrecen al públic juvenil i difonen novel·les de misteri interactives, que conviden el lector a participar de la investigació del cas.⁵⁶

A més dels autors que publiquen a «La Negra»,⁵⁷ altres escriptors i obres destacables d'aquest període són Guillem Frontera (*La ruta dels cangurs*, 1980), Llorenç Capellà (*Jack Pistoles*, 1981), Josep Maria Palau i Camps (*Assassinat al Club dels Poetes*, 1983; *Paisatge amb dunes*, 1987), Xavier Borràs (*Octubre pinta negra*, 1987) i Ferran Torrent (*No emprenyeu el comissari*, 1984; *Penja els guants, Butxana*, 1985; i *Un negre amb un saxo*, 1987). S'ha de mencionar que l'escriptor valencià és coautor, amb Francesc Bellmunt, del guió de la pel·lícula *El complot dels anells*, en què es basa la novel·la homònima d'Assumpció Maresma estudiada en l'apartat 3.3.

Evidenciant «la força de la nova onada de la sèrie negra» (L'Avenç, 1984: 198), Patricia Highsmith viatja a Barcelona per presentar els seus darrers títols el 1983, amb un gran èxit de convocatòria. Aquest mateix any, el col·lectiu Ofèlia Dracs publica el volum *Negra i consentida*, dedicat a la narrativa *noir* i on neixen els personatges de Lònia Guiu, de Maria-Antònia Oliver, i Celso Mosqueiro, d'Antoni Serra, dues figures investigadores que, a la llarga, esdevindran protagonistes de la sèrie negra dels respectius creadors.⁵⁸

Amb referència a la presència de narradores dins Ofèlia Dracs, es poden distingir dos cercles diferents: les que formen part del nucli fix del grup, que són dues, Oliver i Margarida Aritzeta, i les escriptores que col·laboren esporàdicament amb el col·lectiu,

⁵⁶ En el context castellà també proliferen les col·leccions especialitzades, entre les quals hi ha «Novela Negra» de Bruguera, «Alfa 7» de Laia i «Crimen & Cia» de Versal. A més, el 1981 Manuel Vázquez Montalbán comença a dirigir la revista *Gimlet*. Des de 1987, a Gijón se celebra la Setmana Negra, durant la qual s'entrega el Premi Hammett. El 1989 es crea l'Asociación de Escritores Policiacos Españoles.

⁵⁷ Vegeu-ne el catàleg complet a l'Annex I.

⁵⁸ Els altres cinc aplecs d'Ofèlia Dracs, apareguts entre 1980 i 1994 i dedicats a diferents gèneres, són *Deu pometes té el pomer* (1980, eròtic, premi La Sonrisa Vertical de 1979); *Lovecraft, Lovecraft!* (1981, de terror), *Essa Efa* (1985, de ciència-ficció), *Boccatto di cardinali* (1985, de temàtica gastronòmica) i *Misteri de reina* (1994, detectivesc) —els dos darrers són novel·les; la resta, reculls de contes. Val a dir que Oliver no participa a *Deu pometes té el pomer*. Aritzeta, per la seva banda, s'incorpora al grup poc després de la publicació de *Negra i consentida*.

que són, en els anys vuitanta, Carme Riera i Joana Escobedo, i, més endavant, Assumpció Cantalozella i Roser Vernet.⁵⁹ Una altra autora, més coneguda per l'obra poètica, que en aquesta dècada assaja el gènere criminal amb una novel·la és Josefa Contijoch. A *No em dic Raquel* (1989), un text en què, insòlitàment, pren la paraula la víctima morta, el misteri no és pas la identitat del culpable —qui coneixem i, d'altra banda, no és descobert per la policia—, sinó la de l'assassinada, la qual anuncia, en les primeres línies de l'obra, el secret del seu nom veritable: «Abans no se m'apagui definitivament la bombeta faré servir la closca, pensaré en les meves coses... reviuré, mentre em duri, el record. No em dic Raquel» (Contijoch, 1989: 9-10). Quelcom semblant passa a *Sunset Boulevard*, la clàssica pel·lícula de Billy Wilder estrenada el 1950: l'escriptor que apareix mort a la piscina en l'escena inicial és qui relata, en *flashback*, tota la història, i és molt possible que Contijoch conegués la pel·lícula.

Seguint la cronologia d'iniciatives culturals relacionades amb la ficció criminal, el 1984 Xavier Coma munta l'exposició «La novel·la negra» per a la Fundació La Caixa de Pensions (Ollé, 1992: 146), i l'any següent, la Setmana del Llibre en Català dedica una secció a aquest gènere. Lluís Bonada ofereix una crònica de l'esdeveniment a *Serra d'Or*, incloent una anècdota sobre una confusió que tingueren els llibreters:

Els responsables de la llibreria instal·lada a l'estació de tren de Sants van considerar que l'edició catalana ja comptava amb una quantitat de títols suficient per a omplir dignament un prestatge amb sang i misteris, detectius i crims. Un nou àmbit s'afegia així al procés de conquesta de tots els àmbits literaris endegat amb empenta aquests darrers anys per escriptors i editors professionals o voluntaristes, amb el suport creixent dels lectors. Tot i que, entre els llibres seleccionats, apareixia una novel·la històrica que, per culpa del títol, va enredar els llibreters, *Crim de germania* de Josep Lozano, la secció feia, realment, goig (Bonada, 1986: 25).

Fixem-nos que, en aquest fragment, es parla del «procés de conquesta de tots els àmbits literaris», una idea que perpetua clarament el marc mental dels buits o forats editorials i, de retop, la funció alterada que una part de la crítica dels anys seixanta reservava a la

⁵⁹ Més recentment, en la segona dècada del segle XXI, Carme Riera ha publicat algunes novel·les criminals, com *Natura quasi morta* (2011) i *Venjaré la teva mort* (2018). En tots dos relats hi trobem una investigadora femenina: la sotsinspectora Manuela Vázquez —batejada així en honor de Vázquez Montalbán— i l'exdetectiva Elena Martínez, respectivament.

literatura de gènere. La imatge de la «conquesta», per exemple, també l'havia fet servir Joan Triadú en comentar la mercantilització del llibre que s'havia produït «arreu»: «El llibre català és encara ben al començament de la conquesta d'aquest terreny» (Triadú, 1964: 37). En realitat, cal insistir-hi, la normalitat passaria per no esperar de la producció de narrativa de gènere que compleixi cap missió normalitzadora. Una vegada més remetem a Mercè Picornell, qui assevera que

intentant generar un espai de normalitat, [la crítica] marca el caràcter atípic d'allò que proposa tant en el simple fet de convertir l'acte en una tasca necessària com pel que fa a les característiques que es destaquen del producte que en sorgirà (Picornell, 2013: 114).

En la dècada de 1980 i més enllà, alguns crítics literaris catalans reciclen el vell discurs de la incompletesa cultural que cal solucionar, si bé, ara, amb un to més optimista. El 1986, Lluís Bonada (1986: 25) afirma que s'ha passat «de la consolidació a l'eufòria». Deu anys més tard, l'estudiós del gènere negre Jordi Canal sentència que, amb les col·leccions «Seleccions de la Cua de Palla» i «La Negra», per fi «[s'ha] arribat a la normalitat» (Canal, 1996: 70).

Val a dir també que, dins aquesta lògica, un altre gènere «a conquerir» per a la total normalitat literària és l'eròtic. Maria Aurèlia Capmany, en una conferència pronunciada a París el novembre de 1989, explica amb un punt d'humor que

pesa avui dia el desig de dotar —també amb un gran esperit de servei— la nostra novel·lística de novel·la eròtica o porno. Com que es veu que hi faltava moltíssim, perquè és clar, en el nostre país, la pornografia anava molt perseguida i molt buscada... doncs ara hi ha una tendència lògica d'omplir aquests buits amb molta novel·lística eròtica. [...] la Pilar Rahola busca desesperadament novel·les eròtiques. Un dia me'n demanaven a mi: Maria Aurèlia, per què no ens fas una novel·la eròtica? I jo vaig dir que totes les meves novel·les ho eren d'eròtiques... (Capmany, 1989: 9).

Entre els cultivadors catalans de narrativa eròtica, destaca Josep Lluís Seguí, autor de la novel·la *M*** o un assaig de llibertina* (1981), entre d'altres. L'obra, per cert, apareix a la col·lecció «Les Ales Esteses» d'Edicions de la Magrana. Carme Riera, com Seguí, una antiga component d'Ofèlia Dracs, també s'insereix en la literatura sensual amb els contes *Epitelis tendríssims* (1981). L'any 1986 Valerià Pujol publica el volum *Els conys saborosos*, el títol del qual evoca *Els fruits saborosos* de Josep Carner, i el mateix any

Maria Jaén, promocionada per l'editorial Columna, assoleix un important èxit comercial amb la novel·la *Amorrada al piló*, de la qual es fan cinc impressions en un curt període de temps, d'abril a desembre de 1986 (Cònsul, 1988: 144). Així mateix, quan s'inicia la publicació d'*Els quaderns d'en Marc* (1984) a la col·lecció «La Cuca al Cau» d'El Llamp, tot d'una s'atribueixen a Manuel de Pedrolo, de qui, el 1991, de manera pòstuma, es publica el llibre *Obres públiques*, escrit vint anys abans.

Al costat de de la suara esmentada «La Cuca al Cau» (que reuneix obres d'autors catalans), altres col·leccions consagrades a la narrativa anomenada «de pit i cuixa» són «La Marrana», d'Edicions de la Magrana,⁶⁰ i «La Piga», de l'editorial Pòrtic. Totes dues es creen l'any 1988 i s'anuncien conjuntament a la revista *Lletra de Canvi*. «La Piga», a més a més, convoca un premi literari homònim. I, per descomptat, cal fer esment de la coneguda col·lecció en castellà «La Sonrisa Vertical», de Tusquets, activa des de 1977 i que també atorga un premi propi.⁶¹

En l'àmbit de la ciència-ficció, que ve marcat per l'èxit precedent de *Mecanoscrit del segon origen* (1974) de Manuel de Pedrolo i per la vasta producció de Joan Perucho, a finals de 1984 —un any «de ressons orwellians», com remarca Raül Maigí (2019) escaientment— l'editorial Pleniluni engega la col·lecció «2001 Pleniluni Ciència-Ficció». Fins al 1991 s'hi publicaran, per primera vegada en català, autors clàssics del gènere com Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Ursula K. Le Guin i H. G. Wells. La vint-i-sisena i darrera entrega de la col·lecció presenta l'obra d'un escriptor català: *Succesimultani*, de Pedrolo, qui, el 1987, havia redactat l'argument aglutinador dels relats del volum d'autoria col·lectiva *Sis Temps*, també publicat a «2001 Pleniluni Ciència-Ficció» (Munné-Jordà, 2018).⁶²

Una altra col·lecció de literatura fantàstica d'aquests anys, aquesta adreçada a un públic juvenil, és «La Teranyina» (1988), de l'editorial Cruïlla —i és interessant anotar que dins

⁶⁰ «La Marrana» (1988-2000) publica, en total, quaranta-set números, la majoria traduccions d'obres estrangeres. El catàleg complet de la col·lecció es pot consultar a Llanas i Chumillas (2012: 107-108).

⁶¹ Vg. la primera part de la tesi doctoral d'Estrella Díaz (2017) per a una anàlisi de la trajectòria empresarial i literària de l'editorial Tusquets i de la col·lecció «La Sonrisa Vertical»

⁶² Com a curiositat, Carles-Jordi Guardiola va assegurar que Edicions de la Magrana també hauria publicat ciència-ficció si no hagués estat perquè ja hi havia una altra editorial amb una «bona col·lecció» dedicada al gènere (Guardiola, 1996: 153). Tot i que no n'esmenta el nom, es pot endevinar que l'editor es referia a «2001».

el catàleg de «La Teranyina» també s'inclou una «Sèrie Policiaca». Així mateix, en aquests anys trobem «L'Arcà» (1983), d'Els Llibres de Glauco, i, en la dècada següent, la «Col·lecció Ciència-Ficció» (1992) de Pagès Editors —amb unes característiques cobertes de porpra i plata. Aquesta darrera col·lecció continua activa actualment, i durant una vintena d'anys ha estat dirigida per Antoni Munné-Jordà. En els anys vuitanta i noranta, Munné-Jordà publica diverses novel·les i antologies del gènere fantàstic —algunes, a Edicions de la Magrana, com *Demà serà un altre dia* («Les Ales Esteses, 1987)⁶³ i *Temps al temps: antologia de contes de ciència-ficció* («L'Esparver Llegir», 1990).

Jaume Fuster, Maria-Antònia Oliver i Margarida Aritzeta són tres autors vinculats a Ofèlia Dracs —i, més tard, a «La Negra»— que en la dècada de 1980 escriuen narrativa fantàstica també per compte propi, al marge del col·lectiu. Fuster comença a compondre la seva «Trilogia del Món Conegut» formada per *L'illa de les Tres Taronges* (1983), *L'Anell de Ferro* (1985) i *El Jardí de les Palmeres* (1993). Oliver participa d'aquesta tendència amb *Crineres de foc* (1985), i Margarida Aritzeta, abans de conèixer la parella d'escriptors, ja havia creat una narració imaginativa per a públic juvenil: *Grafèmia* (1982). D'aleshores ençà, Aritzeta ha publicat molts altres textos de gènere fantàstic.

Finalment, queda per assenyalar que en aquest període, en comparació amb el negre, l'eròtic i el fantàstic, el gènere sentimental, que havia estat difós amb tanta abundància en els anys vint i trenta, queda relegat. La novel·la rosa no sembla ser, en els anys vuitanta, un dels àmbits editorials i de creació «a conquerir», com sí que l'havia considerat Joan Triadú el 1964, no sense manifestar obertament la seva postura concessiva davant aquest «abominable gènere» i la «idiotització» que implica (Triadú, 1964: 39). Un dels pocs intents, si no l'únic, d'ocupar aquest espai editorial, data ja de 1996, quan l'editorial El Mèdol crea la col·lecció «Rosa de Pitiminí». Tot i que es fa una aposta decidida pel gènere —s'encarreguen obres a escriptores com Antònia Vicens (Borràs, 2012: 58) i fins i tot es contracta l'actriu Consol Cirera per promocionar la col·lecció—,⁶⁴ «Rosa de Pitiminí»

⁶³ És la tercera part d'una de les dues trilogies de l'autor; aquesta, la primera, és formada també per *Damunt un blanc així com el del paper* (1978) i *Ofici de torsimany* (1985). Com a curador, Munné-Jordà també publica amb Edicions 62 *Narracions de ciència-ficció: antologia* l'any 1985, i, més tard, l'ampliació *Futurs imperfectes: antologia de contes de ciència-ficció* (1997). Vg. també l'antologia de Martínez-Gil (2004).

⁶⁴ Catalina Borràs esmenta de passada que l'escriptora Antònia Vicens escriu a «Rosa de Pitiminí» per encàrrec (Borràs, 2012: 58). Es pot veure un breu resum de l'acte promocional que es féu del segon número,

tanca al cap de tres anys, deixant un catàleg de tretze novel·les signades amb pseudònim, com ara *Sapore di sale* (1996), d'Eva Maria S. F.

Amb independència del major o menor pes de cada gènere narratiu en el mercat del llibre, en aquest apartat s'ha fet palpable que, durant la dècada dels vuitanta, s'arriba al punt àlgid de la producció i dignificació de la literatura de gènere en català. En vista del guany de lectors que permet l'escolarització en català, dins l'àmbit editorial es produeix un eixamplament de les temàtiques. Es limita el nombre de llibres d'anomenat «alt propòsit literari» en favor d'una literatura d'ampli abast, com la de gèneres, pràcticament inexistent des de 1939, i es produeix un fenomen de *retorn* a la literatura d'evasió.

Però l'auge de les modalitats literàries orientades al públic majoritari començarà a minvar en els anys noranta, i l'optimisme que havia acompanyat el període d'abundància, cedirà el pas a veus escèptiques amb els èxits obtinguts. Com a mostra, Isidor Cònsul jutja que la narrativa de gènere «només ha donat, en català, alguns títols mitjanament acceptables» (Cònsul, 1997: 14), i Josep M. Lloró, amb una perspectiva semblant, subratlla la tendència a sobrevalorar aquest tipus de literatura:

La fugida cap al gènere ha estat destacada i valorada com un gran guany de la llengua catalana —que ho és— i com un gran guany de la literatura catalana —que ja és més discutible. Òbviament hi ha bones novel·les de gènere i d'altres que no, però el fet que siguin totes sobrevalorades per ser novel·les en català és una política excessiva, fins i tot per a una cultura petita. D'aquesta forma, costa més cridar l'atenció sobre obres notables, com per exemple les de Ferran Torrent (dins Broch *et al.*, 1992: 125-126).

Així mateix, el 1996 Àlex Broch conclou que «potser, en definitiva, la pràctica dels gèneres fou una manera de guanyar temps mentre es reformulaven principis anteriors i s'arribava a la consolidació de nous projectes narratius» (Broch, 1996: 54). L'estudiós entén la dècada dels vuitanta, doncs, com una etapa de transició. D'altra banda, l'any 1989 el col·lectiu Joan Orja signa el conegut assaig *Fahrenheit 212*, en què afirma que «actualment els gèneres estan en desprestigi, potser per l'ús no gaire sensat que se n'ha fet darrerament» (Joan Orja, 1989: 48). Unes ratlles més avall, s'especifica el perquè d'aquesta asseveració:

Hotel Kempinsky, al cinema Verdi de Barcelona, en aquest enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=hkSneJ1VAgY>. Accedit el 13 de juny de 2022.

[e]n temps recents els gèneres han estat una excusa per fer obres mimètiques, buides de contingut i formalment mecàniques, d'aquelles que amb una mica de sort són distretes, però que no diuen res als nostres cors i ànimes —almenys res d'important o interessant. I del que es tracta, si es vol fer *literatura*, és de fer bones les velles fórmules i reinterpretar la tradició (Joan Orja, 1989: 49).

Actualment, alguns investigadors especialitzats en ficció criminal en català com, per exemple, Àlex Martín, Anna Maria Villalonga i Sebastià Bennasar (2014: 16-17), defensen la «bona salut» de què torna a gaudir el gènere. Amb tot, a la llum dels continguts desglossats en el transcurs de la secció, s'ha fet evident que la literatura catalana de gènere es caracteritza, entre d'altres, per la discontinuïtat, un fet que convida a mantenir-se prudent respecte de la ràpida resolució d'aquesta problemàtica. A més a més, Josep Anton-Fernàndez (2008) apunta que

després de més de vint anys d'autonomia i política cultural normalitzadora, i malgrat els suposats èxits de vendes que tant ens han perjudicat, la cultura catalana és de consum minoritari, la seva presència en el mercat mínima en comparació amb la cultura hegemònica espanyola, el seu estatus social i empresarial purament de tolerància (Fernàndez, 2008: 175).

Sens dubte, el fenomen d'estratificació diglòssica present, com s'ha vist, des d'abans de 1939, ha estat un dels principals condicionants per al desenvolupament d'una literatura de consum majoritari en català en el segle XX, i és una de les causes per què la narrativa de gènere s'ha descrit com un dels «buits» entorn del qual erigir el procés de redreçament cultural.

Quan, el 1986, es crea la col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana, una bona part dels escriptors catalans que hi publiquen novel·les criminals ho fan empesos per l'objectiu d'explorar nous llenguatges: no solament literaris, sinó també comercials, i contribuir així a modernitzar i popularitzar la narrativa catalana. Les cinc obres que s'analitzen en aquesta dissertació es relacionen directament amb aquest projecte col·lectiu que, cap a finals de segle i per primera vegada des de l'època de preguerra, brinda un nou miratge de normalitat en les lletres catalanes.

Capítol II. Edicions de la Magrana i la col·lecció «La Negra»

El segon capítol presenta una semblança d'Edicions de la Magrana i de «La Negra», l'editorial i la col·lecció que acolliren les autores i novel·les seleccionades per a l'anàlisi. Amb aquesta intenció, el capítol s'estructura en tres apartats, que contenen, respectivament, una reconstrucció del panorama cultural que es forma a partir de 1975, l'estudi de la biografia empresarial i literària d'Edicions de la Magrana, i la ressenya dels orígens i l'evolució de la col·lecció «La Negra».

En la primera secció, s'ofereix una visió general de la situació de les lletres catalanes en l'immediat postfranquisme i es referma la idea que el projecte normalitzador, una «constel·lació de discursos» (Subirana, Fernández i Fuster, 2013: 1) i línies d'actuació encaminada a esmenar les anomalies derivades de quaranta anys de dictadura, determina bona part dels plantejaments polítics i culturals de l'època. Tant és així que, a l'assaig *El malestar en la cultura catalana*, Josep-Anton Fernández (2008) parla de la normalització, en primer terme, com del període històric comprès entre 1976 —any de celebració del Congrés de Cultura Catalana— i 1999, coincident amb el final del pujolisme. El nostre corpus de textos, doncs, s'encabeix de ple en aquesta conjuntura.

Des de la consciència que «cultura» no vol dir només «cultura llibresca», en l'epígraf 3.1 posem el focus en els efectes que el procés normalitzador té en un sector socioeconòmic concret: el de l'edició. Un camp on, en aquests anys de desglaç, es donen no sols diverses millores de tipus quantitatiu —augment del nombre de llibres publicats, aparició de noves editorials i col·leccions—, sinó també importants avenços qualitatius (creació o reestructuració d'organismes gremials, increment del nivell de les traduccions, diversificació de l'oferta, modernització tecnològica).

L'embranchida editorial dels darrers trenta anys del segle XX a Catalunya és una circumstància clau per comprendre les pràctiques d'Edicions de la Magrana, considerada una iniciativa paradigmàtica de l'anomenada Transició (Llanas, 2007) i tractada en el segon apartat del capítol. Edicions de la Magrana neix el 1975 com una editorial política —recordem que, a mitjan dècada dels setanta, irromp la moda del llibre polític—, però aviat redreça el rumb per esdevenir una editorial literària a la recerca d'oportunitats de

mercat. Participarà de l'eclosió de la narrativa de gènere no solament amb «La Negra», sinó també amb altres col·leccions com «La Marrana» (eròtica) i «Pèl i Ploma» (de literatura gastronòmica). Un altre puntal el trobarà en la literatura infantil i juvenil, que, arran de l'escolarització en llengua catalana, esdevindrà el bastió de l'editorial a la col·lecció «L'Esparver».

En la secció 2.3 es revisa, específicament, la història de «La Negra». Ideada el 1985 per Carles-Jordi Guardiola i Àlex Broch, aquesta col·lecció es crea amb la voluntat de reunir i publicar novel·les criminals d'autors catalans, fins llavors disperses en col·leccions generals de narrativa. Ben simptomàtic d'això és el fet que algunes obres de les autores del nostre corpus, com *El jaqué de la democràcia*, de Maria Aurèlia Capmany, i *Estudi en lila*, de Maria-Antònia Oliver, entrin a «La Negra» com a reedicions, procedents de col·leccions no especialitzades: «J. M.» (de Nova Terra) i «Les Ales Esteses» (d'Edicions de la Magrana), respectivament. Tot i la davallada de publicacions que es produirà a «La Negra» a partir de 1994, en conjunt es pot parlar de la col·lecció en termes positius i és una iniciativa decisiva per a la legitimació i popularització de la narrativa negra en llengua catalana.

2.1 Passar pàgina? La transició de l'edició en català

2.1.1 El llibre com a instrument

Entre mitjan anys cinquanta i l'inici de la dècada dels seixanta, coincidint amb l'època del *desarrollismo* espanyol, el sector editorial en català passa per un moment d'optimisme (Cònsul, 1997: 12): mostra senyals de vitalitat per primer cop des de 1939 (Resina, 2008: 210). S'engeguen diverses iniciatives, com Club dels Novel·listes (1955) —tot d'una, com a col·lecció de novel·la dins Aymà—, Nova Terra (1957), Edicions 62 (en l'any que li dona nom) i Pòrtic (1963). Les traduccions —vetades fins al 1962— tornen amb força,⁶⁵ i, en l'àmbit de l'edició literària, la novel·la catalana ressorgeix després de «dues llargues etapes històriques de confinament imposades pel Noucentisme i pels efectes d'una desfeta civil» (Saladrigas, 1979: 65). Així, es publiquen obres tan cabdals com *Bearn* (1961), *La plaça del Diamant* (1962), *Totes les bèsties de càrrega* (1967) i —precisament d'una de

⁶⁵ Vg. p. ex. Bacardí (2012) i Vallverdú (2013). El canvi de conjuntura coincideix amb la defunció d'un gran traductor: Carles Riba. L'intel·lectual i home de lletres mor el 12 de juliol de 1959.

les autores del nostre corpus, Maria Aurèlia Capmany— *Un lloc entre els morts* (1967), una narració guardonada amb el premi Sant Jordi de 1968. L'edició catalana pugna, en la mesura que pot, per fer-se *un lloc entre els vius* en un territori la capital del qual és el centre mundial de l'edició en castellà, on, per tant, el llibre català està obligat a competir amb un mercat potent. La censura franquista no desapareix, però la nova llei de premsa impulsada pel ministre Fraga Iribarne (14/1966) comporta una relativa distensió.⁶⁶

Tot i les particularitats del procés del llibre en català en aquests anys, la represa descrita manté certes correspondències amb la que té lloc en altres països europeus que tot just estan deixant enrere els efectes devastadors de la Segona Guerra Mundial. En la historiografia cultural europea, les reivindicacions del Maig francès s'han presentat com el centre de gravetat d'aquesta reactivació, i el 1968, com la data que marca un canvi d'època: de la modernitat a la postmodernitat.⁶⁷ Significativament, el 1968 és també l'any en què, a Catalunya, es publiquen els primers volums d'un important projecte col·lectiu per al coneixement: la Gran Enciclopèdia Catalana, impulsada des d'Edicions 62 per Max Cahner (qui, a més de fundar la seva pròpia editorial, Curial, el 1972, l'any 1980 esdevindrà el conseller de Cultura del primer govern presidit per Jordi Pujol).

Amb tot, no és aquesta primavera cultural, sinó una data de significació política —la de la mort de Franco—,⁶⁸ la que ha esdevingut el tall temporal a partir del qual perioditzar la història recent (també en els estudis humanístics) i bastir el relat de la reconstrucció

⁶⁶ El primer article de la llei reconeix el dret a la llibertat d'expressió d'idees difoses per mitjans impresos, tot i que amb algunes limitacions, especificades en el segon article, com «el respeto a la verdad y a la moral» y «el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional». L'avenç principal, però, s'estableix en l'article tercer: «La Administración no podrá aplicar la censura previa ni exigir la consulta obligatoria, salvo en los estados de excepción y de guerra expresamente previstos en las leyes». Es pot consultar el text sencer en aquest enllaç del BOE: <https://www.boe.es/eli/es/l/1966/03/18/14>. Accedit el 5 de febrer de 2021.

⁶⁷ Jordi Marrugat ha argumentat a favor de la inclusió d'aquest concepte —encarat amb escepticisme per una part de la crítica— en els estudis de literatura catalana de les darreres dècades (Marrugat, 2009: 119-133). I, en coherència amb aquest posicionament, ell mateix ha publicat els llibres *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius* (2014) i *Aspectes de la poesia catalana de la postmodernitat* (2013).

⁶⁸ Àlex Broch posa de manifest la tendència històrica dels estudis literaris catalans de fixar períodes no tant per criteris estètics o per moviments culturals, sinó en funció d'esdeveniments polítics. Cita com a exemples l'anomenada *Decadència* (un terme que estudiosos com Albert Rossich i Josep Solericens han intentat desterrar), la Renaixença o la Guerra Civil espanyola. El 1975, una vegada més, és una data política la que marca un abans i un després en el desenvolupament de la cultura catalana: «A partir d'aquesta data entrem en la transició política i dins l'inici d'una etapa de transformació institucional. Literàriament, però, la data de 1975 no té cap significació especial dins la literatura catalana. No representa ni el final ni l'inici de res específic, més aviat la data es produeix en [un] determinat moment d'un procés i una evolució interna iniciada anys abans» (Broch, 1985: 172).

nacional catalana que ha de pal·liar els efectes d'anys de repressió i de negació sistemàtica de les especificitats culturals i identitàries catalanes. Aquest redreçament tindrà un puntal en el Congrés de Cultura Catalana (1975-1977), l'objectiu principal del qual va ser

comprometre els professionals de diversos sectors a establir un balanç de la situació en cada àmbit i traçar un mínim programa de futur aplicable a partir de la recuperació institucional. Però va ser manifest també l'objectiu de fer servir el Congrés com a plataforma d'afirmació i difusió de la consciència popular i, en conseqüència, de les reivindicacions bàsiques (Subirats dins L'Avenç, 1984: 222-223).

Jaume Fuster, Antoni Serra, Maria-Antònia Oliver i Maria Aurèlia Capmany —que, anys més tard, estaran vinculats a «La Negra»— són quatre dels nombrosos escriptors i intel·lectuals catalans que participaren en aquesta gran trobada de la societat civil, encontre que serví per elaborar un full de ruta també en l'àmbit del llibre.

El projecte de recuperació que s'enceta amb el Congrés de Cultura Catalana (Congrés CC) i que acabarà dient-se de *normalització* afecta àrees molt diverses, entre les quals l'editorial té un paper de primer ordre. Aquesta preponderància cal atribuir-la, innegablement, a les fortes connotacions polítiques que té el llibre en la cultura catalana en aquests moments; politització que ha estat aguditzada per una llarga nit de prohibicions en què editar en català era una mostra de militància. Àlex Broch comenta que

Aquesta política editorial, clarament ideològica, fou el tribut que la resistència hagué d'acceptar en un moment en què la mateixa edició en català, més enllà del debat ideològic que aportés, ja era una progressió en relació amb l'etapa anterior i un camí obert al futur (Broch, 1980: 106-107).⁶⁹

Per això, la normalització se sol presentar com la successora d'un paradigma previ dominant al llarg del franquisme: el resistencialisme. Pere Rosselló assenyala que justament l'any 1962 havia acabat la Campanya del Diccionari Català-Valencià-Balear, «tot un símbol del final d'una etapa de *resistència*» (Rosselló, 2004: 30). Tanmateix, lluny de mantenir-hi una relació d'oposició frontal —com indueixen a pensar els discursos crítics que s'alcen per recriminar la mercantilització de la cultura que implica

⁶⁹ Recordem que els primers volums en català que el règim franquista permeté de publicar foren reedicions de l'obra poètica i religiosa de Verdguer, si bé manipulats barroerament (Pinyol, 2017). Una altra referència ineludible per a l'estudi de l'edició catalana en el període de la dictadura és Gallofré (1991).

l'hegemonització de la mentalitat normalitzadora (Lluch i Sopena, 2007)—, considerem que la normalització no es pot entendre sinó com la natural evolució de l'esperit resistencial sota les noves circumstàncies que propicien fets tan rellevants com la recuperació de les institucions d'autogovern (recuperació que es reivindica massivament en les eleccions de 1977), la transferència de competències al Departament de Cultura de la Generalitat (1980-1981) o l'aprovació de la Llei del Català (1983). Més que passar pàgina, doncs, es tracta d'un punt i a part.

En aquesta conjuntura, la sintonia entre la tasca de les editorials i el programa normalitzador es pot entreveure perfectament en els discursos d'editors com Romà Cuyàs (Edicions 62) i Carles-Jordi Guardiola (Edicions de la Magrana). En una conferència pronunciada el 1981, intitulada «Problemes de l'edició en català», Cuyàs, el primer president de l'Associació d'Editors en Llengua Catalana, parla del llibre català com d'«un instrument bàsic per a la difusió i conservació d'una llengua i d'una cultura», i també el defineix com «un instrument d'afirmació, de recuperació i de consolidació nacional» (*apud* Llanas, 2007: 20).

És interessant remarcar, d'aquesta intervenció, l'elecció —premeditada, com la reiteració fa pensar— del terme *instrument* per fer referència al llibre, ja que posa de manifest una concepció en la qual la producció de valor d'aquest bé cultural va vinculada al servei que presti a una determinada causa —la de la nació. I és que *la causa* tracta d'això, precisament: de crear instruments i mecanismes institucionals per fer, de la catalana, «una autèntica cultura nacional adaptada a les condicions del seu moment històric, que la converteixin en majoritària i que garanteixin la seva reproducció», com explica Josep-Anton Fernández (2008: 198). En el Manifest de la Cultura Catalana redactat al Congrés CC ja s'havia denunciat la «situació de total anormalitat, sense *instruments* d'autoorganització» (la cursiva és nostra), en què s'havia estat produint el desenvolupament la cultura catalana els quaranta anys precedents.⁷⁰

Justament Guardiola —qui forma part de l'equip directiu de Cuyàs com a secretari de l'Associació d'Editors en Llengua Catalana, entitat de la qual serà president entre 1982 i

⁷⁰ La citació del Manifest ha estat extreta de la pàgina web del Congrés de Cultura Catalana: <https://congresdeculturacatalana.cat/historia/manifest/>. Accedit el 14 de juny de 2023.

1985— també fa servir el mot «instrument» en fer referència a la normalització com una manifestació de la «consciència col·lectiva catalana»:

És a dir la consciència, la certesa, que hom té que el llibre és i pot ser un important i decisiu instrument de catalanització i recuperació dels signes d'identitat de la societat catalana, malmesa per tants anys de dictadura. Hom aposta pel llibre. De fet és el sector més ben situat per encapçalar aquest procés de recuperació nacional i democràtica (Guardiola, 1996: 62).⁷¹

Sembla clar que aquests editors accepten de grat el paper que els ha estat assignat en l'auca del projecte de normalització. A la pràctica, el de gestors culturals que, alhora que exerceixen d'empresaris que cerquen beneficis, s'han de comprometre a «cobrir tot el ventall de publicacions d'una cultura moderna» (Vallverdú, 1986: 6). Normalitzar, en termes editorials, significa treure al mercat llibres de tota mena i eixamplar la base de lectors fins assolir l'«autosuficiència» (Castellet, 1983: 117), és a dir, la compensació de la demanda i l'oferta cultural.

Aquest anhel de tenir una cultura llibresca *plena* no és pas nou. Endinsa les seves arrels en el Modernisme i, sobretot, en el Noucentisme, quan s'instal·la la idea «d'una “normalització” intel·lectual» i es concentren els esforços en refer el català com a llengua literària (Fuster, 1992: 59). Aquest procés de normalització i modernització cultural s'interromp de cop el 1939, com exposa Joaquim Molas:

El gener de 1939, aquesta situació canvià brutalment. Abans de tot, la guerra produí un gran trasbals demogràfic, que s'aguditzà amb el triomf del general Franco. [...] Aquest trasbals demogràfic i la política dels vencedors desencadenaren una sèrie de fenòmens que canviaren, de dalt a baix, el sentit de la cultura catalana. Així, s'interrompé el seu procés de «normalització», és a dir, el procés que tendia a convertir-la, amb totes les seves oposicions i desequilibris, en una cultura homologable amb les altres cultures nacionals de tipus industrial (Molas, 1983: 144-145).

⁷¹ Aquest fragment és extret d'una ponència llegida dia 11 de novembre de 1986 a Barcelona, en el marc d'una trobada entre editors catalans i alemanys (Guardiola, 1996: 57).

El 1976, amb el canvi de règim, s'obre la possibilitat de rescatar i culminar aquell projecte inacabat. Per això als editors se'ls encomanarà la tasca d'*omplir buits*, de proveir els lectors de tot allò que encara no es troba en el mercat català. Cal publicar més i, sobretot, publicar de manera més diversificada. Com apunta Fernández, el projecte de normalització es fonamenta tot ell sobre «la idea d'un forat que cal omplir i d'un orifici que cal penetrar: per tal d'arribar a una cultura catalana plenament funcional, completa, expressió d'una societat harmònica, cohesionada, sense conflictes d'identitat» (Fernández, 2008: 358).⁷² Ja a la declaració de principis del Congrés CC s'havia parlat de les «llacunes» provocades per la dictadura franquista en els diferents camps de la cultura (Fuster, 1978: 194), de les *mancances* derivades de la discontinuïtat del projecte de modernització cultural interromput en els anys trenta. La mentalitat «d'omplir forats» caracteritzarà el procés d'expansió de l'edició en català a partir de 1975, però val a dir que també estarà present en la cultura del llibre en castellà. Com ha remarcat Germán Labrador (2019) en termes pròxims als de Joaquim Molas,

[A] las letras democráticas se les encomienda, como programa democrático, su colaboración con la gran epopeya de la modernización cultural pendiente, es decir, trabajar por la homologación de la literatura patria —lastrada supuestamente por décadas de autismo y subdesarrollo— en relación con unos estándares europeos de supuesta normalidad democrática. [...] la fantasía de la normalidad pendiente constituye el verdadero mito fundacional de la cultura democrática postfranquista (Labrador, 2019: 78).

Per a això caldrà, paradoxalment, una *despolitització* del llibre. I diem «paradoxalment» perquè entenem que el projecte de normalització és un projecte polític. A l'article «L'imparable procés de concentració editorial» recollit al volum *Catalunya 1973-1983. De la dictadura a la democràcia*, Lluís Bassets assenyala que, després de la Transició, el procés del llibre català es troba marcat

per una progressiva normalització, si no en xifres, almenys en intenció: el criteri de militància, propi de la resistència, ha estat escombrat tant pels editors com pels autors. Ara es tracta d'aguantar un mercat extremament petit i fer-lo viable (L'Avenç, 1984: 211).

⁷² Aquí, l'autor reprèn la teoria del buit i l'analitica de la cultura catalana que havia presentat a Fernández (1993).

Si es vol fer de l'edició en català una indústria completa i competitiva, els editors han de passar de ser mecenes o militants a ser empresaris; el llibre, d'objecte de culte patriòtic a producte cultural de consum. Amb relació al cas d'Edicions de la Magrana, trobem un exemple ben il·lustratiu d'aquest canvi de paradigma en l'article de Lluís Bonada (1987) per al número 331 de *Serra d'Or*, en què sintetitza la trajectòria decennal d'Edicions de la Magrana en l'èpic títol «La Magrana, un creixement espectacular de la militància política a la promoció cultural».

Aquest trànsit del resistencialisme —i la seva consegüent concepció mítico-nacional de la literatura— al gerencialisme cultural —un concepte introduït al llibre col·lectiu *La cultura catalana: el sagrat i el profà* de Giner, Flaquer, Busquets i Bultà, citat a l'assaig de Fernández (2008)— és sovint defensat pels mateixos editors. Carles-Jordi Guardiola sembla tenir-ho clar: «[C]aldrà que l'editor es prepari per a afrontar el futur amb una nova mentalitat i unes noves perspectives. Cal passar de l'acció patriòtica i resistencial a l'acció professional i empresarial» (Guardiola, 1996: 23). Per a Guardiola, els editors han de preocupar-se per la professionalització i competitivitat de l'empresa (i fixem-nos que a la citació següent torna a aparèixer el terme «instrument»)

sense perdre el fonamental esperit de promotor i estimulador de cultura i de servidor de les necessitats culturals del nostre poble, ja que el llibre continuarà essent instrument bàsic de normalització del nostre país (Guardiola, 1996: 29-30).

També Romà Cuyàs aposta per aquesta via intermèdia:

[L]'editor ha de saber trobar el punt mitjà entre les exigències econòmiques que la nostra activitat empresarial comporta i el deure de facilitar *instruments* per a una demanda cultural en formació, i de dubtosa rendibilitat comercial (*apud* Llanas, 2007: 20; la cursiva és nostra).

L'escriptor i periodista Sergio Vila-Sanjuán, per la seva banda, recull el testimoni de Miquel Alzueta, l'editor de Columna, en el llibre *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, la idea concentrada en el títol del qual «qüestionem» en l'epígraf d'aquest apartat:

Lo que siempre he pretendido —manifiesta Alzueta— es actuar como editor catalán exactamente igual que lo haría si estuviera trabajando en otra lengua. Me obsesionaba que Cataluña fuera un país normal (Vila-Sanjuán, 2003: 263).

Com es tradueixen, a la pràctica, aquests posicionaments? En termes quantitius, no podem sinó parlar de creixement: de noves editorials, de revistes, de mitjans de comunicació i també d'organismes gremials, atès que cal tornar a teixir una xarxa d'agents culturals.

Amb referència al primer dels ítems enumerats, destaquem que en els anys setanta es funden —entre moltes altres empreses de publicacions— Edicions de la Magrana (1975), Edicions de les Dones (1978), Quaderns Crema (1979) i Eumo (1979); i, en els anys vuitanta, Empúries (1983), Columna (1985), La Campana (1985) i Bromera (1986). Pel que fa als mitjans de comunicació, el 23 d'abril de 1976 surt al carrer el primer diari en català, l'*Avui*, i el 1979, el segon, *Punt diari* (aquest, només a les comarques gironines). És el mateix any en què, per contra, tanquen els diaris estatals del *Movimiento*, *Solidaridad Nacional* i *La prensa*. El 10 de setembre de 1983 té lloc la primera emissió de *TV3*. I, entre les noves revistes, sobresurten *L'Avenç*, *Reduccions* i *Quart Creixent*.

L'estudi *L'edició a Catalunya: el segle XX (els darrers trenta anys)*, a càrrec de Manuel Llanas amb la col·laboració de Montse Ayats, dedica un apartat sencer als organismes gremials.⁷³ Llanas refà la història del Gremi d'Editors:

Mort el dictador el 20 de novembre de 1975, les actes de les reunions del Gremi no reflecteixen cap al·lusió al canvi polític subseqüent fins a la del 22 de gener de 1976, en la qual el president, Josep Menal, informa que el mes anterior s'havia cursat al rei una petició d'amnistia (Llanas, 2007: 47).

Davant la nova realitat política, es crea una comissió per reconvertir el Gremi d'Editors en una associació professional totalment independent de qualsevol intervenció administrativa. S'aproven unànimement uns nous estatuts el 24 de febrer de 1977, estatuts que «equivalen a una autèntica refundació del Gremi d'Editors» (Llanas, 2007: 49).

⁷³ Aquest llibre és el setè i darrer de la col·lecció «Història de l'edició a Catalunya», encarregada i publicada pel Gremi d'Editors de Catalunya entre 2001 i 2007. Podeu trobar-ne la informació en aquest enllaç: <https://www.gremieditors.cat/historia-de-ledicio-a-catalunya/>. Accedit el 22 de febrer de 2023.

El 1978 neix formalment l'Associació d'Editors en Llengua Catalana, com una branca del Gremi d'Editors. I encara un tercer organisme: la Cambra del Llibre de Catalunya, ressuscitada el 1981, que s'ocupa sobretot de funcions administratives. Els escriptors també creen infraestructures, com l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana i el PEN Català —del qual Maria Aurèlia Capmany serà presidenta.

A més, cal ressaltar que el mes de maig de l'any 1980 Max Cahner és nomenat conseller de Cultura, com s'ha comentat més amunt. El 27 de febrer de 1981, en una roda de premsa convocada per informar dels traspassos de competències a la Conselleria, Cahner afirma: «Ara ja podem fer la nostra política cultural. Ja tenim tots els *instruments* que tenia l'Estat per fer cultura i els tenim en exclusiva» (*apud* L'Avenç, 1984: 190; la cursiva és nostra). D'aleshores endavant, el llibre català, reclòs sobre si mateix de 1939 a 1975, s'obre a creuar fronteres. L'octubre de 1982, per primera vegada la literatura catalana és present, amb estand propi, a la Fira de Frankfurt (Guardiola, 1996: 53). Carles-Jordi Guardiola també esmenta la celebració de la Fira internacional LIBER, la qual interessava els editors catalans com a punt de trobada dels editors «perifèrics» (56), gallecs, bascos i catalans. D'altra banda, des de 1983 se celebra la Setmana del Llibre Català a l'Estació de Sants.

Finalment, el mercat editorial es dinamitza i la producció de llibres augmenta. Dels aproximadament 850 llibres en català publicats l'any 1976 —una xifra amb bona càrrega simbòlica, atès que no s'igualava des del 1936, quan s'assoleix la cota màxima de l'edició catalana durant la República (865)— es passa, solament en cinc anys (1981), a produir-ne més del doble: 2.140, per ser exactes (Guardiola, 1996: 45). Estenent la mirada uns anys més enllà en el temps, Isidor Cònsul (1997) explica que

L'any 1975 es publicaren en català 672 llibres diferents i la xifra es multiplicà gairebé per deu (5.806) disset anys després: un creixement de més del 850% en l'espai que va de 1975 a 1992 (Cònsul, 1997: 12).

L'ascens de la corba de producció es perllongarà al llarg de la dècada de 1990: en el 2000, ja ha ultrapassat amb escreix els 8.000 llibres per any (8.759). En valors percentuals, el llibre català fa un triple salt: de representar el 10,1%, del total editat a Catalunya, entre

1977 i el nou mil·lenni arriba al 36,4%, segons les dades de l'Associació d'Editors en Llengua Catalana reproduïdes a Llanas (2007: 19).⁷⁴

2.1.2 De profanacions i mediocritats: l'altra cara de la normalització

Per matisar aquest creixement accelerat, d'entrada cal posar de relleu dos factors: d'una banda, la duplicació demogràfica del Principat d'ençà del 1939 —la qual, consegüentment, incideix en l'índex mitjà europeu de llibres per habitant—;⁷⁵ i, de l'altra, el proteccionisme institucional. El Departament de Cultura, creat el 1980 i comandat, com ja s'ha dit, per Max Cahner, engega el 1982 les subvencions a l'edició en llengua catalana. A part del finançament parcial o total de traduccions, durant anys el Departament compra tres-cents exemplars de cada primera edició al cinquanta per cent del preu del mercat, sempre que el llibre compleixi determinats requisits, per destinar-los a biblioteques. És el que es denomina «suport genèric», substituït avui per ajuts econòmics.

Endemés, la imatge de progrés continu que, sovint, s'associa al projecte de normalització, és d'algun mode un miratge, ja que aquest procés també topa amb alguns contratemps remarcables, com l'intent de cop d'estat de 1981, el manifest dels 2.300 publicat el mateix any al *Diario 16* —i que influirà en la retallada de la Llei de Normalització Lingüística de 1983—, o el desprestigi que provoca, en el món del llibre, la sistematització de l'ajut institucional acabat de descriure i la proliferació dels premis literaris. Josep-Anton Fernández (2008) posa sobre la taula la crisi de legitimitat que aquestes darreres practiquen impliquen, i es fa eco de l'opinió d'alguns crítics, com Julià Guillamon, que lamenten la banalització dels continguts i l'estandardització dels gustos (Fernández: 2008: 120) que suposen aquestes estratègies de planificació cultural:

⁷⁴ Per a una bona compilació i anàlisi de les xifres de l'edició en català els darrers trenta anys del segle XX, vg. l'apartat complet: «Panorama general» (Llanas, 2007: 13-44). La nostra panoràmica se centra bàsicament en Catalunya perquè «La Negra» és una col·lecció del Principat, però, com és evident, no es poden oblidar els contextos paral·lels de les Illes Balears i del País Valencià. A més, molts escriptors de la generació dels 70 implicats en la novel·la negra són d'origen mallorquí, com Maria-Antònia Oliver i Antoni Serra, i d'origen valencià, com Ferran Torrent i Isabel-Clara Simó.

⁷⁵ L'any 1979 es publiquen 1.321 títols en català. Romà Cuyàs subratlla que els paràmetres n'haurien exigit entre 4.000 i 5.000 (*apud* Llanas, 2007: 2021). Guardiola calcula, segons l'índex europeu mitjà, que sobre la base de deu milions d'habitants caldria editar 5.580 títols l'any (Guardiola, 1996: 45).

[E]n la inèrcia que provocava la creença en la necessitat d'una literatura completa, amb tots els gèneres i tots els registres, la crítica ha celebrat la proliferació d'horrors que permet que hi hagi de tot (Guillamon *apud* Fernández, 2008: 58).

Durant la dècada de 1980 s'alcen veus que retreuen que, al país, hi impera la mediocritat cultural i literària. L'escriptora i periodista Patricia Gabancho, autora de l'assaig *Cultura rima amb confitura* —en què planteja un debat sobre la literatura catalana del moment— escriu a les pàgines de *L'Avenç* que, en el panorama de les lletres catalanes, sense innovacions destacables, l'únic fenomen que sobresurt és, precisament, «l'intent de fer una literatura comercial, de gènere —el paradigma de la qual és el col·lectiu “Ofèlia Dracs”, d'escriptors joves» (Gabancho dins *L'Avenç*, 1984: 215). L'any 1983, la Generalitat de Catalunya organitza un cicle de conferències de «reflexió crítica» sobre la cultura catalana per fer front a l'allau de crítiques «sobre la mediocritat general de la cultura del país» (*L'Avenç*, 1984: 198). L'activitat obté ressò, però aviat queda en l'oblit.

En els anys noranta, el corrent de discursos contestataris s'estén i es materialitza en llibres com *El descrèdit de la literatura* (1999), de Xavier Bru de Sala, i *La cultura catalana: el sagrat i el profà* (1996), de Salvador Giner, Lluís Flaquer, Jordi Busquets i Núria Bultà. D'altra part, es tracta d'una actitud opositora que té un vessant moral. La nova predisposició dels principals editors catalans a actuar segons principis de rendibilitat econòmica és interpretada com una perversió de l'ofici per part d'alguns agents, que denuncien, com s'indica en el títol suara esmentat, la penetració del profà —el negoci— en el sagrat —la cultura—, una qüestió que al seu torn connecta amb els debats sobre la distinció entre alta i baixa cultura. Josep-Anton Fernández (2008), a *El malestar en la cultura catalana*, ofereix una minuciosa anàlisi dels diferents discursos crítics amb el procés de normalització a partir d'un vast treball de documentació, i va al rovell de l'ou del perquè de la crisi de prestigi que travessa la cultura catalana a les acaballes del segle XX:

L'alta cultura té prestigi perquè es percep i es presenta com a desinteressada: com diu el sociòleg francès Pierre Bourdieu, el camp cultural és «el món econòmic a l'inrevés», perquè el benefici que s'hi persegueix no és econòmic sinó simbòlic. [...] El principi ordenador del món cultural, doncs, no és l'interès econòmic sinó «un interès en el desinterès» (Fernández, 2008: 134-135).

Fernàndez (2008: 101) identifica en aquesta crisi un conflicte típicament postmodern amb caràcter vigent. La modernització de les lletres catalanes, en definitiva, va acompanyada d'uns canvis que no tothom sembla disposat a acceptar: això és, que no es creï cultura *desinteressadament*, sinó amb una estratègia empresarial al darrere condicionada per l'activitat de les empreses de la competència i les dinàmiques del mercat.

En aquest context, l'edició comercial retreu la competència deslleial de l'edició institucional, i també denuncia la «pràctica innoble» (Guardiola, 1996: 95) de la retenció de drets de traducció al català per part d'editors castellans. Així mateix, en la dècada de 1990, per fer front al crack del mercat hispanoamericà, s'inicia un fenomen de concentració editorial que arriba fins als nostres dies. Es formen grans grups «que es dediquen a la producció i el comerç de tota mena de productes culturals, informatius i d'entreteniment» (Izquierdo dins Lluç i Sopena, 2007: 119), fins al punt que alguns autors diagnostiquen una «saturació evident», «una situació de clara sobreproducció» de béns culturals (Ollé dins Lluç i Sopena, 2007: 45). Jaume Vallcorba no sols qualifica la tendència monopolitzadora de «preocupant» (dins Climent *et al.*, 2000: 73), sinó que també afirma que du a perdre el lector culte, una observació que ens retorna a l'aparellament entre la industrialització del món editorial i la proliferació de la cultura dita «baixa», «mediocre» o «profana».

Pel que fa als premis literaris, també abundants, l'any 2000 Carles-Jordi Guardiola es mostra reticent respecte de la seva efectivitat, tot contraposant, de nou, el paradigma normalitzador al resistencial:

La majoria d'aquests premis, tal com estan plantejats, a més d'esdevenir moltes vegades una paròdia d'ells mateixos, pertanyen a la idea d'una cultura resistencial que malament pot lluitar amb la «normalitat» de la cultura castellana. En bona part les dotacions són a fons perdut i hereves d'una política de subvencions de cultura minoritària (Guardiola dins Climent *et al.*, 2000: 68 i 70).

Finalment, en el mateix article, l'editor reconeix que aquell objectiu de «tapar» els forats de literatura catalana, el propòsit de completar-ne el ventall temàtic, no s'ha assolit:

Només el segment escolar (infantil i juvenil i text no universitari) tot sol representa el 48.9 del total de les vendes («Informe de comerç interior 1998», Gremi d'Editors de

Catalunya). El resultat final és una estructura de vendes descompensada, molt feble en algunes matèries i hipertrofiada en altres (Guardiola dins Climent *et al.*, 2000: 68).

A l'article publicat al digital *Nívol* «Què en fem, de la cultura de la normalització?», l'investigador Guillem Colom-Montero (2018) observa que, generalment, la normalització es considera «un projecte incomplet, fragmentari, inacabat», a pesar d'haver comportat millores substancials per a la llengua i la cultura catalanes. Basant-se en l'assaig de Josep-Anton Fernández —en què la normalització és definida com una fantasia «d'esdevenir una cultura dominant» (Fernández, 2008: 358)—, Colom-Montero apunta algunes causes d'aquesta fallida:

el projecte normalitzador aspirava que la cultura catalana gaudís del mateix estatus que les cultures dels estats-nació europeus, però aquest objectiu era inassolible a causa de l'estatus polític de Catalunya dins l'Estat espanyol, un estatus que mai no va ser posat en qüestió pels discursos i polítiques de la normalització. La normalització cultural, doncs, es basava en una fal·làcia (Colom-Montero, 2018).

Fabricat d'esperances i contradiccions, el projecte de normalització té una ombra allargada que continua planant en el camp cultural català i que, en tant que explica molts aspectes de la situació actual, encara interpel·la els estudiosos de la llengua i la literatura. Tot seguit, abordem la trajectòria d'Edicions de la Magrana, que s'erigeix com un cas exemplar de l'auge i el declivi del procés normalitzador.

2.2 Edicions de la Magrana (1975-2000): de la cultura política a la política cultural

Edicions de la Magrana apareix la tardor —com el fruit que li dona nom— de l'any 1975. Enmig d'un context d'ebullició política, no es fa estrany que la iniciativa neixi, com tantes altres, amb un obert posicionament ideològic.⁷⁶ Els seus fundadors són quatre intel·lectuals catalans afiliats al Partit Socialista d'Alliberament Nacional (PSAN), una formació sorgida pocs anys abans, el 1969, com a escissió del sector més jove i esquerrà

⁷⁶ Altres exemples són Laia (1972), editorial del PSUC i continuadora de l'editorial Estela —tancada per les autoritats franquistes el 1971—, o Llibres del Mall, procedent de Curial i compromesa amb la poesia catalana d'autors joves.

del Front Nacional de Catalunya.⁷⁷ Jaume Fuster, Jordi Moners, Francesc Vidal i Carles-Jordi Guardiola, membres de l'ala cultural del nou partit, fan, d'aquesta manera, un pas endavant per erigir un projecte «col·lectiu» que es posi «al servei dels Països Catalans» (Nadal, 1996: 42). En el pòster editat l'any 1985 amb motiu del desè aniversari d'Edicions de la Magrana, s'hi podrà llegir precisament aquest missatge: «10 anys al servei dels Països Catalans».

D'entrada, l'editorial és concebuda com una plataforma de difusió d'obres de filosofia i història política. L'objectiu inicialment marcat, doncs, és clarament vinculable al compromís social del grup d'impulsors, com, també, l'elecció del nom i el disseny del logotip de l'empresa. Al portal web *Patrimoni d'Editors i Editats de Catalunya* de la Biblioteca de Catalunya, s'hi pot llegir que els fundadors d'Edicions de la Magrana buscaven un concepte «que suggerís unió»:

La primera proposta va ser Edicions de les Germanies, desestimada perquè es podia confondre amb Germània. Amb la idea de la unitat, es va pensar en pinya i magrana, i van escollir magrana: Edicions de la Magrana. Si el nom ja havia estat escollit amb la idea i la intenció d'expressar unió, agrupació, al logotip això s'hi havia de reflectir. El primer disseny eren quatre mans que s'agafaven pels canells però es va haver de suprimir perquè ja estava registrat per una altra marca. Llavors, se'n va fer un amb una mà i quatre cercles disposats en rombe. Després, es va treure la mà i només s'hi van deixar els cercles, primer negres en un requadre blanc, i després blancs sense requadre» (Biblioteca de Catalunya, 2016).

En aquesta mateixa web hom pot trobar tres imatges del logotip d'Edicions de la Magrana corresponents a les diferents fases descrites:

⁷⁷ L'escissió es produeix arran de de «[l]a introducció del pensament marxista de la nova esquerra després de 1968» (L'Avenç, 1984: 74). La declaració de principis del PSAN es pot recuperar en aquest enllaç: <https://homenatgecala.wordpress.com/2013/08/27/declaracio-de-principis-del-partit-socialista-dalliberament-nacional-dels-paisos-catalans/>. Accedit el 25 de gener de 2021. En destaquem el vint-i-cinquè punt: «El PSAN impulsarà la creació d'un moviment cultural [...] capaç d'operar ideològicament com una arma de conscienciació de la lluita nacional popular». Roger Buch, en la seva tesi doctoral dedicada al partit, glossa: «Tot i tenir una presència relativament important a Catalunya i al País Valencià durant els darrers anys del franquisme i als inicis de la transició, [el PSAN] no va aconseguir cap dels objectius estratègics que s'havia proposat ni tampoc presència en el sistema de partits del nou sistema democràtic» (Buch, 2012: 6) L'any 2015, la formació anuncia la fi de les seves activitats públiques, com recull la següent notícia de *Vilaweb*: <https://www.vilaweb.cat/noticies/el-psan-anuncia-laturada-de-les-activitats-publicues/> Accedit el 14 de juny de 2023.



La vermellor de la magrana pot relacionar-se amb el color predominant en la simbologia del pensament d'esquerres. En una entrevista amb Anna Gil originalment publicada a *El Món* i reproduïda al llibre *Ofici d'editar*, Carles Jordi Guardiola manifesta, amb referència al nom de l'editorial, que també guarda «una possible segona lectura: mà grana; és a dir,

mà vermella, roja. Per això quan vam confeccionar el logotip vam jugar amb una mà. Tot plegat, una sèrie d'elements poc pensats i, miri..., n'estem molt contents» (Guardiola 1996: 111). Així mateix, el conjunt de llavors que guarda el fruit —representades en els quatre cercles (quatre són, de fet, les persones que s'apleguen per fundar l'editorial)— és identificable amb el col·lectivisme que històricament s'ha associat amb aquesta ideologia.

D'altra banda, la magrana és símbol, en diverses cultures, de fecunditat; i, en aquest cas, el signe encaixa prou amb el referent. A la llarga, Edicions de la Magrana esdevé una editorial de dimensions mitjanes que publica, en vint-i-cinc anys i repartits en més de cinquanta col·leccions, un total de 1.263 llibres —val a dir que aquesta xifra no inclou els títols en altres suports (cassets, vídeos i CD-ROMS).⁷⁸ A més a més, en l'interval de temps que va del 1975 al 2000 es produeixen transformacions substancials en el si del projecte, el qual evoluciona d'editorial política a editorial generalista i troba, en la producció de llibres per a l'escola en català, el seu pilar més sòlid. L'altre bastió de l'empresa —com ha destacat Llanas (2007: 178)— és el seu planter d'autors, que reuneix des de noms veterans com Manuel de Pedrolo i Maria Aurèlia Capmany fins a joves veus de la generació dels setanta que habitualment, a més d'escriure ficció, s'impliquen a l'editorial d'altres maneres: ja sigui com a traductors, prologuistes, assessors, agents literaris o curadors. Algunes figures destacades d'aquesta «escuderia d'escriptors» (Llanas i Chumillas, 2012: 25) són Jaume Fuster, Maria Antònia Oliver, Jesús Moncada, Andreu Martín, Margarida Aritzeta, Pep Albanell, Maria Barbal i Isabel-Clara Simó.⁷⁹

2.2.1 Fundació i principis

Per desgranar el camí, anem fins als orígens. En les primeres pàgines d'*Ofici d'editar*, Carles-Jordi Guardiola ofereix una crònica dels inicis de l'editorial de la qual serà nomenat director:

A la 1 del migdia del 8 d'octubre de 1975 dipositàvem al Registre de la Propietat Industrial de Madrid la sol·licitud de registre del nostre nom i el 10 de novembre del

⁷⁸ Per a una relació exhaustiva de la cinquantena de col·leccions i dels productes audiovisuals que Edicions de la Magrana treu al mercat, vg. el capítol «Les col·leccions. Llibres i altres suports» dins l'annex de Llanas i Chumillas (2012: 68-138).

⁷⁹ Per a un record i homenatge de la història d'Edicions de la Magrana, podeu recuperar el programa que *Ciutat Maragda*, de Catalunya Ràdio, va dedicar a l'editorial, emès el 8 de maig de 2021 i amb un gran nombre d'intervencions. El programa es pot recuperar aquí: <https://www.ccma.cat/catràdio/alcanta/ciutat-maragda/edicions-de-la-magrana-historia-i-homenatge/audio/1100844/>. Accedit el 27 de juny de 2023.

mateix any presentàvem la sol·licitud de Registre d'Empreses Editorials al Ministerio de Cultura [...]. Calia ser a temps a publicar els primers llibres per Sant Jordi (Guardiola, 1996: 12).

L'empresa registrada arrenca amb un capital social d'un milió cent mil pessetes. Aquesta quantitat resulta de la suma de les aportacions, de 50.000 pessetes cadascuna, de vint-i-dos socis; unes aportacions que, per a Llanas (2007: 178), evidencien el «voluntarisme» que caracteritza l'època que estem tractant. A més dels fundadors Carles-Jordi Guardiola, Jaume Fuster i Jordi Moners, les persones que formen part de la nova societat limitada són Ignasi Ponti, Alfons Vergés, Jordi Carbonell i Pinyol, Aurora Roger, Jordi Casablancas, Josep Maria López Llavi, Joaquim Carbó, Antoni Mus, Maria Àngels Anglada, Marià Fabregat, Josep Maria Marca, M. Rosa Vicens Carbonell, Josep Mara Solé Sabaté, Josep Pla Molins, Gemma d'Armengol, Feliu Gorina, Josep Albanell, Gonçal Castelló i Guillem Romeu. Carles-Jordi Guardiola és qui proporciona aquesta llista de noms «segons l'ordre de llur aportació» (Guardiola, 1996: 12). Amb el temps, alguns d'aquests socis marxaran i, al seu torn, n'aniran entrant de nous, com Àlex Broch —qui, altrament, dirigirà algunes col·leccions entre 1978 i 1988—, Vinyet Panyella i Antoni Tàpies.

Tot i que al principi es constitueix com una societat limitada, Edicions de la Magrana ben aviat canvia d'estructura jurídica. Esdevé una societat anònima l'abril de 1976, un canvi que fa que deixi de ser necessària la precaució que s'havia pres inicialment, per evitar entrebancs derivats de la filiació política dels fundadors, de fer constar com a editor Ignasi Ponti, enginyer industrial i el sogre de Carles-Jordi Guardiola.⁸⁰ Com explica Guardiola (1996: 12), «[li] vam demanar que posés el seu nom com a editor, perquè nosaltres estàvem massa marcats per l'acció política antifranquista i qualsevol dels nostres noms podia fer perillar tot el projecte».

De primer moment, Edicions de la Magrana s'instal·la a l'estudi del domicili particular de Carles-Jordi Guardiola, una planta baixa situada al número 47 del carrer del

⁸⁰ Ignasi Ponti (1910-1993) va ser membre fundador de la Ràdio Associació Catalunya (RAC), creada el 1929 i dissolta per les forces franquistes durant la guerra civil. Amb la restauració de la democràcia, el 1980 Ponti esdevé president de la Societat Cooperativa Ràdio Associació de Catalunya —que es traspasa a la Generalitat de Catalunya. Col·laborà activament en l'organització del Congrés de Cultura Catalana del 1975 i el 1993 fou condecorat amb una Creu de Sant Jordi. Per aprofundir en la seva figura, vg. Duran i Reales (1995).

Repartidor, al barri de Vallcarca de Barcelona. Amb els anys, l'empresa canviarà dos cops d'ubicació, sempre dins la mateixa ciutat. El 1989 es muda a un pis del carrer Pérez Galdós, 24, proper a la plaça de Lesseps; i el 1996, a una casa del carrer de Pàdua, 83.

De Vallcarca estant, Guardiola treballa tot un any amb dedicació exclusiva a l'editorial, sense cobrar, i fa complir l'objectiu de publicar els primers títols per Sant Jordi de 1976. El catàleg d'Edicions de la Magrana s'estrena amb tres assajos: *Un país sense política*, de Joan Fuster; *Síntesi d'història dels Països Catalans*, de Jordi Moners; i *Les denúncies*, d'Antoni Mus. Al costat de l'equilibri territorial que representa la selecció —amb un escriptor valencià, un de català i un de mallorquí—, Llanas i Chumillas (2012: 9) en ressalten l'«explícita declaració d'intencions»: es tracta d'una tria que defineix la línia ideològica del projecte. Totes tres obres s'inclouen a la primera col·lecció de l'editorial, «La Magrana» (1976-1983), d'assaig de temàtica política i històrica.

En aquesta mateixa col·lecció apareix el quart títol del catàleg: una reedició de la peça teatral *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret: advocat dels obrers de Catalunya*, coescrita per Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu el 1976. El llibre és una dramatització de la biografia de Layret i del seu assassinat que s'havia publicat per primer cop el 1971 a l'exili, amb Edicions Catalanes de París, després d'estrenar-se clandestinament l'any 1970 a l'espai de l'entitat Amics de les Arts de Terrassa. Cal apuntar que la història de l'advocat obrerista serveix a Capmany de model per a la trama de la novel·la que aquí se n'analitza, *El jaqué de la democràcia* (1972). Altres publicacions destacables dels primers anys de l'editorial, abocada al llibre polític —un gènere que, en aquests anys i sobretot a partir de la mort de Franco, es consumeix amb fervor—, són les nombroses traduccions al català, per part de Jordi Moners, d'obres de referència com el *Manifest del Partit Comunista* de Marx i Engels, coeditat amb Edicions 62 el 1977.⁸¹ Més endavant i en sintonia amb la filiació ideològica dels fundadors, Edicions de la Magrana editarà l'estudi *Orígens i desenvolupament del PSAN (1969-1974)*, de l'historiador Fermí Rubiralta. Aquest treball surt el 1988 a la col·lecció «Orígens».

⁸¹ Vg. una relació de les traduccions de Jordi Moners per a Edicions de la Magrana i altres editorials al llarg dels setanta i vuitanta a Visat.cat: <http://www.visat.cat/diccionari/cat/traductor/537/moners-i-sinyol-jordi.html>. Accedit el 14 de juny de 2023. Mereix una menció especial la traducció en sis volums (1983-1990) d'*El capital* de Marx per a Edicions 62.

Altres col·leccions creades entre 1975 i 1978 són «Cristalls» (1977-1978), de poesia —tot i que només hi apareixen sis títols—; «Els Orígens» (1977-2000), de divulgació de temes diversos (economia, ciència, literatura); «Alliberament» (1978-1988), d'assaig polític i de pensament; «Quaderns d'Alliberament» (1977-1988), sobre qüestions socials com ara el feminisme i l'ecologisme; i «Vària» (1977-1999), que funciona com un calaix de sastre i acull des de llibres d'humor fins a àlbums de fotografies, passant per volums de divulgació històrica.⁸²

Malgrat que l'editorial no deixarà de publicar obres de contingut polític,⁸³ els mals resultats econòmics obtinguts amb l'atenció preferencial a aquesta matèria obligarà l'empresa a revisar els seus plantejaments. I, consegüentment, es farà un gir per encarrilar la diversificació temàtica del catàleg. Amb tot, aquest canvi que s'emprèn a partir de 1978 no és afer exclusiu d'Edicions de la Magrana: el retorn amb força dels gèneres de ficció, que, durant uns anys, han ocupat una posició subalterna dins el mercat del llibre, és un fenomen editorial generalitzat. En el cas d'Edicions de la Magrana, la *literaturització* del repertori de títols es produeix, sobretot, a partir de l'entrada d'Àlex Broch en l'accionariat. L'escriptor i crític ha explicat l'encàrrec que tenien Carles-Jordi Guardiola i ell mateix —des del moment que passa a ser director de col·leccions— de convertir una editorial política lligada al PSAN i a l'independentisme, en una editorial literària. «Això va passar per fer una gran col·lecció de narrativa, “Les Ales Estesés”, i pensar i potenciar altres col·leccions», explica Broch.⁸⁴ Altres col·leccions entre les quals hi haurà «La Negra».

A «Les Ales Estesés»,⁸⁵ el vol s'emprèn el 1979 amb la publicació de *Baixeu de recules i amb les mans alçades*, de Manuel de Pedrolo, qui, amb el pas del temps, acabarà essent

⁸² Hem extret les dades —anys i temàtica— d'aquestes col·leccions del portal *Patrimoni d'Editors i Editats de Catalunya* (Biblioteca de Catalunya, 2016).

⁸³ Algunes col·leccions de temàtica històrica i política que Edicions de la Magrana anirà creant són «Biblioteca dels Clàssics del Nacionalisme Català» (1983-1993, trenta títols) —coeditada amb la Diputació de Barcelona—, «Curs d'Història de Catalunya» (1983-1987, tretze títols), «Polítiques» (1987-1989, sis títols) —coeditada amb Edicions 62—, i «Debat» (1994-1998, nou títols).

⁸⁴ Entrevista personal amb Àlex Broch, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

⁸⁵ És una col·lecció homònima de la que creà Avel·lí Artís i Balaguer (1881-1954) i que funcionà entre 1929 i 1931. Oferia quinzenalment edicions —sobretot, novel·les— de menys de cent pàgines a preu reduït (inferior a una pesseta). La iniciativa popular es dissolgué aviat, amb vint números publicats. Hem preguntat a Àlex Broch per aquesta coincidència nominal: és «un tribut i un reconeixement a una col·lecció de la preguerra», ha declarat (comunicació personal amb Àlex Broch, 19 de gener de 2021).

un dels autors més publicats de l'editorial. En aquesta mateixa col·lecció apareixeran altres obres de l'escriptor de l'Aranyó, com *Exemplar d'arxiu (Únicament persones autoritzades)* (1982, núm. 11), *Domicili permanent* (1984, núm. 21) i *Patologies diversament obscures* (1986, núm. 31). Pedrolo també farà acte de presència —com no podia ser d'altra manera— al catàleg de «La Negra», amb dues contribucions: *Es vessa una sang fàcil* (1986, núm. 4) i *L'inspector fa tard* (1988, núm. 20). Juntament amb la també veterana Capmany, es convertirà en un dels valors segurs de la casa.

A propòsit de la menció, és oportú assenyalar que Maria Aurèlia Capmany és igualment publicada a «Les Ales Estesés». El segon número de la col·lecció és el recull *Coses i noses*, que s'anuncia amb el reclam «Tots els contes i narracions de Maria Aurèlia Capmany que sintetitzen anys de bon ofici». Edicions de la Magrana rescata així una de les facetes més oblidades de l'autora, la de narradora breu. I també destacarà el seu vessant de novel·lista criminal amb la inclusió d'*El jaqué de la democràcia* a «La Negra» (1987, núm. 9). Àlex Broch, qui fou el primer director de la col·lecció —i és sota la seva batuta que s'incorporà el darrer títol esmentat— ha explicat, en l'entrevista que ens ha concedit, que la tria pretenia ser precisament això: una reivindicació de Capmany com a conreadora del gènere negre.

Per incloure encara més varietat al catàleg, al costat de «Les Ales Estesés» es crea una col·lecció amb nom d'ocell: «L'Esparver» (1978-2000), de narrativa destinada a l'escola.⁸⁶ El 1979 es presenta «Pèl i Ploma» (1979-2000), de literatura gastronòmica, i el nom de la qual és deutor del setmanari modernista dirigit per Ramon Casas entre 1889 i 1903. La primera d'aquestes dues col·leccions consolidarà l'editorial i li donarà «suficient base per tirar endavant i impulsar nous projectes», com reconeix Carles-Jordi Guardiola (1996: 111) en una entrevista amb Anna Gil per a *El Món*. El primer títol publicat a «L'Esparver» és *El castell dels Càrpats* de Jules Verne, traduït precisament per una de les autores del nostre corpus: Maria-Antònia Oliver. Tal serà l'èxit de la iniciativa —el 1985 es venen 130.000 exemplars de llibres d'aquesta col·lecció (Llanas i Chumillas, 2012: 31)— que, amb el temps, es reproduirà en nombroses filials, com «L'Esparver Llegir» (1981-2000), «El Petit Esparver» (1985-2000)», «L'Esparver Poesia» (1986-1989) «L'Esparver Il·lustrat» (1987-1989, 1997-2000), «L'Esparver Ciència» (1992-

⁸⁶ «Aquesta col·lecció havia estat creada per l'editorial 7x7, i a partir del cinquè número va passar a Edicions de la Magrana» (Biblioteca de Catalunya, 2016).

2000) i «L'Esparver Clàssic» (1993-2000), entre d'altres. I també donarà lloc a un premi homònim de creació literària el 1981, si bé es deixarà de convocar entre 1982 i 1995. Carme Solé i Fina Rifà seran les principals il·lustradores d'aquestes col·leccions per a públic jove.

En aquest sentit, no hi ha cap dubte que el creixement de l'editorial va indissolublement lligat a les reformes del sistema educatiu dels anys vuitanta i noranta, i, sobretot, a la generalització de l'ensenyament del català a l'escola (Llanas i Chumillas, 2012: 15). Així ho corrobora el mateix Guardiola en una entrevista amb Marta Nadal publicada a *Serra d'Or* l'octubre de 1996. Aquest és el balanç del director:

[A]l llarg d'aquests vint anys passen moltes coses a l'editorial, però, sobretot, passen moltes coses al país. Primer de tot, la mort del dictador, les primeres eleccions, la consolidació de la democràcia, l'autogovern. Hi ha un fet absolutament decisiu, que és l'ensenyament del català a l'escola. Tot això possibilita, és clar, uns canvis espectaculars en el món de l'edició, dels quals, evidentment, La Magrana es beneficia. Jo diria que un dels trets més importants de l'editorial és el fet de ser al moment just al lloc oportú, i aquí em refereixo a la participació en el món escolar, tant amb «L'Esparver», la primera col·lecció que apareix al seu moment, com amb «El Petit Esparver», fins als darrers llibres d'aquesta família. En aquest sentit, s'omple un buit, amb escreix, per sobre del que en un principi havíem previst (Nadal, 1996: 41).

2.2.1 Els anys vuitanta: la consolidació

El canvi de dècada no representa cap discontinuïtat per a la renovada línia editorial diversificada a què s'ha parat esment. La producció continua a l'alça i, per afavorir-ne la difusió, el 1981 apareix el primer número del *Butlletí de novetats d'Edicions de la Magrana*, un butlletí de periodicitat aproximadament bimensual que es deixarà d'editar uns anys però que es reprendrà el 1993. També s'impulsa una col·lecció de literatura de viatges, «La Descoberta» (1980-1983), que s'obre amb *Viatge a París* de Ramon Casas, Miquel Utrillo i Santiago Rusiñol. Tanmateix, només s'hi publicaran tres títols.

El 1982 es produeix un important canvi en les participacions de la societat mercantil: i és que Edicions 62 compra el 17% d'Edicions de la Magrana. En una entrevista amb Anna Gil, Guardiola explica que s'arriba a aquest acord arran de l'estreta relació entre Romà Cuyàs —gerent d'Edicions 62— i ell mateix, forjada a base de treballar colze a colze, durant anys, a la directiva de l'Associació d'Editors en Llengua Catalana (Cuyàs com a

president, i Guardiola com a secretari, tal com s'ha especificat més amunt). Des dels inicis d'Edicions de la Magrana, Cuyàs li havia proporcionat suport i assessorament. Segons Guardiola, un i l'altre, conversant sobre la professió,

ens vam adonar que calia trobar formes de col·laboració, perquè el sector editorial català és molt petit i està molt fragmentat. Calia unitat, per allò de la «unió fa la força», i vam establir uns acords per ajudar-nos. Nosaltres podíem aprofitar la seva experiència professional, i ells participaven en una ampliació de capital. Aquest acord s'ha traduït en les diverses col·leccions que coeditem (Guardiola, 1996: 112).

Tres anys més tard d'aquesta operació, el 1985 —i coincidint amb el desè aniversari de l'editorial—, Edicions de la Magrana fa el «gran salt qualitatiu» (Bonada, 1987: 72). «Contracta els serveis d'una nova distribuïdora amb més penetració al mercat i decideix crear col·leccions com “Venècies”, que apareix aquell mateix any, i “La Negra”, que ho fa el següent» (72), recull Lluís Bonada a l'article, anteriorment referit, que du per títol «La Magrana, un creixement espectacular de la militància política a la promoció cultural». La nova distribuïdora és Enlace, la qual havia estat el «nucli dur» de la *gauche divine* barcelonina fins aproximadament el 1975 (Vila-Sanjuán, 2003: 99).⁸⁷ En sumar Edicions de la Magrana a la seva cartera de clients, Enlace pren el relleu a L'Arc de Berà. Pel que fa a les col·leccions, «Venècies» (1985-1992) —que, a partir del tercer número, passa a ser coeditada amb Edicions 62— acull literatura estrangera contemporània. S'estrena amb un clàssic italià: *La consciència de Zeno* d'Italo Svevo. L'any següent es llancen «La Negra» (1986-1998), de novel·la criminal, i «Cotlliure» (1986-2000), de poesia, la qual inaugura Brossa amb els *Sonets a Gofredina*. Amb les noves col·leccions i el redisseny de les antigues, el volum de publicacions d'Edicions de la Magrana va creixent a bon ritme: d'acord amb les dades que dona Manuel Llanas (2007: 178). El 1985 treu al mercat 75 títols, i el 1986, 107.

Tot i que el següent apartat és dedicat exclusivament a «La Negra», val la pena subratllar des d'ara —tot connectant amb els continguts del primer capítol de l'estudi— que és un projecte concebut amb una clara consciència d'omplir «espais buits» i «consolidar parcel·les», una visió que congrega en un mateix espai literari l'estratègia empresarial i

⁸⁷ La distribuïdora Enlace és creada el 1970 per Carlos Barral (1928-1989), de Barral Editores, i set socis més: Lumen, Tusquets, Laie, Edicions 62, Fontanella, Cuadernos para el Diálogo i Anagrama. Aquesta xarxa de cases fundà també l'exitosa col·lecció «Ediciones de Bolsillo».

la política cultural. Guardiola, en un article per al diari *El País* de 1987, reproduït al seu llibre *Ofici d'editar* (1996), recalca aquesta intenció:

Sempre hem buscat «espais» buits, és a dir sectors no coberts o poc coberts per altres editorials que ens permetin oferir al lector una certa dosi de novetat i alhora evitar «coincidències» massa escandaloses amb altres iniciatives editorials [...] Per exemple, La Negra: per evitar la «coincidència» amb La Cua de Palla, ens vam decantar per publicar sobretot autors catalans, cosa que no fa l'altra col·lecció. I així podria citar altres exemples. Perquè penso que el mercat català és encara prou verge com perquè tots els editors hi tinguem més o menys còmodament la nostra parcel·la, que hem de treballar i consolidar. Tot i que sempre serà el lector qui en darrer terme decidirà (Guardiola, 1996: 106).

El director editorial fa referència aquí a la condició emergent del mercat català, que en el trànsit dels setanta als vuitanta ha començat una gran expansió. En aquest escenari, i amb una dècada de trajectòria al darrere, Edicions de la Magrana ja té perfectament integrada l'estratègia de cobrir forats en la seva política editorial, una estratègia que en els anys anteriors li ha donat resultats excel·lents, començant pels de la col·lecció «L'Esparver», de narrativa per a infants i adolescents.

En coherència amb l'afany d'omplir buits —que es convertirà en l'adagi d'Edicions de la Magrana—, el 1988 l'editorial crea una altra col·lecció de gènere: «La Marrana» (1988-2000), de narrativa eròtica, que es promocionarà amb el reclam «Llibres per llegir amb una sola mà», tan ocurrent com el nom de la col·lecció. El primer títol que s'hi publica és *Les proeses d'un jove don Joan* de Guillaume Apollinaire, en traducció de Jesús Moncada —qui, a part de ser l'autor més venut de l'editorial, n'era el traductor «de capçalera». Entre les contribucions catalanes hi ha *Com guanyar amics*, de Pere Asensi (1988, núm. 6); *Bocavulvari eròtic de la llengua catalana. Segles XIX i XX*, de Pep Vila (1990, núm. 13); *Trempan i t'empaito* de Celdoni Fonoll (1993, núm. 25) i *Cirera* de Joan-Lluís Lluís (1997, núm. 36). Malgrat el context propici per a la narrativa de gènere, la col·lecció no obté els resultats esperats i «només tres títols es reediten apreciablement: *Les proeses d'un jove don Joan* (4 edicions), de Guillaume Apollinaire; *Memòries d'una cantant alemanya* (3 edicions), de Wilhelmine Schroeder-Devrient, i *Les onze mil vergues* (3 edicions), també d'Apollinaire», d'acord amb Llanas i Chumillas (2012: 58).

El 1988 també es crea la col·lecció «Els Llibres de Butxaca» (1988-1999) i, l'any següent, «Meridiana» (1989-2000). La primera d'aquestes dues col·leccions inclou «títols de narrativa del s. XX publicats en altres col·leccions de l'editorial» a les quals es vol donar «una altra oportunitat de difusió» (Biblioteca de Catalunya, 2016). Amb aquest propòsit es repesquen, per exemple, les dues primeres parts de la trilogia Lònia Guiu de Maria Antònia Oliver —*Estudi en lila* (1998, núm. 34) i *Antípodes* (1997, núm. 31)—, així com diversos títols més de «La Negra», tant d'autors catalans (Andreu Martín) com estrangers (Boris Vian). D'Oliver, també es recupera la novel·la *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1990, núm. 11), publicada per primera vegada a la col·lecció «Les Eines» de Laia l'any 1976. «Meridiana», pel seu costat, combina obres de narrativa de joves autors estrangers i catalans. *Tres turons fan una serra*, d'Assumpta Margenat, serà l'entrega vint-i-unena (1997) d'aquesta col·lecció.

L'empresa tanca la dècada de 1980 ben consolidada en dos principis: la «política d'autor» i «el propòsit de fornir textos per a l'ensenyament primari i secundari així que es catalanitza» (Llanas, 2007: 178). Tot plegat, doncs, la producció de llibres per a l'escola i l'agrupació d'autors veterans i joves en el catàleg, contribueix a l'eixamplament del ventall temàtic d'Edicions de la Magrana; una ampliació que, per a alguns, suposa una desviació massa gran respecte dels principis fundacionals i que, en conseqüència, qualifiquen de «traïció». Aquest terme és el que fa servir Marta Nadal per interrogar Guardiola sobre les crítiques al canvi de rumb de l'editorial, a la qual cosa ell respon: «[A] mi també m'han arribat aquestes veus d'una certa queixa [...]. No és que La Magrana hagi “traït” res o hagi renunciat a alguns aspectes, sinó que hi ha unes situacions que modifiquen essencialment el panorama literari» (Guardiola, 1996: 42). I, en una línia similar, el director declara el següent davant Lluís Bonada:

Ara dic que faig política cultural. Tinc les meves opcions, però ja no sóc militant de cap partit. Que en definitiva és el que m'agrada. Si jo vaig fer política a la universitat, va ser per suplència. I després de l'atomització del PSAN ja no vaig veure cap alternativa clara. Em sembla que, a l'editorial, és útil que no sigui militant actiu de cap partit. De tota manera, si bé es pot dir que hem anat a buscar escriptors amb els quals compartim una ideologia, mai no hem deixat de banda els criteris de qualitat. Jo he rebutjat llibres d'autors d'ideologia semblant a la meua (Bonada, 1987: 73).

El màxim responsable desvesteix l'empresa, així, de la vella filiació al PSAN. Edicions de la Magrana despenja el rètol d'editorial política i opta per la confecció d'una política d'editorial en favor de la normalització cultural catalana —tot i que aquesta no deixi de ser una opció política. I prossegueix el seu camí, en la dècada dels noranta, pels mateixos viarans, amb noves col·leccions, com «Cuina Catalana» (1995-1996), «Guies de Viatge» (1992-1996) i «Guies de Conversa» (1992-1999) —aquestes darreres, llançades amb motiu de la celebració dels Jocs Olímpics a Barcelona.

2.2.3 Més enllà dels llibres: el mercat audiovisual i l'acord amb RBA

En els anys noranta, Edicions de la Magrana s'endinsa també, de forma pionera, en el mercat dels productes audiovisuals i electrònics. D'entrada, comença a vendre pel·lícules en format VHS. Per consolidar aquesta nova línia comercial, l'editorial signa acords amb dues productores: «una de potentíssima d'àmbit mundial (Disney) i una altra d'autòctona, Cromosoma, que aleshores produïa els vídeos de *Les tres bessones*, difosos internacionalment» (Llanas i Chumillas, 2012: 12). El 18 de setembre de 1996 l'editorial presenta, conjuntament amb el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, el primer vídeo en català de Walt Disney, *101 Dàlmates*.

No obstant això, «[l]'experiència amb totes dues [productores] va acabar sent del tot negativa», asseguren Llanas i Chumillas (2012: 12). Carles-Jordi Guardiola n'explica el perquè en una entrevista amb Sebastià Bennasar publicada al diari digital *VilaWeb*:

El primer de Disney ens va anar molt bé, però el segon el vàrem comprar en ferm i no vàrem tenir vendes. I llavors també ens va passar una cosa semblant amb *Les tres bessones*, que nosaltres comercialitzàvem: va sortir una campanya molt forta de venda en quiosc dels mateixos títols a preus baixíssims i els nostres ens els vàrem menjar (Bennasar, 2017b).

Cal tenir en compte, també, que la immersió de l'editorial en el mercat audiovisual mena a un altre canvi important. Edicions de la Magrana passa a l'autodistribució, cosa que llavors no era gens habitual en el sector editorial català. Com explica Lluís Baselga, aleshores el cap de producció de l'empresa, aquesta decisió es va haver de prendre pel fet que Enlace no podia distribuir vídeos. Baselga no creu que fos un error, però sí que, com Guardiola, es lamenta de la decisió de començar a comercialitzar vídeos: «Això va enfonsar l'editorial. Tot d'una se'n van vendre molts [de vídeos], però després ja no. Hi

va haver moltes pèrdues».⁸⁸ Entrada la dècada de 1990, doncs, Edicions de la Magrana s'enfronta a greus problemes financers.

Un altre empleat, el dissenyador Pep Montserrat, declara que, a partir d'un cert moment, a l'editorial «[a]paregué un rum-rum creixent sobre necessitats econòmiques serioses i sobre la possibilitat de compra per part d'un gran grup».⁸⁹ Efectivament, després de mesos de negociació, el mes de setembre de l'any 2000 el grup RBA adquireix un 90% d'Edicions de la Magrana. Quelcom similar ocorre amb altres editorials catalanes, com Columna i Edicions 62, que entren a formar part de Planeta. Oriol Castanys, l'aleshores director general de RBA Libros i un antic treballador d'Edicions de la Magrana, ha recordat aquest episodi durant la conversa que hi hem mantingut:

En incorporar-me a RBA Libros, el meu equip i jo —que veníem d'Edicions 62 i del món editorial en català— vam proposar a Ricardo Rodrigo, el president de RBA, de desenvolupar i potenciar una línia editorial en llengua catalana. En aquell moment, en Carles-Jordi Guardiola va contactar amb mi. Estava buscant una solució per a Edicions de la Magrana, que ja portava un temps arrossegant problemes financers, i em va preguntar si podia interessar a RBA comprar-la. Ell va arribar a un acord amb l'empresa i la seva editorial es va integrar al grup, amb totes les dificultats que això comporta per a tothom, però sobretot per al que ven, és clar. Entrar a formar part d'una gran estructura sempre és complicat. Va ser difícil per a tots i entenc que, per a ell, més.⁹⁰

Un fet curiós és que Isabel Obiols —qui passarà a ser la nova editora del segell RBA-La Magrana un temps després que Guardiola es retiri del càrrec—, és qui redacta la notícia de l'acord entre les dues cases al diari *El País* el 20 de setembre del 2000, en què es llegeix que

Son muchas las razones que han impulsado el acuerdo entre ambas partes. A juicio de Guardiola, la evolución del mercado editorial en catalán, que ha vivido en los últimos años un proceso de concentración empresarial, ha motivado que «una editorial mediana como La Magrana ya no se pueda llevar artesanalmente». Y añadió: «Últimamente teníamos muchas dificultades para hacer competencia a las editoriales grandes.

⁸⁸ Entrevista personal amb Lluís Baselga, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

⁸⁹ Entrevista personal amb Pep Montserrat, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

⁹⁰ Entrevista personal amb Oriol Castanys, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

Necesitábamos una plataforma más amplia para crecer y garantizar la continuidad. Ahora el futuro de La Magrana ya no está exclusivamente en mis manos». Por otro lado, han pesado también los motivos personales: «Ya tenía ganas de volver a ejercer de editor y no pasarme todo el día haciendo gestiones», explicó Guardiola durante la presentación del acuerdo (Obiols, 2000: s. p.).

Malgrat les seves ganes de tornar a fer d'editor, Carles-Jordi Guardiola marxa al cap de poc, abans que l'absorció del gran grup s'ampliï al 100%, l'any 2004, i darrere ell, altres persones llargament vinculades a Edicions de la Magrana, com Jesús Moncada. Isabel Obiols, en l'entrevista personal, ha comentat quin panorama es va trobar en incorporar-se a RBA-La Magrana l'any 2006:

[Quan vaig entrar] tot plegat estava una mica desdibuixat. En Jesús Moncada se n'havia anat quan havia marxat en Carles-Jordi Guardiola, i això va ser un terrabastall important. Va sortir als diaris i tot. De manera que l'encàrrec principal que jo tenia, d'entrada, era recuperar la vitalitat pel que fa a l'edició d'escriptors en català.⁹¹

Algunes col·leccions històriques d'Edicions de la Magrana van continuar fent camí dins el grup de Ricardo Rodrigo. És el cas de «Les Ales Estesés» —que l'any 2011 arriba al número 300 amb *Primavera, estiu, etcètera*, la primera novel·la de Marta Rojals—, «Orígens», «L'Esparver» i «La Negra», per a la promoció de la qual el 2008 es crea el premi Crims de Tinta en col·laboració amb el Departament Interior de la Generalitat de Catalunya. Durant l'entrevista, Obiols lloa la implicació d'Anik Lapointe en la tasca de recuperació de la «La Negra». Explica que Lapointe és també «la persona que va fer créixer, i amb èxit, la col·lecció «Serie Negra» en castellà», i qui, d'acord amb els propietaris de l'empresa, «va impulsar la creació del Premio RBA de Novela Policiaca. un premi amb una dotació espectacular».⁹²

Finalment, a començaments de 2021 RBA ven La Magrana al grup Penguin Random House, des del qual s'ha comunicat (Solanih, 2023: 450) que la col·lecció «La Negra» no continuarà.

⁹¹ Entrevista personal amb Isabel Obiols, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

⁹² Hem intentat establir comunicació amb Anik Lapointe per entrevistar-la per a aquesta tesi, però no ha estat possible contactar amb ella.

2.3 «La Negra» (1986-1998), una «escola de lladres i serenos a la catalana»

El llançament de «La Negra» l'any 1986 es produeix en un moment de celebració per a Edicions de la Magrana, que el 1985 ha fet deu anys. Amb motiu de l'aniversari, l'editorial du a terme diverses accions. Difon un cartell commemoratiu dissenyat per Antoni Tàpies (accionista de l'empresa), regala «generosament» una edició especial de les *Postals a les filles* de Joan Salvat-Papasseit, i organitza un dinar multitudinari amb llibreters, autors i col·laboradors de la casa (Guardiola, 1996: 97). També, com s'ha recollit en l'anterior apartat, es redissenyen les col·leccions antigues i es contracta una distribuïdora més competitiva, Enlace.

Amb tot, en una entrevista d'aquesta època —signada, justament, per una autora del nostre corpus, Assumpció Maresma—, Carles-Jordi Guardiola assegura que «la millor celebració ha estat preparar [les] noves col·leccions» (Guardiola, 1996: 103). L'editor es refereix a «Cotlliure», de poesia, i «La Negra», de novel·la criminal. A l'article intitulat «Els secrets de “La Negra”», Àlex Broch (1991: 116) exposa que la idea de crear aquesta col·lecció sorgeix durant una sessió de treball amb Guardiola el setembre de 1985. Després de mesos de converses d'anàlisi del panorama editorial del moment, tots dos constaten que «hi ha tota una sèrie d'escriptors catalans que no tenen on publicar les novel·les policíiques» (Bonada, 1987: 72-73), cosa que implica que la ficció negra en català es publiqui irregularment i de manera esparsa en col·leccions generals de narrativa. A més d'això, es dona el fet que la principal col·lecció del gènere dins el mercat català, «Seleccions de la Cua de Palla» d'Edicions 62, tampoc no atenua aquesta realitat, ja que s'ocupa fonamentalment de traduir autors nord-americans.

L'escolarització en català i el consegüent augment del nombre de lectors en aquesta llengua és, d'altra banda i així mateix, un dels factors que influeixen a l'hora de concebre «La Negra». I és que la conveniència d'una col·lecció d'aquestes característiques es planteja pensant no sols en els autors que desitgen una plataforma per donar a conèixer la seva obra, sinó també en els potencials consumidors que l'hauran de fer rendible. Carles-Jordi Guardiola comenta retrospectivament aquest incentiu en una entrevista publicada el mes juny de 1991 a l'*Avui*, reproduïda a *Ofici d'editar* el 1996:

[A partir, sobretot, de l'any 1987] ens adonem que hi ha unes generacions noves escolaritzades en català i que necessiten una literatura que no trobaran a l'Esparver: per exemple, la literatura de gènere, que pot donar més joc i tenir accés a traduccions. [...] Volíem i volem cobrir així un sector de lectors no cobert (Guardiola, 1996: 153).

La voluntat de «cobrir» el sector de lectors interessats en la narrativa de gènere criminal es relaciona clarament amb el projecte de normalització cultural descrit en la primera secció d'aquest capítol. Amb el mateix propòsit es crea la col·lecció «La Marrana», de novel·la eròtica, seguint el deixant d'obres de gran èxit comercial com *Amorrada al piló*, de Maria Jaén. Ja hem vist, però, que la idea d'«emplenar» buits de producció no deixa de ser una qüestió retòrica, una estratègia discursiva editorial i de mercat, ja que en la lògica normalitzadora és el producte, el que genera el seu públic, i no a l'inrevés.

Sigui com sigui, durant la reunió de Guardiola amb Broch esmentada més amunt, la proposta de «La Negra» es posa sobre la taula i de seguida rep llum verda. Broch és nomenat director de la col·lecció i Jaume Fuster n'és assessor. L'engranatge editorial es posa en marxa i aproximadament un any més tard —l'octubre de 1986— surten a la venda els primers dos títols d'un catàleg que es tancarà, al cap de dotze anys, amb seixanta-dues novel·les publicades; la majoria, com es pretenia en el moment de fundar la col·lecció, signades per autors catalans. Sens dubte, aquest és el tret distintiu de «La Negra».

D'acord amb el propòsit d'acollir la novel·la criminal «autòctona», «La Negra» es presenta com un «segell identificatiu» per als escriptors del gènere. Així ho proclama Jaume Fuster (1986: 29) en un article per a l'*Avui* que, segons Canal i Martín Escribà (2013: 166), funciona com a manifest de la nova col·lecció. De nou a les pàgines del diari *Avui*, el 1988 llegim que «*La Negra* pretén crear una escola de *lladres i serenos* a la catalana» (Avui, 1988: 34). I en el llibre *Pot semblar un accident*, tot fent balanç, Sebastià Bennasar glossa que «La Negra» «suposà la primera font d'ingressos generosa i estable per als autors de novel·la negra en català» (Bennasar, 2011: 13-14). Caldria fer un matís a l'observació: si de cas, ho fou només per als autors que van vendre molts llibres.

Val a dir també que l'intent de «La Negra» de diferenciar-se de la seva principal competidora, «Seleccions de la Cua de Palla», no passa solament per l'aposta per l'escriptor català. També hi entren en joc certs plantejaments teòrics al voltant de la ficció criminal. Mentre que els responsables de «Seleccions de la Cua de Palla» conceben el

negre com un gènere «específicament americà» (Broch, 1991: 121) —i, així, se centren en aquesta tradició literària—, a «La Negra» s’opta per uns criteris més integradors. «El concepte de “sèrie negra” no serà interpretat a “La Negra” de manera restrictiva», anuncia Jaume Fuster (1986: 29) en l’article esmentat. I afegeix: «S’inclouran, doncs, relats de misteri o d’investigació» (29). També Broch, en presentar la col·lecció, fa servir una terminologia deliberadament àmplia: para atenció al text «de misteri, policíac, negre o d’espionatge» (Broch, 1991: 120).

En la mateixa línia oberturista, tant Fuster com Broch expliquen que «La Negra» reunirà, a més de novel·les catalanes i en menor mesura, algunes traduccions d’autors europeus —que també queden fora del catàleg de «Seleccions de la Cua de Palla»— i d’alguns clàssics americans (Broch, 1991: 121). Aquest darrer eix, tot i que secundari i complementari a les línies generals, és justificat per Broch dient que l’oferta és prou gran com perquè sigui possible publicar relats *hard-boiled* sense que es produeixin solapaments amb l’altra col·lecció (121). Finalment, Broch també especifica el tall temporal que es marca «La Negra» per a la selecció d’obres: de la dècada dels trenta en endavant (122).

2.3.1 Tonalitats del negre: el catàleg

Un cop desglossat el full de ruta del projecte, podem analitzar amb més detall el catàleg que «La Negra» basteix al llarg dels anys vuitanta i noranta. Jaume Fuster inaugura el conjunt amb la novel·la *Sota el signe de Sagitari*, una continuació de la sèrie protagonitzada pel detectiu Lluís Arquer encetada a *Les claus de vidre*, publicada prèviament a Edicions de la Magrana, en concret a «Les Ales Estesés» (1984, núm. 18). El segon títol de la col·lecció, editat simultàniament, és *Muts i a la gàbia*, d’Andreu Martín. Tant una obra com l’altra, que esdevindran lectures recurrents en els centres d’educació secundària obligatòria, s’esgoten aviat.

Un parell de mesos després, el desembre de 1986, apareixen els dos números següents: la reedició d’*Es vessa una sang fàcil*, de Manuel de Pedrolo, i *L’arqueòloga va somriure abans de morir*, d’Antoni Serra, la segona entrega de la sèrie Celso Mosqueiro. Abans d’acabar l’any, dia 30 de desembre, el diari *La Vanguardia* es fa ressò de la nova col·lecció, la qual és descrita com una «sèrie de literatura de consum». La periodista cultural Rosa Maria Piñol firma la notícia:

Connectant amb la gran popularitat que la literatura policíaca ha assolit a tot el món en els últims anys, i conscients de l'existència d'un públic afeccionat a Catalunya, l'editorial [Edicions de la Magrana] ha creat la col·lecció «La Negra», dedicada fonamentalment a novel·la policíaca d'autor català, concebuda com a sèrie de literatura de consum, amb preus força econòmics (400 pessetes). «La Negra» —de la qual es publicaran uns nou títols l'any— s'estructura al voltant de tres eixos: autors catalans, traduccions d'alguns clàssics fins ara no publicats en català, i escriptors europeus (Piñol, 1986: 34).

Malgrat la programació anual de nou títols que Piñol indica —Broch, pel seu costat, parla de deu números per any (1991: 121)—, en els primers tretze mesos de vida la col·lecció treu al mercat divuit novel·les: tretze originals en català i cinc traduccions (Llanas i Chumillas, 2012: 48). Les xifres resulten reveladores, analitzades amb perspectiva temporal, atès que mostren que gairebé el 30% del catàleg de «La Negra» es publicà en un curt període de temps: entre l'octubre de 1986 i el desembre de 1987.

Aquest ritme de producció de tot d'una accelerat, i que decaurà en els anys posteriors —i sobretot a partir de 1994, per les raons exposades a l'apartat 2.2.3—, fa entendre que la col·lecció esdevingui coneguda ràpidament i que sigui percebuda com una plataforma que «contribueix decisivament [...] a sedimentar un gènere en les nostres lletres» (Llanas i Chumillas, 2012: 47-48). És durant el fructífer 1987, que apareixen a «La Negra» les reedicions de dues novel·les d'autores del nostre corpus: *Estudi en lila*, de Maria-Antònia Oliver, i *El jaqué de la democràcia*, de Maria Aurèlia Capmany.

Per il·lustrar amb més claredat les oscil·lacions que es donen en la quantitat de títols publicats per any entre 1986 i 1998, tot seguit es presenta una taula d'elaboració pròpia que recull, també, el pes respectiu d'obres escrites originalment en català i de traduccions.

| TAULA 1 | | |
|----------------|-----------------------------------|--------------------------------------|
| Any | Nombre de títols publicats | Obres catalanes / Traduccions |
| 1986 | 4 | 4 / 0 |
| 1987 | 10 | 5 / 5 |
| 1988 | 11 | 5 / 6 |
| 1989 | 8 | 5 / 3 |
| 1990 | 5 | 5 / 0 |
| 1991 | 5 | 2 / 3 |

| | | |
|--------------|----|---------|
| 1992 | 5 | 3 / 2 |
| 1993 | 6 | 4 / 2 |
| 1994 | 4 | 3 / 1 |
| 1995 | 2 | 2 / 0 |
| 1996 | 1 | 1 / 0 |
| 1997 | 0 | - |
| 1998 | 1 | 1 / 0 |
| TOTAL | 62 | 40 / 22 |

A part de constatar que la col·lecció fou irregular pel que fa al nombre d'obres publicades anualment, una altra dada que s'extreu de la taula és el percentatge que representa, sobre el total, l'obra d'autor català: arrodonint unes dècimes, el 65%. En aquest sentit, les xifres són més equilibrades i coherents amb els plantejaments de la col·lecció.

Vegem com es configuren aquests dos grans grups que componen el catàleg: les traduccions i les obres catalanes. Per un costat, la majoria de traduccions són textos de novel·listes francesos, entre els quals hi ha Leo Malet, Albert Simonin, Didier Daeninckx i Boris Vian (amb quatre novel·les adaptades al català, Vian és l'escriptor més traduït a la col·lecció). Quant als escriptors anglesos, hi trobem creacions de Graham Greene, Eric Ambler i Ruth Rendell, l'única autora estrangera que figura a «La Negra». De l'àmbit literari europeu, també s'inclouen *Balada de la platja dels gossos*, del portuguès José Cardoso Pires (1987, núm. 12), i dos *gialli* italians: *Els milanesos maten en dissabte*, de Giorgio Scerbanenco (1987; núm. 14), i *El palio de les contrades mortes*, del duo Fruttero Lucentini (1988, núm. 21).

Els clàssics nord-americans, tot i que presents en el repertori, són menys publicats a fi d'evitar «coincidències massa escandaloses» (Guardiola, 1996: 106) amb «Seleccions de la Cua de Palla», com ja s'ha apuntat. Els tres textos que dins «La Negra» representen la tradició *hard-boiled* són *Quin assassinat més bèstia*, de Chester Himes (1988, núm. 24); *La costa bàrbara*, de Ross MacDonald (1989, núm. 30); i *La núvia de negre*, de Cornel

Woolrich (1992, núm. 45). Àlex Martín Escribà (2018: 13-14) anota que també hi havia «la intenció» de publicar alguns autors grecs i soviètics, si bé no va arribar a fer-se.⁹³

Per un altre costat, tenim els autors catalans, que proposem ordenar en quatre grups. El més petit en nombre és el grup format per dues plomes veteranes, Manuel de Pedrolo i Maria Aurèlia Capmany, que entren al catàleg a través de reedicions. De Pedrolo es repesquen dues novel·les: *Es vessa una sang fàcil* (1986, núm. 3), ja mencionada més amunt, i *L'inspector fa tard* (1988, núm. 20). De Capmany es recupera *El jaqué de la democràcia* (1987, núm. 9), originalment editada a Nova Terra l'any 1972.

El segon grup és compost per sis escriptors que, tot i ser força més joves que Capmany i Pedrolo, ja havien publicat, també, novel·la criminal fora de «La Negra». Tres d'ells eren membres d'Ofèlia Dracs: Jaume Fuster, Antoni Serra i Maria-Antònia Oliver. L'autora manacorina, a més de ser reeditada amb *Estudi en lila* (1987, núm. 5), publicarà les dues següents entregues de la sèrie Lònia Guiu en aquesta col·lecció, a partir del quinze número de la qual (gener de 1988) serà dirigida per Jaume Fuster. A més del triplet *ofelià*, cal comptar Manuel Quinto, Damià Borràs i Andreu Martín. Aquest darrer, entre novetats i traduccions de novel·les seves originalment escrites en castellà, acaba essent l'autor més publicat a «La Negra», amb sis títols: *Muts i a la gàbia* (1986, núm. 2); *Si és no és* (1987, núm. 11), *Barcelona Connection* (1988, núm. 15), *Pròtesi* (1990, núm. 34), *Jesús a l'infern* (1990, núm. 38) i *Per l'amor de Déu* (1994, núm. 56).

En tercer lloc, hi ha els escriptors que, si bé ja havien tret un o més llibres al mercat, s'estrenen en el gènere criminal a «La Negra». És el cas de set: Emmanuel Cuyàs, Antoni Lloret, Emili Castellanos, Margarida Aritzeta, el tàndem Ramon Arnal – Trinitat Satorre, Jordi Teixidor i Josep Surroca. D'aquest heptaedre d'autors, el nom que més ens interessa de ressaltar, naturalment, és el de Margarida Aritzeta (qui, com Fuster, Oliver i Serra, era membre d'Ofèlia Dracs), que publica la seva primera incursió en el gènere negre l'any 1990 (*El correu de Trípoli*, núm. 37) i ben aviat treu dos títols més, *Tie Break* (1991, núm. 42) i *El cau del llop* (1992, núm. 47). Aritzeta és justament l'exemple que Àlex Broch fa

⁹³ Martín Escribà (2018: 115) també relaciona un seguit de títols —francesos, suïssos, nord-americans i italians— seleccionats per Jaume Fuster que no van arribar a publicar-se a «La Negra». Martín Escribà assegura que, d'alguns, ja se n'havien demanat els drets.

servir per parlar dels escriptors catalans que «La Negra» va esperonar a entrenar-se en la pràctica de la novel·la criminal:

[«La Negra»] Va dignificar del tot el gènere, estimulant a conrear-lo autors de renom que, si no fos per la col·lecció, mai no l'haurien practicat. I, en consolidar-se com a sèrie unitària, va visibilitzar molt més i millor el projecte, el que pretenia i representava. Molts autors del gènere varen «néixer» en aquell moment i més tard han continuat escrivint i han construït una obra molt més vasta, diversa i rica del que pogué representar la seva activitat «negra» a la col·lecció. Per exemple, Margarida Aritzeta.⁹⁴

En els darrers anys, la saga d'Aritzeta protagonitzada per la inspectora Mina Fuster ha guanyat popularitat. Aritzeta, de fet, és l'única de les cinc narradores del corpus d'aquest estudi que continua en actiu.

El quadre d'autors catalans de «La Negra» es completa amb el quart grup, el més nombrós. És el grup de les noves veus que publiquen per primera vegada. Aquí, s'emmarquen dues de les nostres cinc autores, Assumpció Maresma i Assumpta Margenat. Altres inèdits són Magí Rosselló, Josep Palou, Joan Guitart i Jordi Ortiz, l'autor del darrer número de la col·lecció amb *Crim a les Àligues* (1998, núm. 62), i al qual hem pogut entrevistar.⁹⁵ «La Negra» també dona a conèixer el tàndem format per Ramon Solé i Carles Serrat amb *Canya o mitjana* (1989, núm. 28) i *El fill de la Lola* (1992, núm. 46).

A propòsit de la menció d'un cas d'autoria compartida, és remarcable que a «La Negra» es publiquen fins a cinc novel·les escrites a quatre mans. A més de les dues que s'acaben de referir, trobem *Putxa misèria!*, de Rafael Arnal i Trinitat Satorre (1989, núm. 29); *Micmac*, de Jaume Fuster i Antoni Lloret (1993, núm. 50); i, esmentada més amunt, entre les traduccions, *El palio de les contrades mortes* de Fruttero i Lucentini (1988, núm. 21). En tots aquests casos comptabilitzem el duo de creadors com *un* autor.

A continuació presentem tres taules sinòptiques, d'elaboració pròpia, que sintetitzen les dades fins ara desgranades:

⁹⁴ Entrevista personal amb Àlex Broch, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

⁹⁵ Vg. l'entrevista personal amb Jordi Ortiz, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

| TAULA 2 | | |
|--|---------------------------------|-------------------------------|
| CATÀLEG DE «LA NEGRA» (1986-1998): 62 NOVEL·LES | | |
| Obres catalanes: 40 | | Obres traduïdes: 22 |
| Primeres edicions: 33 (82,5%) | Reedicions: 7 (17,5%) | Reedicions (100%) |

| TAULA 3 | | | |
|---|---|-------------------------------------|--|
| CATÀLEG DE «LA NEGRA» (1986-1998): 38 AUTORS | | | |
| Autors catalans: 22 | | Autors estrangers: 16 | |
| Signen individualment: 19 | Signen conjuntament: 3 parells d'autors | Signen individualment: 15 | Signen conjuntament: 1 parell d'autors |

| TAULA 4 | | | |
|--|---|------------------------|------------------------------|
| CATÀLEG DE «LA NEGRA» (1986-1998): OBRES D'AUTORS CATALANS, EUROPEUS I NORD-AMERICANS | | | |
| LLEGENDA | Autors catalans | Autors europeus | Autors nord-americans |
| 1 | <i>Sota el signe de Sagitari</i> (Jaume Fuster, 1986) | | |
| 2 | <i>Muts i a la gàbia</i> (Andreu Martín, 1986) | | |
| 3 | <i>Es vessa una sang fàcil</i> (Manuel de Pedrolo, 1986) | | |
| 4 | <i>L'arqueòloga va somriure abans de morir</i> (Antoni Serra, 1986) | | |
| 5 | <i>Estudi en lila</i> (Maria-Antònia Oliver, 1987) | | |
| 6 | <i>El tercer home</i> (Graham Greene, 1987) | | |
| 7 | <i>El parany suís</i> (Magí Roselló, 1987) | | |
| 8 | <i>Memòria mortal</i> (Didier Daeninckx, 1987) | | |
| 9 | <i>El jaqué de la democràcia</i> (Maria Aurèlia Capmany, 1987) | | |
| 10 | <i>La màscara de Dimitrios</i> (Eric Ambler, 1987) | | |
| 11 | <i>Si és no és</i> (Andreu Martín, 1987) | | |
| 12 | <i>Balada de la platja dels gossos</i> (José Cardoso Pires, 1987) | | |
| 13 | <i>Espurnes de sang</i> (Antoni Serra, 1987) | | |
| 14 | <i>Els milanesos maten en dissabte</i> (Giorgio Scerbanenco, 1987) | | |
| 15 | <i>Barcelona connection</i> (Andreu Martín, 1988) | | |
| 16 | <i>El complot dels anells</i> (Assumpció Maresma, 1988) | | |
| 17 | <i>Faraó</i> (Magí Roselló, 1988) | | |
| 18 | <i>Antípodes</i> (Maria-Antònia Oliver, 1988) | | |
| 19 | <i>Escopiré sobre les vostres tombes</i> (Boris Vian, 1988) | | |
| 20 | <i>L'inspector fa tard</i> (Manuel de Pedrolo, 1988) | | |

| | |
|----|--|
| 21 | <i>El palio de les contrades mortes</i> (Fruttero i Lucentini, 1988) |
| 22 | <i>Una pistola a sou</i> (Graham Greene, 1988) |
| 23 | <i>El gegant inacabat</i> (Didier Daeninckx, 1988) |
| 24 | <i>Quin assassinat més bèstia</i> (Chester Himes, 1988) |
| 25 | <i>Nada</i> (J. P. Manchette, 1988) |
| 26 | <i>Marro</i> (Jordi Teixidor, 1989) |
| 27 | <i>Rip, senyor Mosqueiro</i> (Antoni Serra, 1989) |
| 28 | <i>Canya o mitjana</i> (Solé Serrat, 1989) |
| 29 | <i>Putxa misèria!</i> (R. Arnal i T. Satorre, 1989) |
| 30 | <i>La costa bàrbara</i> (Ross MacDonald, 1989) |
| 31 | <i>No toqueu la guita</i> (Albert Simonin, 1989) |
| 32 | <i>Un cotxe a la nit</i> (Marc Villard, 1989) |
| 33 | <i>Escapa't d'Andorra</i> (Assumpta Margenat, 1989) |
| 34 | <i>Pròtesi</i> (Andreu Martín, 1990) |
| 35 | <i>Qui la fa, la paga</i> (Damià Borràs, 1990) |
| 36 | <i>Us mataré a tots</i> (Emili Castellanos, 1990) |
| 37 | <i>El correu de Trípoli</i> (Margarida Aritzeta, 1990) |
| 38 | <i>Jesús a l'infern</i> (Andreu Martín, 1990) |
| 39 | <i>Carrer de l'estació, 120</i> (Leo Malet, 1991) |
| 40 | <i>Judici de pedra</i> (Ruth Rendell, 1991) |
| 41 | <i>Mala sort</i> (Josep Surroca, 1991) |
| 42 | <i>Tie break</i> (Margarida Aritzeta, 1991) |
| 43 | <i>Elles no se n'adonen</i> (Boris Vian, 1991) |
| 44 | <i>Cita a Belgrad</i> (Antoni Serra, 1992) |
| 45 | <i>La núvia de negre</i> (Cornel Woolrich, 1992) |
| 46 | <i>El fill de la Lola</i> (Solé Serrat, 1992) |
| 47 | <i>El cau del llop</i> (Margarida Aritzeta, 1992) |
| 48 | <i>Rififi</i> (Auguste le Breton, 1992) |
| 49 | <i>La gallina cega</i> (Josep Palou, 1993) |
| 50 | <i>Micmac</i> (Jaume Fuster i Antoni Lloret, 1993) |
| 51 | <i>Amanita muscària</i> (Joan Guitart, 1993) |
| 52 | <i>Tots els morts tenen la mateixa pell</i> (Boris Vian, 1993) |
| 53 | <i>L'agent confidencial</i> (Graham Greene, 1993) |
| 54 | <i>Taques al marge</i> (Emmanuel Cuyàs, 1993) |
| 55 | <i>Mort als lletjos</i> (Boris Vian, 1994) |
| 56 | <i>Per l'amor de Déu</i> (Andreu Martín, 1994) |
| 57 | <i>L'avinguda de la fosca</i> (Antoni Serra, 1994) |
| 58 | <i>El sol que fa l'ànec</i> (Maria-Antònia Oliver, 1994) |
| 59 | <i>A. B. Magnus</i> (Jordi Teixidor, 1995) |
| 60 | <i>Sobrerroca</i> (Manuel Quinto, 1995) |
| 61 | <i>Manolo</i> (Assumpta Margenat, 1996) |
| 62 | <i>Crim a les Aligues</i> (Jordi Ortiz, 1998) |

Els comptes de la Taula 2 reflecteixen que les quaranta novel·les catalanes de la col·lecció «La Negra» surten de la suma de trenta-tres obres originals i set reedicions.⁹⁶ Afegint, a aquestes darreres, les vint-i-dues traduccions (que també en són, de reedicions, com és

⁹⁶ *Sota el signe de Sagitari*, de Jaume Fuster, ha estat computada com a reedició, atès que la novel·la és el resultat de la suma de deu entregues que l'autor havia publicat al setmanari *El Món* durant l'estiu de 1982.

lògic), les xifres globals de «La Negra» queden de la manera següent: vint-i-nou reedicions i trenta-tres novetats. Premeditat o no, un resultat de notable equilibri.

Respecte de les trenta-tres novel·les catalanes originals, aquesta xifra convida a incloure una anècdota relacionada amb l'apriorístic escepticisme sobre la suficiència d'autors catalans per sustentar la col·lecció. Amb motiu del desè aniversari d'Edicions de la Magrana, Assumpció Maresma entrevista l'editor Carles-Jordi Guardiola a *El Temps* i s'interessa pels projectes de futur de l'empresa. Quan Guardiola esmenta la imminent creació de «La Negra», les paraules amb què l'entrevistadora reacciona cobren un aire premonitori, llegides avui: «Ja hi haurà prou autors?», demana (*apud* Guardiola, 1996: 103). En preguntar-ho, Maresma no imaginava que acabaria formant part del catàleg de la col·lecció tan sols dos més tard amb *El complot dels anells* (1988, núm. 16). I, alhora, això és indicador de la capacitat que tingué la col·lecció de mobilitzar narradors que, sense aquesta plataforma, potser mai no haurien escrit novel·la negra, com defensa Broch en l'entrevista citada unes pàgines enrere.

Cal reconèixer, tanmateix, que el dubte expressat per Maresma al voltant de la viabilitat del projecte no pot atribuir-se únicament a la seva condició de persona «externa» al món editorial. De fet, el mateix responsable de la col·lecció, Àlex Broch, també manifesta algunes reserves a l'article «Els secrets de “La Negra”». Broch pregunta obertament: «¿[L]a literatura catalana compta amb suficients autors com perquè “La Negra” pugui mantenir el ritme de publicació que ens hem proposat?» (Broch, 1991: 122). La resposta al misteri l'han donada els anys i és ambigua. Per un cantó, el 65% de la col·lecció se sustentà en obres catalanes; és un percentatge acceptable. Per l'altre cantó, però, el ritme de publicacions fou molt irregular, com s'ha assenyalat, i hi ha diversos autors del catàleg (com Oliver, Martín i Serra) que publicaren tres novel·les o més a la col·lecció. En síntesi, «La Negra» reuní un nombre considerable d'escriptors catalans de ficció criminal, però tampoc tants com per poder mantenir el ritme de publicacions i diversificar encara més la nòmina d'autors.

Abans de cloure aquesta secció sobre el catàleg de la col·lecció, voldríem fer uns apunts més sobre dos aspectes que influeixen decisivament en la percepció de la narrativa criminal com a gènere compacte i en la seva circulació en el mercat cultural: la serialitat i la transmedialitat.

A «La Negra» hi conflueixen set sèries negres diferents, si bé en la majoria de casos solament es publica una part dels llibres que la formen. Aquesta «parcialitat» afecta tres sagues catalanes i dues d'estrangeres. Són les protagonitzades per Lluís Arquer (Jaume Fuster), Celso Mosqueiro (Antoni Serra), Jaume Pons (Damià Borràs), Duca Lamberti (el metge-investigador de l'anomenada «sèrie de Milà» de Giorgio Scerbanenco) i Lew Archer (Ross MacDonald). D'altra banda, publicades en la seva integritat, hi ha tres sagues: una trilogia, la de Lònia Guiu (Maria-Antònia Oliver); i dues duologies, les de Rossi (Assumpta Margenat) i Roger Planes (Margarida Aritzeta). Justament, tots tres conjunts són d'autores del nostre corpus.⁹⁷ En total, tretze de les seixanta-dues novel·les de «La Negra» són entregues d'una sèrie. Per tant, el grau de presència de la serialitat en el catàleg és d'un 20%.

La transmedialitat també ha estat clau en l'evolució del gènere negre. Amb referència al cas que ens ocupa, segurament Jaume Fuster va proposar títols per a «La Negra» als quals havia accedit per la via cinematogràfica. I són nombroses les obres del catàleg de les quals es fa —o s'havia fet amb anterioritat— una pel·lícula. Quant a la producció estrangera, trobem la versió fílmica de les novel·les següents: *Rififi*, d'Auguste Le Breton; *Balada de la platja dels gossos*, de José Cardoso Pires; *El tercer home* i *Una pistola a sou*, de Graham Greene; *La núvia de negre*, de Cornel Woolrich; i *Judici de pedra*, de Ruth Rendell. Pel que fa a les obres catalanes, s'adapten a la gran pantalla *Pròtesi* i *Barcelona Connection*, d'Andreu Martín. Així mateix, cal esmentar tres títols que estableixen la relació amb el cinema en sentit invers, això és, el llibre publicat a la col·lecció és la novel·lització d'un guió cinematogràfic. Aquest és el cas d'*El complot dels anells*, d'Assumpció Maresma, la novel·la del corpus estudiada en l'apartat 3.3, i de *Putà misèria!*, (Arnal i Satorre).

A més de serialitat i transmedialitat, el catàleg de «La Negra» presenta un alt grau d'intertextualitat i nombroses referències metaliteràries. Per exemple: Maria-Antònia Oliver, en els seus llibres, fa aparèixer un jubilat Celso Mosqueiro i un Lluís Arquer en actiu, a qui delega un cas al final d'*Estudi en lila*. Al seu torn, Arquer, a *Sota el signe de Sagitari*, rep una postal que Lònia Guiu li envia des d'Austràlia (país on la detectiva viatja a *Antípodes*, la novel·la examinada a la secció 3.4 d'aquesta dissertació). I les connexions

⁹⁷ En els tres casos, per a l'anàlisi hem triat un element de la trilogia o duologia.

amb els clàssics nord-americans també abunden. *El jaqué de la democràcia*, de Maria Aurèlia Capmany, explicita el referent de Dashiell Hammett, que és citat a l'epígraf del llibre. Així mateix, Roger Planes, el protagonista de les dues primeres novel·les negres de Margarida Aritzeta, deu el seu sobrenom, Sam, al Sam Spade de Hammett, i sovint s'emmiralla en el Marlowe de Chandler. La llista d'obres en què trobem tota mena de jocs referencials podria allargar-se.

A la llum de tot plegat, s'evidencia que «La Negra» erigeix un catàleg ric i divers, i que les nostres cinc autores, a tall de sinècdoc del tot que és la col·lecció, concentren aquesta heterogeneïtat. A part del fet de pertànyer a grups diferents, d'entre els quatre que hem establert —unes són veteranes, altres inèdites—, cronològicament travessen de cap a cap la col·lecció. Mentre que Oliver i Capmany són publicades durant el primer any de vida del projecte, Margenat, amb *Manolo*, signa la penúltima obra del conjunt el 1996. Així mateix, tres d'aquestes cinc autores creen sèries, i Assumpció Maresma, amb *El complot dels anells*, obre vies de diàleg amb una altra disciplina, el cinema. Definitivament, en el negre compartit per les seixanta-dues obres de la col·lecció, s'hi poden trobar tonalitats diverses.

2.2.2 Cap a una identitat gràfica: característiques formals de la col·lecció

Pàgines enrere s'ha apuntat que «La Negra», en el moment de sortir al mercat, pretenia arribar a ser un «segell identificatiu» (Fuster, 1986: 29), és a dir, una marca coneguda pels autors i lectors catalans de narrativa criminal. Aquest objectiu no només involucrava la part dels continguts —amb el consegüent establiment d'una línia editorial coherent—; també calia crear una identitat gràfica que conferís unitat als llibres en la seva materialitat i que fos fàcilment recognoscible per l'ull del consumidor. Per aprofundir en aquest aspecte, ha estat crucial el testimoni dels dos responsables de disseny que tingué la col·lecció al llarg dels seus dotze anys d'existència a Edicions de la Magrana: Pep Trujillo, que ideà el logotip i les cobertes de tots els números publicats entre 1986 i 1994; i Pep Montserrat, qui, arran de la marxa de Trujillo, assumí la direcció d'art i dissenyà les darreres sis cobertes de «La Negra» entre 1994 i 1998, tot renovant molts aspectes de l'estil anterior.⁹⁸

⁹⁸ Totes les declaracions de Pep Trujillo i Pep Montserrat que reproduïrem en aquest apartat, sense altres indicacions, han estat extretes de les entrevistes personals amb ells, reproduïdes íntegrament a l'Annex II.

Fent un breu parèntesi, volem justificar la decisió de dedicar un apartat independent a les característiques formals de la col·lecció. Per apreciar fins a quin punt pot arribar, la forma, a determinar el fons d'una col·lecció de llibres, n'hi ha prou amb l'esment de la històrica «Série Noire» de Gallimard, creada a França el 1945. Recordem que les cobertes d'aquesta col·lecció eren negres —com ja s'indica en el mateix nom— en consonància amb la foscor de les sòrdides històries que s'hi publicaven. El fundador, Marcel Duhamel, advertia en un editorial de 1948 que el lector avesat a les aventures de Sherlock Holmes no trobaria, dins la seva col·lecció, el delit de resoldre misteris i llegir finals feliços. Al contrari: de les clàssiques històries de crims només en quedava, ara, «de l'action, de l'angoisse, de la violence» (Duhamel, 1948: s. p.). Fou paral·lelament a la difusió d'aquesta col·lecció que es popularitzà el terme «negre», avui consolidat, per fer referència de forma extensiva a tota la literatura de crims que reuneix característiques com ara el fort component de crítica envers les injustícies del sistema, la visió pessimista o el detectiu protagonista solitari i marginal, desproveït de l'antiga aura d'heroi. No ens detindrem ara a explicar aquests trets perquè ja han estat desglossats en l'apartat 1.1. de l'estudi, en què s'ha posat negre sobre blanc pel que fa a les diferents modalitats de narrativa criminal.

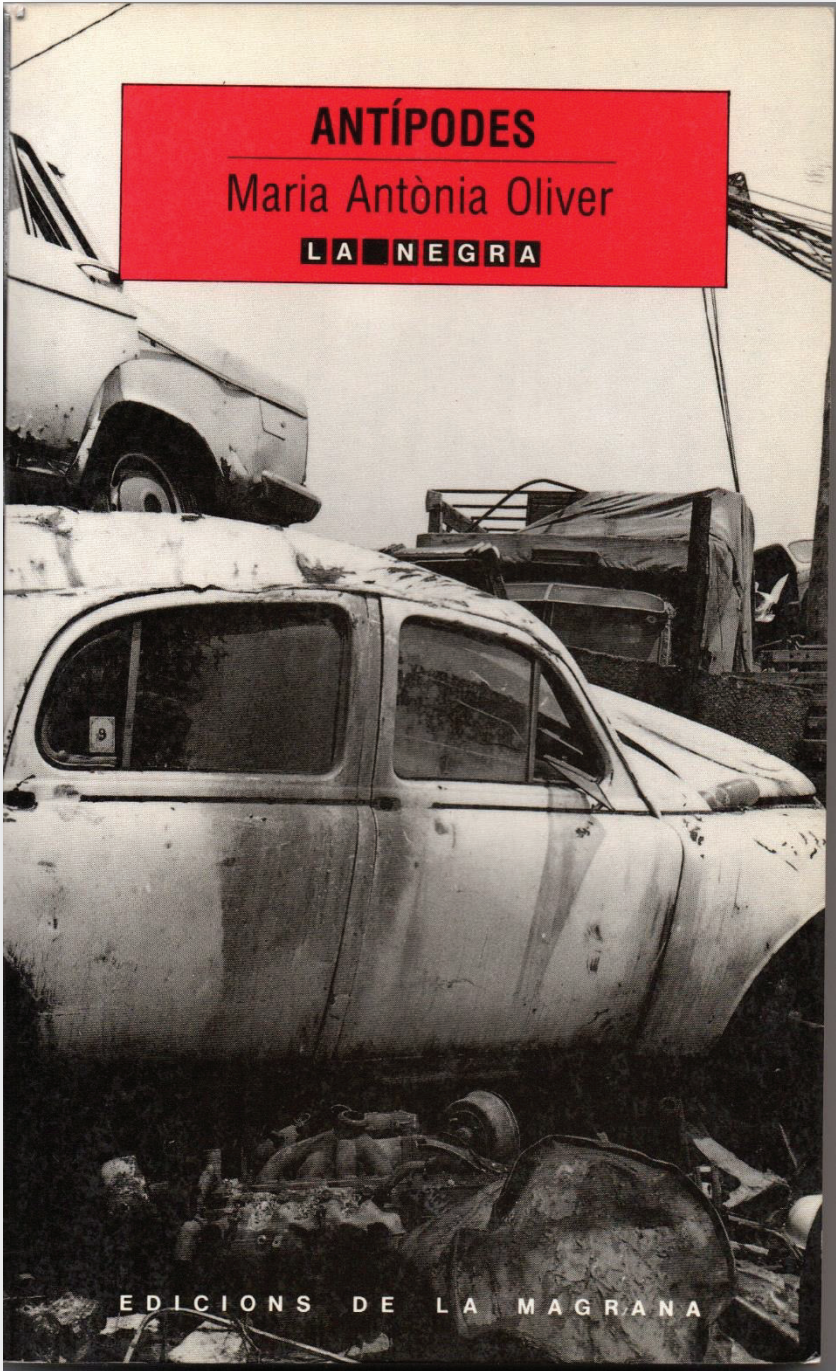
La «Série Noire», però, no és l'única col·lecció en què la forma dels llibres ha acabat *significant* el contingut. A Itàlia s'utilitza la paraula *giallo* (groc) per designar el gènere literari i cinematogràfic altrament dit *poliziesco*. El terme cromàtic, de nou, procedeix d'una col·lecció literària: «Libri Gialli», llançada el 1929 per l'editorial Mondadori, les cobertes del qual eren en aquest color. I, en l'àmbit català, com si d'una síntesi dels dos dissenys que acabem d'esmentar es tractés, les cobertes en groc i negre de Jordi Fornas per a «La Cua de Palla» han esdevingut igualment icòniques, fins al punt que tot sovint s'empra el binomi de colors per fer referència a la col·lecció (en ocasions, fins i tot prescindint del seu nom): a tall d'exemple, podem esmentar el llibre *La Cua de Palla, retrat en groc i negre*, de Jordi Canal i Àlex Martín Escribà (2011); l'article «Pedrolo, llegat en negre i groc» d'Anna M. Moreno-Bedmar (2014); i l'exposició, en el marc del festival BCNegra 2020, *Quan el groc era negre*.

La gran anomenada de la col·lecció de novel·la criminal d'Edicions 62 explica que fos, també en termes de disseny gràfic, el «referent inevitable» de «La Negra», com glossa Pep Montserrat. Un referent, tanmateix, del qual calia desmarcar-se i esdevenir

competència. La idea de crear una imatge diferenciadora estava clara des del principi: «Això ens feia exigir-nos un nivell alt tot i els mitjans que teníem, que no eren gaire generosos», admet Pep Trujillo.

El primer dissenyador de la col·lecció, format a l'Escola Massana, ideà unes cobertes unitàries l'element principal de les quals era la fotografia en blanc i negre, que ocupava tota la plana. Aquesta imatge només quedava parcialment tapada per dos elements: a la part inferior, centrat, hi figurava el nom de l'editorial; a la part superior, una pastilla de color viu, també centrada, emmarcava el títol de l'obra, el nom de l'autor —aquestes dues informacions, separades per un filet prim— i el logotip de la col·lecció.

A la contracoberta, sobre fons negre, s'hi trobaven dos textos impresos en el mateix color que la pastilla de la part anterior. El primer era el resum de la novel·la; l'altre, més breu, la nota biogràfica sobre l'autor. I en el centre de la part inferior d'aquesta cara, novament s'hi posava el nom de l'editorial. Finalment, al lloc del llibre hi constaven l'autor, el títol de la novel·la i el número que li corresponia dins la col·lecció. La tipografia de tots aquests paratextos era de pal, i l'enquadernació, rústica, de baix cost, amb tapa tova. Si bé a partir del número 35 s'ampliaren les dimensions dels llibres a 20 centímetres, el format inicial dels llibres era d'11 x 18.



«—Són putes de luxe, vet-ho aquí —en Jem.
—Això també ja ho sé. Però ho són per gust o per obligació? —na Lònia.

—Ets beneita o què, Lònia? Hi ha cap puta que ho sigui per gust? —na Lida.»

Na Lònia Guiu, la detectiva mallorquina, protagonista d'*Estudi en Lila* (La Negra, 5), no trigaria a comprovar-ho. Primer a les Antípodes, en una aventura australiana, amanida amb històries d'amor i farcida d'amenaques, pallisses i tres cadàvers de dona per acabar-ho d'adobar. I després a Mallorca, entre empresaris turístics, proxenetes, ecologistes i carn de luxe per l'exportació. A l'illa, na Lònia Guiu comprovaria en la seva pròpia pell que na Lida tenia raó: no hi ha cap puta que ho sigui per gust. Sort que, al final, de Na Morgana no s'urbanitzarà.

MARIA-ANTÒNIA OLIVER (Manacor, 1947). Fins ara ha publicat les novel·les *Cròniques d'un mig estiu*, *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs*, *Punt d'arros*, *Crineres de foc* i *Estudi en lila*, primera aventura de na Lònia Guiu i recentment publicada als Estats Units.



EDICIONS DE LA MAGRANA

MARIA ANTÒNIA OLIVER ANTÍPODES

18

L'esmentada pastilla de color viu de la coberta dels llibres era de color diferent a cada número, i fins i tot podia anar variant en les successives impressions del mateix títol. Aquest era, doncs, l'element que trencava la monotonia de disseny.

Però el que veritablement imprimia caràcter a la coberta eren les fotografies. Pep Trujillo, durant l'entrevista, comenta el perquè del seu ús a l'hora de dissenyar la identitat gràfica de «La Negra»:

El llenguatge de la fotografia de reportatge de premsa, en blanc i negre, s'adeia molt amb el món descrit a la novel·la políciaca. Era un llenguatge intens i clar. Poder utilitzar imatges en blanc i negre per a una col·lecció de novel·la negra em va agradar molt.

A l'inici, per a les cobertes, es triaven fotografies ja revelades. Els fotògrafs que més imatges firmaren al llarg dels anys foren dos: Gol i Carme Puértolas.⁹⁹ Gol era Josep Armengol, un foto-reporter que Trujillo havia conegut arran del seu interès per aquesta disciplina:

Les seves fotografies eren, sobretot, del carrer i de les corredisses, de llocs inhabituals, una mica sòrdids, invisibles per a molts. Va ser la primera font d'imatges de la col·lecció. Calia un nivell alt i un bon fons per mantenir un estàndard de qualitat que ell tenia. Més tard van aparèixer nous fotògrafs, però jo vaig pensar en ell des del primer moment.

Carme Puértolas, per la seva banda, va començar a col·laborar amb Edicions de la Magrana el 1988, a la col·lecció «La Marrana». «A partir de llavors vam anar donant-li entrada en les cobertes de «La Negra» perquè feia bones fotos en blanc i negre, també», recorda Pep Trujillo.

Altres fotògrafs que participaren a la col·lecció —encara que fos només amb una aportació— són Marià Martín, Jorge Mendes, Josep M. Muntaner, Pau Martínez, Georgina Miret i Joan Guitart, qui és l'autor de la fotografia del seu propi llibre: *Amanita muscària* (1993, núm. 51). D'altra banda, la vint-i-novena novel·la de la col·lecció, *Putamiseria!*, presenta a la coberta una instantània feta durant el rodatge de la pel·lícula homònima en què apareixen els intèrprets Àngel Burgos, Amparo Moreno i Paco Morell. L'autor de la imatge és Pere Selva. I, finalment, també hi ha un número, *Sobrerroca*, de Manuel Quinto, per al qual utilitza una fotografia de l'arxiu del diari *Regió 7*.

En l'elecció de les fotografies s'arribava ràpidament a un acord: en això coincideixen tots dos dissenyadors. «Normalment buscàvem alguna coincidència fonamental entre la

⁹⁹ Vg. les entrevistes amb els dos fotògrafs, reproduïdes íntegrament a l'Annex II.

imatge i el títol o el contingut de la novel·la. I sempre la trobàvem», apunta Pep Trujillo. El diàleg entre text i imatge es copsa clarament en cobertes d'obres com *El jaqué de la democràcia*, de Maria Aurèlia de Capmany, i *Escapa't d'Andorra*, d'Assumpta Margenat, per citar dos exemples del nostre corpus de textos. En el primer cas, a la fotografia apareix un fanal encès en un carrer buit, de nit, cosa que fa sentir pel fet que l'espai urbà on es desenvolupa la trama és considerat l'autèntic protagonista de la novel·la, com es veurà millor a l'apartat 3.2. La coberta del llibre d'Assumpta Margenat mostra, en primer pla, una màquina registradora de supermercat: la protagonista de la història, Rossi, fa feina de caixera al Solineu, on fa alguns descobriments relacionats amb l'estafa de diners.

Pep Trujillo i Pep Montserrat també convenen que, en qüestions de disseny, no rebien ingerències d'altres responsables de la col·lecció. En el dia a dia, tant l'un com l'altre treballaven amb l'eventual cap de producció (Oriol Castany i Lluís Baselga, respectivament) i disposaven de llibertat creativa per fer i desfer. Trujillo explica:

L'Àlex Broch i el Jaume Fuster, els veia alguna vegada per l'editorial i no em deien res sobre el que jo feia. Hi havia una relació de no ingerència molt bona. Amb el Carles-Jordi ens vèiem més sovint i enraonàvem dels projectes, però sempre em va mostrar una confiança extrema i delicada. En el dia a dia treballava amb l'Oriol Castanys, que crec que va ser un motor extraordinari a tots els nivells, a l'editorial. Ara ho recordo com una coincidència de personalitats que es complementaven molt bé. Una coincidència que no es podria reproduir.

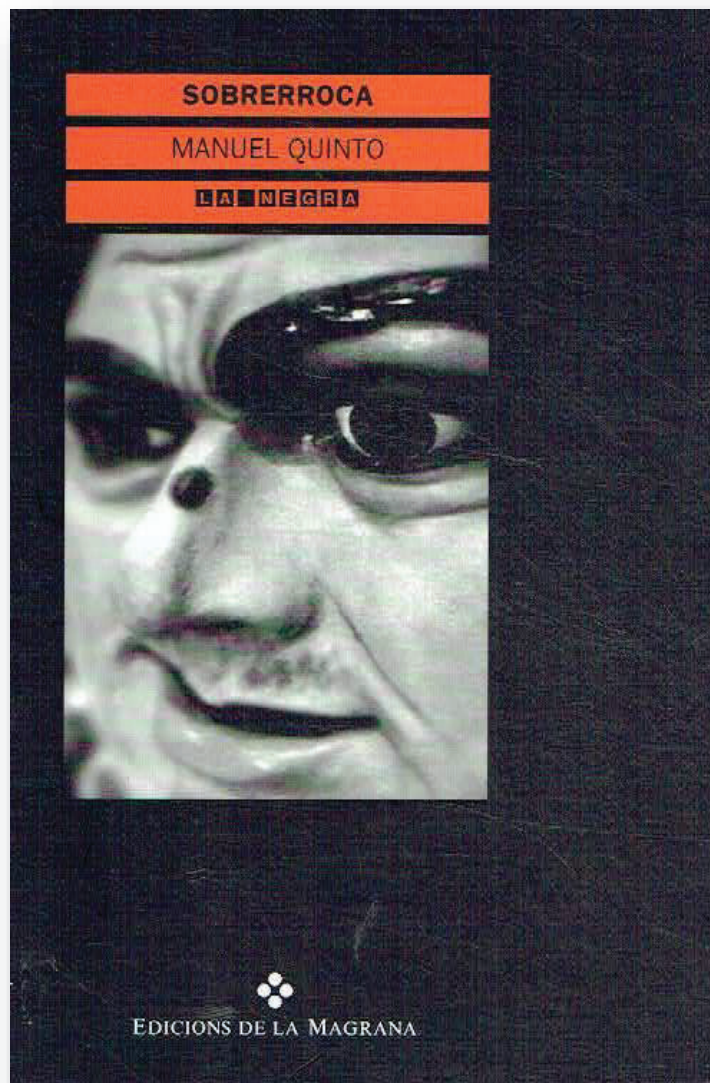
Aquest equip es va disgregar amb els anys: el 1988 marxà Broch; el 1990, Oriol Castanys, i Pep Trujillo deixà l'editorial el 1994 per dedicar-se exclusivament a la pintura. Aleshores ocupà el seu lloc Pep Montserrat, qui, tot i que encara estava estudiant a Eina, ja havia començat a col·laborar amb l'editorial en altres col·leccions. Ho explica així:

De tant en tant, feia cobertes per a la col·lecció «L'Esparver» (de fet, amb el temps és el que he acabat fent: cobertes de llibres de literatura infantil). Un dia, en anar a entregar una feina a l'editorial, em van demanar si volia fer una prova. Buscaven un dissenyador nou, ja que el Pep Trujillo —excel·lent— ho deixava per dedicar-se exclusivament a la pintura. Vaig fer proves per a un parell de col·leccions, una de les quals «La Negra». El resultat els va agradar i em van dir: «Queda't!». I ho vaig fer.

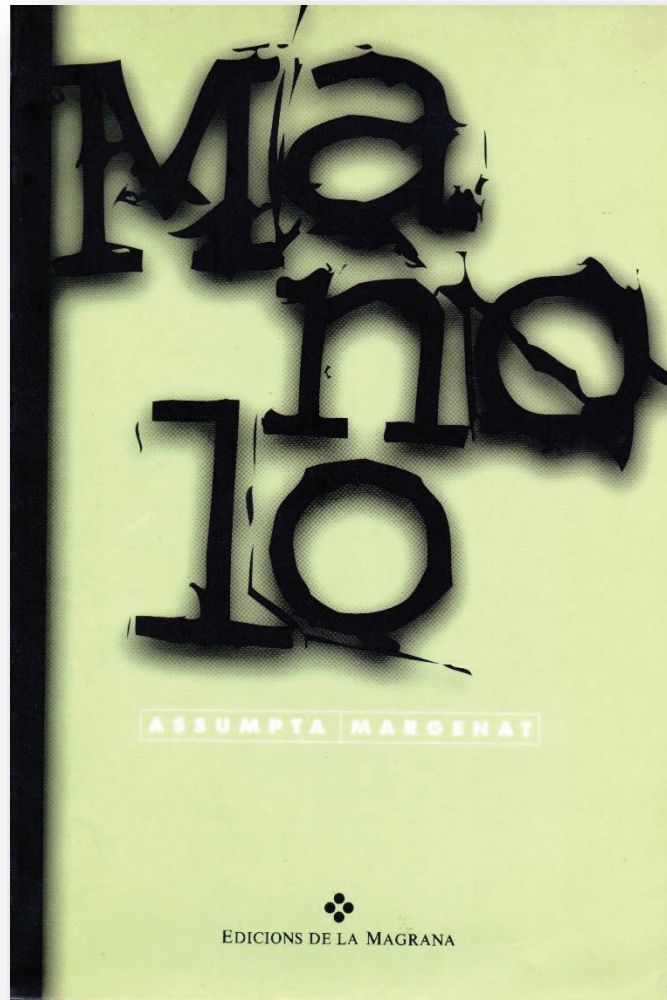
El primer disseny que Montserrat féu per a «La Negra» va ser el del número 57 (1994): *L'avinguda de la fosca*, d'Antoni Serra. Montserrat relata que, després de la seva incorporació, es començà a jugar amb diferents tons de negre i a experimentar amb tintes especials:

El fons era en dos negres diferents d'offset, i la foto sempre tirava cap a un to o l'altre, més fred o més calent. A més, com que no sempre podíem disposar de bones fotografies, vam buscar que la retícula guanyés a la imatge i donés el caràcter de la col·lecció. Vaig intentar fer una cosa sòlida que pogués funcionar sola i fos sempre molt reconeixible.

Amb aquest disseny renovat aparegueren tres números més: *El sol que fa l'ànec*, de Maria-Antònia Oliver; *A. B. Magnus*, de Jordi Teixidor; i *Sobrerroca*, de Manuel Quinto.



Per al número 61, però, el disseny tornà a canviar: aquesta vegada se suprimí la ja distintiva fotografia i es féu una coberta només tipogràfica. Tanmateix, *Manolo*, d'Assumpta Margenat, fou l'únic títol que va sortir amb aquest grafisme. «No hauria anat gaire bé, em temo, vist des d'ara», ha dit Pep Montserrat.¹⁰⁰



Des de la perspectiva crítica que confereixen, a Trujillo i Montserrat, el temps i l'experiència, tots dos dissenyadors es mostren, a la finalització de l'entrevista, satisfets amb la feina feta durant aquest tram de la seva trajectòria professional. Pep Montserrat afirma que la recorda com «una gran època» en què s'ho va passar molt bé i que se sent

¹⁰⁰ A tall d'anècdota, Jordi Canal i Àlex Martín (2013) recullen algunes errades que aparegueren en els llibres de «La Negra», «com l'oblit de fer constar Jaume Fuster com a director de la col·lecció (*El sol que fa l'ànec*, núm. 57 i *L'avinguda de la fosca*, núm. 58); la menció de l'assessorament de Pep Trujillo com a seleccionador de títols en realitat n'era el dissenyador gràfic (núm. 12, *Balada de la platja dels gossos*); o l'oblit d'introduir el títol al lloc a la novel·la *Pròtesi* d'Andreu Martín (núm. 34)» (Canal i Martín Escribà, 2013: 167-168).

agraït. Trujillo també treu pit en fer memòria d'aquesta etapa, i assegura que, tal com es pretenia, «La Negra» aconseguí competir amb «Seleccions de la Cua de Palla»:

El disseny de «La Negra» era net, concís i sobretot rotund. Va ser força fàcil competir amb «Seleccions de la Cua de Palla» perquè ells portaven la inèrcia de molts anys i el nostre projecte els va agafar per sorpresa. Crec que no els va agradar gaire que féssim forat en una zona que tenien molt controlada. Coses d'empreses. Jo ni entrava ni sortia en aquests afers. Em divertia fent el que feia. Vaig gaudir molt tota la feina de disseny dins Edicions de la Magrana.

Recollint la informació aplegada fins aquest punt, en l'apartat següent s'avalua si «La Negra» obtingué els resultats comercials esperats. També es presta atenció a les campanyes publicitàries engegades per donar a conèixer la col·lecció i a l'evolució dels preus dels llibres.

2.3.3 Preus, tiratges i algunes estratègies de difusió

Més amunt s'ha citat una notícia de *La Vanguardia*, del 30 de desembre de 1986, a l'entorn de les col·leccions que Edicions de la Magrana llança pel seu desè aniversari. Signada per Rosa Maria Piñol, la notícia al·ludeix a un aspecte de «La Negra» que la defineix com a col·lecció popular: el preu dels llibres, 400 pessetes. L'assequibilitat, així com el format petit i manejable d'11 x 18 de centímetres, havien d'ajudar a la comercialització de la col·lecció; amb tot, ni una característica ni l'altra es mantingueren al llarg del temps. El format, com s'ha dit, s'amplià a 20 centímetres a partir del número 35, i el preu de les entregues, en un principi homogeni, es diversificà (sobretot a partir de 1988) i també s'incrementà gradualment —d'acord amb l'IPC, es pot suposar. Al cap dels anys, arribà a haver-hi una diferència substancial entre el preu del llibre més car i el més barat de la col·lecció: la disparitat més gran, de 1.000 pessetes, es produeix el 1996. En aquest moment, a un extrem i altre del rang de preus s'hi troben, per un costat, una de les novel·les del nostre corpus de textos, *El complot dels anells* d'Assumpció Maresma —que val 750 pessetes—, i, per l'altre, *L'agent confidencial* de Graham Greene —que en costa 1.750.

A la Taula 5 es pot consultar l'evolució dels preus —amb l'IVA inclòs— de les deu novel·les de les escriptores de «La Negra», cinc de els quals formen part de la selecció

d'aquest estudi, ordenades per data de publicació.¹⁰¹ Una taula amb els preus per any de tots i cada un dels llibres de la col·lecció «La Negra» es pot consultar a Solanich (2023: 383).

| TAULA 5 | | | | | | | | | | | | |
|---|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|------|------|------|------|------------------|
| PREU PER ANY DE LES DEU NOVEL·LES DE LES ESCRIPTORES DE «LA NEGRA» | | | | | | | | | | | | |
| | '87 | '88 | '89 | '90 | '91 | '93 | '94 | '95 | '96 | '97 | '98 | '99 |
| <i>Estudi en lila</i> | 400 | 400 | 425 | 450 | 500 | 700 | 825 | 875 | 900 | 1000 | 1050 | 1150 p. 6,91€ |
| JQD | - | 500 | 500 | 550 | 600 | 700 | 825 | 875 | 900 | 1000 | 1100 | 1200 p. 7,21€ |
| CMP | - | - | 425 | 450 | 500 | 600 | 675 | 725 | 750 | 1000 | 1050 | 1150 p. 6,91€ |
| ANT | - | - | 575 | 600 | 650 | 750 | 825 | 875 | 900 | 1000 | 1050 | 1200 p. 7,21€ |
| ESC | - | - | - | 600 | 650 | 750 | 825 | 875 | 900 | 950 | 1050 | 1150 p. 6,91€ |
| TRP | - | - | - | - | 850 | 900 | 925 | 975 | 1025 | 1100 | 1100 | 1150 p. 6,91€ |
| <i>Tie Break</i> | - | - | - | - | - | 900 | 925 | 1000 | 1050 | 1200 | 1300 | 1400 p. 8,42€ |
| <i>El cau del llop</i> | - | - | - | - | - | 900 | 925 | 1000 | 1050 | 1100 | 1100 | 1150 p. 6,91€ |
| <i>El sol que fa l'ànec</i> | - | - | - | - | - | - | 925 | 1500 | 1575 | 1600 | 1600 | 1600 p. 9,62€ |
| <i>Manolo</i> | - | - | - | - | - | - | - | - | 1200 | 1200 | 1200 | 1200 p. 7,21€ |

¹⁰¹ L'inventari ha estat elaborat a partir de la informació dels catàlegs de l'editorial, recuperables a la capsa 72 de la col·lecció «Bergnes de las Casas» de la Biblioteca de Catalunya. Malauradament, en aquest fons hi falta el catàleg de 1992, que no hem pogut trobar enlloc més. Com a solució provisional i atès l'increment progressiu que es percep en els preus, en cada cas es pot fer una estimació de l'import que falta calculant les mitjanes dels anys anterior i següent. D'altra banda, és remarcable que en el catàleg de 1999 ja apareixen els preus en les dues monedes en circulació: pesseta i euro.

Amb els preus d'aquesta taula posats en el context global dels preus de «La Negra», hem notat que dues de les novel·les estudiades foren les més barates de la col·lecció durant diversos anys: entre 1994 i 1996, en fou *El complot dels anells*, i el 1997, *Escapa't d'Andorra*. És difícil determinar la causa d'això, però, segurament, es degui al seu nombre de pàgines, no gaire elevat. Descartem imputar-ho, seguint el principi bàsic d'oferta i demanda, al fet que fossin títols poc venuts, ja que d'*El complot dels anells* s'imprimiren un total de 13.302 exemplars en quatre tiratges (és el cinquè llibre més imprès de la col·lecció), i d'*Escapa't d'Andorra*, 5.906 exemplars, en dos tiratges, una xifra que no és insignificant quan, actualment, de cada llibre se solen fer uns 1.000 exemplars.

Irene Solanich (2023: 375-378) també ha elaborat una detallada taula amb el nombre d'exemplars impresos per títol i per edició a «La Negra» a partir de la informació que consta en el llibre de registre d'Edicions de la Magrana que Carles-Jordi Guardiola ens ha facilitat per als nostres respectius treballs de recerca. Consultant la taula de Solanich, hem pogut comprovar que les dues primeres entregues de la sèrie Lònia Guiu de Maria-Antònia Oliver, *Estudi en lila* i *Antípodes*, estan entre els llibres més publicats de la col·lecció, juntament amb obres com *Sota el signe de Sagitari*, de Jaume Fuster (25.700 exemplars impresos); *Barcelona Connection*, d'Andreu Martín (15.601); i *L'arqueòloga va somriure abans de morir*, d'Antoni Serra (13.913). En aquest rànquing dels «més venuts», *Estudi en lila* ocupa el primer lloc amb 40.974 exemplars impresos en catorze tiratges, i *Antípodes* ocupa la quarta posició, amb 13.962 exemplars impresos en cinc tiratges.¹⁰² En tots els casos són tiratges grans i superiors, en milers, als d'avui en dia.

Llanas i Chumillas (2012: 55-57), d'altra banda, assenyalen que, globalment, «La Negra» és la novena col·lecció amb més vendes d'Edicions de la Magrana. Va precedida per «L'Esparver», «L'Esparver Llegir», «Les Ales Estesés», «El Petit Esparver», «Guies de Conversa», «L'Esparver Clàssic» i «Pèl & Ploma». Si bé no és una posició preponderant, tampoc no és menyspreable, sobretot si es té present que Edicions de la Magrana arriba a crear, en total, cinquanta-tres col·leccions. Per tant, «La Negra» se situa a la part superior

¹⁰² En aquest punt cal fer un aclariment terminològic important. Mentre que Llanas i Chumillas (2012) i Solanich (2023) parlen d'«edicions», en aquest treball distingim entre «edició» i «impressió». Per això en tot moment fem referència al nombre d'exemplars impresos i a la quantitat de tirades que es fan dels llibres. No considerem que una obra que es torna a publicar en una mateixa col·lecció editorial al cap de poc temps sigui una reedició, encara que la nova impressió vagi acompanyada d'alguns canvis formals, per exemple pel que fa a la imatge de la coberta o a les dimensions del llibre.

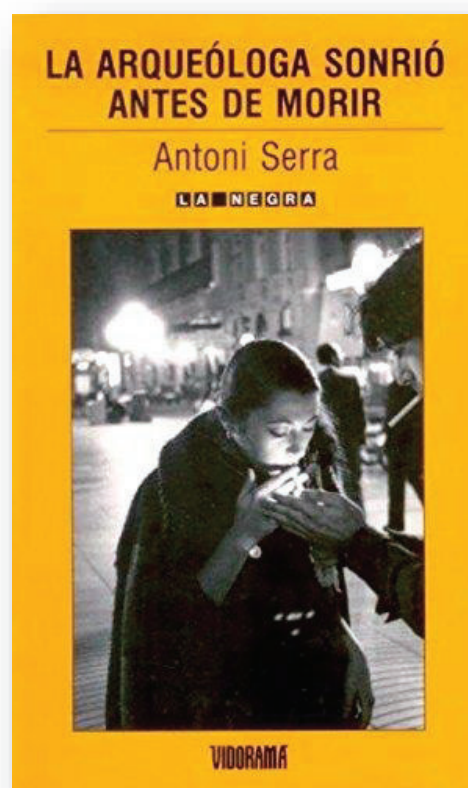
de la classificació de les col·leccions segons les vendes.

Guardiola, per bé que no nega els bons resultats obtinguts, prefereix matisar l'èxit de «La Negra» durant l'entrevista amb Sebastià Bennasar per al digital *VilaWeb*:

No era pas amb tots els autors, però és veritat que vàrem vendre molts molts llibres amb la novel·la negra en català. [...] Passa que al final ja no podíem mantenir aquestes vendes, i també hi ha autors que expliquen que varen vendre més del que realment varen vendre. Sí que és cert que La Negra va funcionar molt bé i que, a més a més, vàrem aconseguir traduccions a moltes llengües i això també va donar bons ingressos als autors (Bennasar, 2017b).

A propòsit de les traduccions, alguns títols ben venuts de «La Negra» foren publicats en castellà, a partir de 1989, dins la col·lecció homònima de l'editorial Vidorama, que emprà un disseny molt similar al creat per Pep Trujillo —descriu a l'apartat anterior— i que en tots els casos mantingué, a la coberta, la mateixa fotografia que la de l'edició d'Edicions de la Magrana. El director de «La Negra» en castellà va ser Manuel Quinto, molt proper a la colla d'Ofèlia Dracs i que, uns anys més tard, va entrar al catàleg de «La Negra» en català amb la novel·la *Sobrerroca* (1995, núm. 60). En l'entrevista personal amb Carles-Jordi Guardiola, hem pogut preguntar-li com va sorgir aquesta transferència de producció a Vidorama, a la qual cosa ha respost que fou «fruit de contactes professionals i d'una voluntat d'expansió a altres llengües que els autors agraïen».¹⁰³

«La Negra» en castellà, però, no fou tan prolífica. Estigué formada per només set obres —i la primera, curiosament, no s'havia publicat a «La Negra» en català. Ens referim a *Las llaves de cristal*, de Jaume Fuster, de qui no es traduí, en canvi, la novel·la *Sota el signe de Sagitari*, la qual ja havia aparegut en castellà el 1987 a



¹⁰³ Entrevista personal amb Carles-Jordi Guardiola, reproduïda íntegrament a l'Annex II..

Edicions B. Edicions de la Magrana havia editat *Les claus de vidre* —un recull de disset relats breus protagonitzats per Lluís Arquer— per primera vegada l'any 1984, dins «Les Ales Esteses».¹⁰⁴ A la col·lecció de Vidorama, tant *Las llaves de cristal* com els sis textos següents daten de 1989. Segueixen el primer número, per ordre de publicació, *El inspector llega tarde* (Manuel de Pedrolo); *Estudio en lila* (Maria-Antònia Oliver); *La arqueóloga sonrió antes de morir* (Antoni Serra); *Faraón* (Magí Roselló); i *¡Putá miseria!* (R. Arnal i T. Satorre). El setè i darrer número de la col·lecció és *Antípodas* (Maria-Antònia Oliver), publicat el 1990.

En els anys noranta, Edicions de la Magrana atorgà una llicència a Cercle de Lectors per reeditar algunes obres del seu catàleg, i diverses novel·les de les escriptores de «La Negra» reaparegueren en aquest club de lectura entre 1992 i 1995: és el cas d'*Estudi en lila* (Oliver), *El complot dels anells* (Maresma), *Escapa't d'Andorra* (Margenat), *Tie Break* (Aritzeta) i *El sol que fa l'ànec* (Oliver). Ara bé: en aquest cas, els llibres no es podien vendre a persones que no fossin sòcies de Cercle de Lectors.

A més dels ponts establerts amb altres plataformes de publicació de llibres, Edicions de la Magrana promocionà «La Negra» amb diverses estratègies tant en l'àmbit nacional com en l'internacional. En primer lloc, diversos estudis (p. ex. Llanas i Chumillas, 2012: 14) destaquen que aquesta col·lecció va ser la primera en català en anunciar-se per televisió; concretament, a *TV3* a finals de 1986, aprofitant uns ajuts de la Conselleria de Cultura. «Els altres editors s'ho van mirar amb un cert escepticisme i em deien: “Ja ens ho explicaràs!”», declara Guardiola en una entrevista amb Lluís Bonada (1987: 73). Però els resultats, segons el director, foren positius i compensaren amb escreix la despesa econòmica. Hem fet una recerca intensiva per poder recuperar aquest anunci: hem acudit al servei d'imatges d'arxiu de *TV3*, a l'hemeroteca del Departament de Cultura i al Centre de Documentación Publicitaria. També hem demanat directament a Carles-Jordi Guardiola, Àlex Broch i altres persones entrevistades si guarden cap còpia d'aquest spot, i hem fet una cerca autònoma a diversos portals de vídeo. No ha estat possible trobar-lo. A part, ens ha estranyat que alguns entrevistats, com Àlex Broch, qui el 1986 era el director de «La Negra», afirmen no tenir coneixement d'aquest anunci.

¹⁰⁴ *Les claus de vidre* es reedita diverses vegades a Edicions de la Magrana.

En segon lloc, el mes d'octubre de 1988 —just dos anys després de la creació de la col·lecció—, Edicions de la Magrana participà a la Fira del Llibre de Frankfurt. Per a aquesta trobada, s'elaborà un dossier en anglès adreçat als editors estrangers potencialment interessats en les novel·les i els autors de la casa. Aquest dossier, que incloïa una carta de presentació signada per Carles-Jordi Guardiola, presentava una relació de títols dividits en cinc llistes, una de les quals era «Detective story».¹⁰⁵ Dins d'aquesta, s'hi recollien dotze de les vint obres que ja havien sortit a «La Negra» —o sigui, les dotze escrites per autors catalans—, així com l'aplec *Les claus de vidre* (*The Keys of Glass*) de Jaume Fuster. Entre d'altres, doncs, a la llista constaven les dues primeres entregues de la trilogia d'Oliver —s'indicava, a més, que *Estudi en lila* ja havia venut els drets en anglès a The Seal Press—; *Check to Democracy*, de Maria Aurèlia Capmany; i *The Conspiracy of the Rings*, d'Assumpció Maresma, de qui es ressaltava el càrrec com a «Press Director at the Cinema Festival in Barcelona».

Per promocionar un títol particular de «La Negra», també el 1988 —uns mesos abans, pel febrer— s'organitzà una activitat cinèfila. Llanas i Chumillas (2012: 14-15) recullen que, amb motiu de l'estrena, a la capital catalana, de la pel·lícula *Barcelona Connection* —basada en la novel·la homònima d'Andreu Martín—, «se'n programa una sessió especial per als “amics de La Magrana”, que reben una carta personalitzada bescanviable per dues entrades».

Jordi Canal i Àlex Martín Escribà (2013), per la seva banda, fan referència a una estratègia més genèrica: a un anunci distribuït amb l'eslògan «M'agrada, “La Negra”»:

Sota l'eslògan «M'agrada, “La Negra”» s'hi afegia una nota on hi deia: «Doncs no estàs sol. Moltes de les novel·les de “La Negra” han estat reeditades, i traduïdes a altres idiomes, i se n'han fet ràdio-novel·les, i s'han dut al cinema, i... Sí, a mi també m'agrada “La Negra”». I al final encara hi deia: «Tria “La Negra”, d'Edicions La Magrana» (Canal i Martín Escribà, 2013: 169).

Tampoc no faltaren les samarretes d'estiu de la col·lecció, que es repartien a través de les llibreries, ni els cartells, ha recordat Carles-Jordi Guardiola en una comunicació personal. A part, els llibres, a mesura que s'estrenaven, s'enviaven a mitjans de comunicació. De

¹⁰⁵ Les altres quatre llistes són «Fiction», «Essay», «Cooking» i «Children's book». Aquest dossier és recuperable a la caps 72 de la col·lecció «Bergnes de las Casas» de la Biblioteca de Catalunya.

manera fixa, a quatre diaris: l'*Avui*, *El Punt*, el *Diari de Girona* i *La Vanguardia*. Irene Solanich (2023: 159-369), a partir d'aquestes i altres fonts periodístiques, elabora un extens i documentat capítol centrat en la recepció de la col·lecció, llibre per llibre.

Tot junt, les operacions de màrqueting d'Edicions de la Magrana sovint eren «idees de difusió comercial pròpies d'una editorial gran dutes a terme per una editorial de mida petita-mitjana, que suplia amb la imaginació la migradesa de recursos econòmics», comenten Llanas i Chumillas (2012: 15). Aquestes estratègies tingueren resultats admirables en alguns casos, i, en d'altres, no foren tan efectives.

Fent un balanç entre aquestes dades i les que s'han donat a l'apartat 2.3.1, es pot concloure que, si bé «La Negra» presenta un bon equilibri en diferents aspectes —nombre d'autors catalans i autors estrangers; nombre de novetats i reedicions—, també pateix una triple irregularitat: la de nombre de títols publicats per any, que decau significativament en els anys noranta; la dels preus del llibres, que s'inflen i diversifiquen; i, finalment, la de les vendes. Per la informació de què disposem, sabem que, mentre que alguns títols assoleixen un èxit comercial rellevant i se'n fan tiratges molt alts —impactants, vistos des d'avui—, de la majoria de novel·les només se'n fa una impressió d'aproximadament 3.000 exemplars. Per tot plegat, «La Negra», lluny de ser monocromàtica (obeint al nom), compareix com una col·lecció amb importants contrastos.

2.3.4 Final i nou principi d'una «experiència literària»

Quan, el mes de febrer de 1998, es llança el seixanta-dosè títol de «La Negra» —*Crim a les Àligues*, de Jordi Ortiz—, des de l'editorial no es té consciència d'estar publicant el darrer número de la col·lecció. O, almenys, això és el que dona a entendre Carles-Jordi Guardiola en una carta inèdita adreçada a Jordi Canal, datada del mateix any i reproduïda parcialment a Canal i Martín Escribà (2013):

«La Negra» no ha desaparegut. Simplement hem alentit el ritme de publicacions per raons alienes a la nostra voluntat: hi ha molt pocs originals d'autors catalans que puguin ser publicats. Però precisament ara acabem de publicar el darrer, *Crim de les Àligues* de Jordi Ortiz, un autor inèdit que espero que ens donarà molt bones sorpreses (Canal i Martín Escribà, 2013: 169).

L'escassetat d'originals publicables a què fa referència l'editor aquí,¹⁰⁶ sumada als problemes financers que arrossega l'editorial i, sobretot, a la pèrdua del director de la col·lecció, Jaume Fuster, traspasat el 31 de gener de 1998, desemboquen inevitablement en la desaparició de «La Negra». Un parell d'anys més tard —com ja s'ha explicat a l'apartat 2.2.3—, Edicions de la Magrana és comprada per RBA i convertida en el segell de publicacions en català d'aquest gran grup.

Sebastià Bennasar observa que, d'aquesta manera,

el canvi de segle s'iniciava sense col·leccions específiques [dedicades al gènere criminal] i amb l'impacte terrible de la desaparició de qui havia estat el pare de la novel·la negra catalana moderna (Bennasar, 2011: 20).

Segons Bennasar, el 1998 s'obre un període de crisi per a la novel·la negra en llengua catalana, una crisi que començarà a remetre a partir de 2004. L'autor pondera que, entre aquests anys, la inclusió d'obres de ficció criminal dins catàlegs generals de narrativa aconsegueix generar una positiva «sensació de normalitat per a aquesta literatura» (Bennasar, 2011: 21).

«La Negra», com s'ha assenyalat, «ressuscita» l'any 2008 dins RBA-La Magrana: els primers números que s'hi publiquen són *Si els morts no ressusciten*, de Philip Kerr; i *La veu* i *La dona de verd* d'Arnaldur Indriðason. El primer autor català a entrar-hi és una autora: Teresa Solana amb *Negres tempestes*, Premi Crims de Tinta 2010. Malgrat que aquesta segona etapa de «La Negra» queda fora del marc de la investigació, val de pena posar de relleu que es reediten alguns títols de l'antic catàleg, com *El tercer home*, de Graham Greene; *Canya o mitjana*, de Solé Serrat, i *Estudi en lila*, de Maria-Antònia Oliver.

Així doncs, a La Magrana-RBA té lloc un nou principi per a «La Negra», però amb nous principis. En l'article titulat «Cap a on va, “La Negra”? La desfeta d'una experiència literària», Jordi Canal i Àlex Martín Escribà (2013) apunten —des d'una perspectiva

¹⁰⁶ És significatiu que Guardiola refereixi aquest problema el 1998: és exactament el mateix que, l'any 1972, havia adduït Manuel de Pedrolo per no publicar autors catalans a «La Cua de Palla», com s'ha vist més amunt: «[A] “La cua de palla” no hi ha autors catalans. Per què? Simplement, perquè als nostres novel·listes no els ha temptat l'aventura d'escriure obres policiaques. En el curs de tots aquests anys, només he tingut a les mans tres o quatre textos de gent nostra, i cap d'ells no s'ha avingut ni aproximadament amb les característiques obligades de la col·lecció o de qualsevol altra col·lecció semblant» (Pedrolo, 1972: 45).

comparada— que la històrica col·lecció d'Edicions de la Magrana no ha trobat, en el nou mil·lenni, una continuïtat real. I no solament perquè la «nova Negra» no prioritzi els escriptors en llengua catalana, com un temps,¹⁰⁷ sinó perquè, al seu parer, no hi ha cap tipus de línia editorial coherent: «Wilkie Collins ja és al costat de Chandler o del darrer best seller. És això la normalització?» (Canal i Martín Escribà, 2013: 172), pregunten retòricament, els dos estudiosos, per tancar el text, transportant-nos de nou al punt de partida d'aquest capítol i a la idea de l'anhel de transformar el país des de la cultura.

Sigui com sigui aquest segon període de la col·lecció, no hi ha dubte que «La Negra» originària sí que aspirà a la normalització i la popularització de la novel·la catalana. Un fragment de l'entrevista d'Anna Gil a Carles-Jordi Guardiola ho deixa entreveure:

—*Amb motiu del desè aniversari van editar un pòster amb la llegenda «10 anys al servei dels Països Catalans». També els «serveixen» publicant novel·la negra?*

—I tant, hi ha un públic lector que vol llegir i passar-s'ho bé i per què no novel·la negra d'autors catalans? [...] Per nosaltres, el concepte de servei [...] [és] una opció ideològica d'un grup editorial que es posa al servei del lector, d'un lector que necessita que se li ofereixi un cert tipus de coses, des d'un llibre de política a un d'esplai com pot ser La Negra (Guardiola, 1996: 113-114).

La claredat dels plantejaments, acompanyada del caràcter únic de «La Negra» dins del panorama editorial català —fou la primera col·lecció pensada específicament per a autors catalans de novel·la negra— i d'algunes accions pioneres —com la d'anunciar-se per la televisió— feren d'aquest un projecte ambiciós i important. El seu primer director, Àlex Broch, el definí «amb les seves pròpies lleis i condicions, [...] [com] una experiència literària» (Broch, 1991: 124). En preguntar-li, durant l'entrevista personal, si tindria sentit que «La Negra» tornés, respon:

Podria [tornar], clar. Tota col·lecció que es planteja uns objectius coherents i fa un acurat seguiment de la seva línia editorial, pot tornar, però, en aquest cas, hauria de saber que ara ja no està sola. La importància de «La Negra» ve donada per la seva significació única

¹⁰⁷ «Tan sols la creació del Premi Crims de Tinta —organitzat per la Conselleria d'Interior de la Generalitat— ha servit de pretext a l'editorial per publicar-hi autors catalans», retreuen Canal i Martín Escribà (2013: 170).

(aquest va ser el seu gran encert) en el mercat editorial català del moment. [...] Ara, això, ja no és així. Hi ha diverses col·leccions especialitzades en el gènere negre, la qual cosa fa més complicat i difícil qualsevol nou projecte. Un dels perills editorials és saturar el mercat per sobreproducció. Per tant s'hauria de pensar, almenys, dues vegades.

Certament, avui, en el mercat en català, hi ha distintes ofertes de novel·la criminal, com ara Llibres del Delicte, la col·lecció crims.cat d'Alrevés, o la col·lecció «Polar» de Curbet edicions de Girona. Però en cap cas no es pot dir que «La Negra» d'Edicions de la Magrana hagi quedat en el lloc de «precedent anecdòtic». Tot i els altibaixos, els dotze anys de vida de la col·lecció, el catàleg que llegà, de seixanta-dos títols, i també les noves col·leccions que han aparegut més tard són prova que la proposta de Broch i Guardiola, nascuda el 1985, era sòlida, no fruit d'una moda efímera. «La Negra» fou una experiència literària —que no experiment literari— que, en la seva diversitat, acollí l'obra de cinc escriptores procedents d'àmbits diversos que posaren els fonaments per a una genealogia femenina de la novel·la negra en català. Cinc de les deu novel·les que produïren aquestes autores s'analitzen en el capítol que segueix.

Capítol III. Espai i violència a les novel·les criminals de les escriptores de «La Negra»

El gruix d'aquest tercer capítol, distribuït en quatre apartats, el constitueix l'anàlisi de les cinc novel·les del corpus, que ve precedida per una aproximació teòrica a les nocions d'espai i de violència, els dos conceptes reguladors de la lectura que proposem. A continuació, prèviament a l'inici de les consideracions teòriques, s'ofereix una breu presentació de les novel·les i escriptores tractades: *El jaqué de la democràcia* (1987 [1972]), de Maria Aurèlia Capmany; *El complot dels anells* (1988), d'Assumpció Maresma; *El correu de Trípoli* (1990), de Margarida Aritzeta; *Escapa't d'Andorra* (1989), d'Assumpta Margenat; i *Antípodes* (1988), de Maria-Antònia Oliver.

Originalment publicada a Nova Terra l'any 1972, *El jaqué de la democràcia* de Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) és una novel·la de notable complexitat. El poeta Josep Maria Llompart, a qui, de fet, va dedicada, la considera una de les tres obres mestres de l'escriptora, juntament amb *Vitrines d'Amsterdam* (1970) i *Un lloc entre els morts* (1967). Bastida amb una estructura fragmentària i partint del recurs de la narració dins de la narració, la història es presenta com l'exercici de compleció d'una novel·la negra inacabada d'un fictici autor nord-americà, Dennyson Heath (un doble de Dashiell Hammett, present a l'epígraf del llibre). La trama que refà la narradora del relat, Maria Aurèlia, l'alter ego de Capmany, prenent com a base els fragments esparsos del manuscrit original, s'inspira en els enfrontaments entre patronal i sindicats obrers de principis de segle xx a Barcelona. A més d'haver-se reeditat a «La Negra» el 1987, *El jaqué de la democràcia* va ser traduïda al castellà l'any 1981. Es tracta de la tretzena novel·la de Capmany.

El complot dels anells (1988) és l'*opera prima* d'Assumpció Maresma (Arenys de Mar, 1956), periodista cultural i actual editora de *VilaWeb*, mitjà que fundà amb el seu company Vicent Partal l'any 1995. Anteriorment, Maresma havia treballat com a cap de premsa del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, com a cap de premsa del Festival de Cinema de Barcelona, i també havia dirigit les revistes *Acció* (de 1986 a 1988) i *El Temps* (entre 1992 i 1995). La novel·la que Maresma publica amb «La Negra», *El complot dels anells*, està basada en el guió de la pel·lícula homònima dirigida per

Francesc Bellmunt, estrenada l'abril de 1988, paral·lelament a la sortida del llibre al mercat. El protagonista de l'obra és el reporter nord-americà d'arrels irlandeses Mike O'Brian, qui viatja a Barcelona per cobrir els Jocs Olímpics de 1992 per al canal televisiu *SBC*. Just quinze dies abans que comenci l'esdeveniment, però, mor el president de la Generalitat, un succés que desferma l'agitació política entre els partidaris d'investir Joan Giralt, el candidat independentista, i els que pretenen impedir-ho.

L'«Aritzeta negra» (Valls, 1953), com l'anomena Montserrat Palau (2020), és avui eminentment coneguda per la sèrie protagonitzada per la inspectora dels Mossos d'Esquadra Mina Fuster, formada per alguns relats breus i les novel·les *L'amant xinès* (2015), *Els fils de l'aranya* (2016), *Rapsòdia per a un mort* (2018) i *Teoria del gall* (2020). Aquesta producció recent, tanmateix, lluny de fer ombra a les tres narracions publicades amb «La Negra» a principis dels anys noranta, atorga un major sentit a la tasca de revisió dels inicis de l'escriptora en la ficció criminal, tot accentuant el caràcter experimental i precursor —en vistes de l'actual veu narrativa— dels primers relats del gènere. Per a l'estudi hem seleccionat *El correu de Trípoli* (1990), la primera novel·la criminal d'Aritzeta, la qual s'ambienta a Tarragona i té com a personatge central l'informador comercial Roger Planes, àlies Sam.

Assumpta Margenat (Santa Eulàlia de Ronçana, 1953) debuta literàriament a la col·lecció «La Negra» amb *Escapa't d'Andorra* (1989). Set anys més tard, repeteix l'experiència i publica la continuació de la història, *Manolo* (1996), no prevista en un inici i, a tall de curiositat, en part atribuïble a l'entusiasme que un reconegut novel·lista que també col·laborà amb «La Negra», Andreu Martín, va sentir davant *Escapa't d'Andorra*. La protagonista de la bilogia de Margenat és Rossi, una jove d'orígens cordovesos crescuda a Barcelona. A més de la consciència identitària de nova catalana que explicita, un altre tret que abona l'interès del personatge i que el diferencia de la resta de figures del corpus és el rol que desenvolupa en la trama criminal: no és la investigadora, sinó la delinqüent fugitiva. L'any 1992, *Escapa't d'Andorra* —la novel·la que aquí s'estudia— es va traduir a l'anglès amb el títol *Wild Card*, i el 2019 ha estat reeditada, al costat de *Manolo*, en el volum *Rossi*, publicat a la «Biblioteca Andreu Martín» d'Efadós.

Maria-Antònia Oliver (1946-2022) és una escriptora força consolidada quan engega la sèrie protagonitzada per la detectiva mallorquina Lònia Guiu, saga composta per un conte elaborat per a un dels aplecs del grup Ofèlia Dracs, *Negra i consentida* (1983), i una

trilogia de novel·les: *Estudi en lila* (1987), *Antípodes* (1988) i *El sol que fa l'ànec* (1994).¹⁰⁸ Aquesta producció, que ha estat coronada com la principal mostra de l'anomenada —des de l'àrea de l'antropologia cultural— «generització» del gènere criminal en llengua catalana, ha assolit un rellevant èxit de públic en l'àmbit català, i també ha estat objecte de nombroses reedicions, adaptacions i traduccions. Aquest treball s'aproxima a la segona novel·la de la sèrie, *Antípodes*, en què Lònia Guiu, de Melbourne estant, investiga una xarxa internacional de tràfic de blanques que l'acaba conduint fins a Mallorca, la seva illa natal.

3.1 Aproximacions teòriques als conceptes d'espai i de violència

Espai és un concepte de fronteres semàntiques difuses, tant pel seu alt grau d'abstracció com per la varietat de disciplines, discursos i contextos en què ha estat emprat, des de la matemàtica, la física o les ciències geogràfiques fins a la filosofia, la sociologia i, per descomptat, la literatura. Les diferents perspectives, per bé que han fet més elàstica (i, així, problematitzat) la noció a base d'estirar-la en diferents direccions, no han restat girades d'esquena entre si, incomunicades, sinó que al llarg del temps s'han permeabilitzat les unes amb les altres productivament. Dos dels avenços científics que millor evidencien aquesta correlació d'especialitats quan de qüestions espacials es tracta són la revolució copernicana del segle XVI i, més recentment, a partir de 1915, la substitució de la idea newtoniana d'espai absolut (permanent i aliè a la matèria) per la cosmovisió no euclidiana proposada per Einstein. Tots dos canvis de paradigma, a causa de les profundes implicacions epistemològiques que arrosseguen, tingueren un efecte immediat en la resta d'àrees del coneixement. La visió einsteiniana de l'espai, per exemple —que l'aglutina amb el temps per crear el nou concepte d'espai temps— té el seu correlat literari en nocions com la del cronotop bakhtinià. I aquesta propagació es pot donar en qualsevol sentit, és clar, també des de les humanitats cap a les ciències pures, com reivindiquen, entre d'altres, Elana Gomel (2014: 8-9) en el seu estudi sobre la representació del que anomena els «espais impossibles» en la literatura moderna i postmoderna, i Ryan, Foote i Azaryahu (2016: 2) a partir de la consigna «Bridges can be crossed in two directions».

¹⁰⁸ Totes tres narracions aparegueren a «La Negra» en els anys indicats entre parèntesis, encara que *Estudi en lila* s'havia publicat per primer cop el 1985 a la col·lecció «Les Ales Estesés» d'Edicions de la Magrana.

Tornant, emperò, a l'afer de la polisèmia que es deriva de la pluralitat d'aproximacions, convé aclarir que no és el nostre propòsit encetar una revisió històrica del concepte d'espai ni contraposar les definicions de les principals teories que l'han abordat. En canvi ens interessa, tot vetllant per la coherència en l'ús del terme en el marc d'aquesta investigació, explicitar què s'entén aquí per «espai» —i sobre la base de quins referents teòrics— i com s'integrarà tal formulació en l'anàlisi d'una selecció de textos narratius. Igualment, per a això darrer serà pertinent al·ludir —encara que sigui tangencialment— a l'aplicació, o no, en el camp dels estudis literaris, d'algunes teoritzacions sobre l'espai que han aflorat en les ciències socials i humanes des de la segona meitat del segle XX.

Una d'aquestes línies de recerca, aquella de la qual partim, és la desenvolupada per Henri Lefebvre, per a qui l'espai no és ni una extensió física ni una abstracció mental, sinó un constructe social i cultural. A *La production de l'espace* (1974), l'obra amb què el filòsof i sociòleg francès culmina un període de reflexió —materialitzada en sis llibres—¹⁰⁹ al voltant del procés d'urbanització de la societat sota el signe del capitalisme, distingeix l'espai objectiu, geomètric —que anomena *place*; aquí en direm lloc o topos— de l'espai social: el resultat de les pràctiques humanes que allà, en aquelles coordenades, es despleguen (Lefebvre, 1974: 35-36). La discussió sobre la diferència entre espai i lloc té tota una tradició: antropòlegs com Tim Cresswell, Yi-Fu Tuan, Maurice Merleau-Ponty o Michel de Certeau consideren que el primer és més abstracte que el segon. I per a Lefebvre també és així, perquè l'espai, explica aquest autor, no és merament el resultat dels factors productius que aplega (accions, relacions), com si d'un receptacle o buit a emplenar es tractés. També és un mitjà de producció (Lefebvre, 1974: 102, 106), intervinent en el procés de construcció del qual resulta. És alhora continent i contingut, suport i camp d'acció.

Per il·lustrar aquesta distinció lloc/espai que Lefebvre i altres pensadors estableixen en termes teòrics podem pensar, per exemple, en un parc infantil totalment corrent, amb una estructura de fusta, gronxadors i tobogans. El parc té una localització (un lloc), ja sigui en el centre de la ciutat, enmig de la natura o en un poble petit, i aquest lloc perimetrable és estable, unívoc, perquè encara que el parc fos desmantellat, el *topos* romandria, evidentment, i podria donar-se-li qualsevol altre ús; de fet, podria ser molt bé que en el

¹⁰⁹ *Le droit à la ville* (1968), *Du rural à l'urbain* (1970), *La révolution urbaine* (1970), *La pensée marxiste et la ville* (1972), *Espace et politique* (1972) i *La production de l'espace* (1974).

passat el terreny ja s'hagués fet servir per a altres activitats. Però ara hi ha un parc, un producte de l'acció humana. En aquest cas, es dona un ús concret del lloc pel qual es crea un espai amb una significança que es concreta en tantes persones com l'ocupin, l'emprin i hi actuïn. Pot ser un espai de lleure i de socialització; un espai de vandalisme (i de crims); un espai d'intimitat, on les parelles detenen la caminada i s'acaricien; un espai on els veïns discuteixen les polítiques del barri; un espai d'inspiració per a un creador, etcètera. Totes aquestes pràctiques conviuen i formen l'espai del parc; a la vegada, l'espai del parc intervé en i determina les pràctiques que s'hi duen a terme, fet que el diferencia de qualsevol altre bé de consum. Si, posem per cas, a conseqüència d'algunes accions aquest espai esdevé un indret massa sorollós o poc segur, certes persones deixaran d'utilitzar-lo i, per ventura, se n'hi introduiran d'altres, com responsables oficials de vigilància, resignificant-lo. Cap ús específic de l'espai no és aliè a la resta d'activitats socials que aquest conté i condiciona. Les diverses pràctiques estan interconnectades.

Ara bé: que els espais siguin productes (i productors) de l'acció que enclouen no vol dir que aquests només s'originin en llocs públics per on transiten moltes persones fent-ne, cadascuna, un ús diferent, com en l'exemple tot just exposat. *Espai social* no equival a *espai públic*. El primer es compon en qualsevol *topos* —ja sigui terreny de titularitat pública o privada— en què hi ha activitat humana; així, el dormitori d'un domicili particular és tan social com la plaça cèntrica en la qual s'uneixen els carrers principals del municipi. Per dir-ho amb Lefebvre,

Les frontières visibles, elles (par exemple les murs, les clôtures en général) font naître l'apparence d'une séparation entre des espaces à la fois en ambiguïté et en continuité. L'espace d'une « pièce », d'une chambre, d'une maison, d'un jardin, séparé de l'espace social par des barrières et murs, par tous les signes de la propriété privée, n'en est pas moins espace social. Ces espaces ne sont pas non plus des « milieux » vides, des contenants séparables de leur contenu (Lefebvre, 1974: 104).

Queda clar, doncs, que el que dota d'entitat l'espai, amb independència de la seva ubicació, és la presència d'usuaris. Fins i tot si és un únic individu, qui empra el lloc (com algú que viu tot sol en una vil·la en què no rep mai visites), també en fa un espai. Per la senzilla raó que disposar d'àrees privades —siguin habitacions, cases o jardins— té un abast eminentment social: per començar, vol dir privar un altre d'ocupar-les. Aquesta privació en si mateixa ja és una interacció humana; i, d'altra banda, una del tot habitual,

ja que forma part d'una lògica de la propietat constitutiva del nostre ordenament contemporani.¹¹⁰

L'espai és l'ens que es deriva de l'«antropologització» d'un terreny físic: en aquests termes, dècades abans que es difonguessin les idees de Lefebvre, l'havia pensat Merleau-Ponty a la *Phénoménologie de la perception* (1945). Per al filòsof, l'espai emergeix en l'instant en què hom atorga un contingut perceptiu a la realitat material, geomètrica (la qual, considera, és apriorística). L'espai, per tant, és existencial. Un altre autor que assaja una distinció no antitètica, sinó complementària, entre els conceptes d'espai i de lloc, és Michel de Certeau; però aquest, en canvi, la proposa anys després de la publicació de *La production de l'espace*. En paraules inoblidables, Certeau declara que «[l]'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé» (1990: 173): això és, dialèctic, viu, mutable. Conseqüentment, atribueix al *topos* valors estables extrínsecs al constructe espai, el qual, i citem novament del tom primer de *L'invention du quotidien*, és un «lloc practicat» (*lieu pratiqué*), atrapat «dans l'ambiguïté d'une effectuation».

Enllaçant amb aquesta concepció «activa» de l'espai, és pertinent fer referència a la reflexió que Michel de Foucault engega el 14 de març de 1967, en pronunciar la conferència titulada «Des espaces autres» al Cercle d'études architecturales de París. Si bé Foucault no diferencia l'espai del lloc de manera expressa, com fan Lefebvre i Certeau, també enraona sobre l'espai social, que entén des d'una òptica relacional, és a dir, a partir de les correspondències que aquest estableix amb d'altres. Això el porta a interessar-se per dos tipus d'espais que, exposa, comparteixen la peculiaritat d'estar connectats amb tota la resta, però a través d'una relació de contradicció: són les utopies —espais irreal, sense localització— i les heterotopies —espais reals, però *altres*: institucionalitzats i alhora refusats. En l'esmentada intervenció, a més de posar les bases d'aquest darrer concepte que tan ressonant ha esdevingut i establir-ne sis principis, Foucault (2004 [1967]) n'aporta alguns exemples, com són les presons, els orfenats, els motels o els cementiris.

¹¹⁰ L'espai domèstic també pot estar travessat per un discurs sobre el deure d'ocupar-lo i de mantenir-lo. Com és sabut, aquest discurs s'ha adreçat a les dones durant molt de temps arran de la invenció moderna de la figura de la mestressa de casa. Per a una primera aproximació crítica al discurs de la domesticitat, vg. p. ex. l'antologia de Briganti i Mezei (2012). Encapçala el volum la «topoanàlisi» de la llar de Gaston Bachelard (1957), un entorn que el filòsof concep en termes d'espai feliç i modelador de l'ànima de qui l'habita.

La gran popularitat crítica de les heterotopies foucaultianes tant en les humanitats en general com en els estudis literaris en particular¹¹¹ sens dubte depassa l'assolida per l'espai de Lefebvre, la incidència del qual ha estat més notable en àrees de les ciències socials com l'arquitectura, la sociologia i la geografia. És clarament resseguible, per exemple, en l'obra dels geògrafs David Harvey (2012), Don Mitchell (2003)¹¹² i Edward Soja (1989, 1996), qui, a més de ser reconegut com una figura capdavantera de l'anomenat «gir espacial», estableix un diàleg polifònic amb Lefebvre, Foucault i bell hooks, entre altres autors, al voltant de com l'espai urbà és modelat i aprehès també imaginativament. Tanmateix, i com a mostra de la variabilitat terminològica existent fins i tot dins d'una mateixa branca de coneixement, val a dir que en la geografia i en l'antropologia cultural d'arrel anglosaxona l'expressió «espai social» no ha quallat i, en canvi, es treballa entorn del triple eix *space/place/sense of place* —més proper al model de Yi-Fu Tuan (1977). A més, com veurem en el capítol 3.4 de la mà de Doreen Massey (1994), quan s'aplica la perspectiva de gènere a la divisió lloc/espai, aquesta distinció esdevé matisable.

En qualsevol cas, amb independència de la nomenclatura seguida segons l'especialitat, en l'actualitat la transcendència de l'aportació d'Henri Lefebvre resulta inqüestionable; en essència, perquè condueix a l'afermament d'una «trialèctica espacial» amb què es desclou, de manera definitiva, el vell binomi format per l'espai percebut (això és, el de l'experiència material) i l'espai concebut (el dels científics: l'abstracte, mental), el qual havia esdevingut insuficient de cap a cap per pensar el món contemporani. Una trialèctica, dèiem, que no invalida els dos espais que s'acaben de mencionar, sinó que els comprèn i demés els complementa amb un altre: l'*espai viscut*, practicat, el de l'acció i de les passions (Martínez Lorea dins Lefebvre, 2013 [1974]: 15-16); amb una nova dimensió vessant de potencial per a l'examen i la posada en qüestió de les significances construïdes culturalment i històrica sobre els emplaçaments. I aquesta és una contribució que té reverberacions immediates en les recerques de l'àmbit artístic, ja que en el moment que s'integra l'espai viscut en l'anàlisi d'una obra, la representació —suposem— d'un lloc-

¹¹¹ Vg. a tall d'exemple, i amb relació al tema d'investigació d'aquest estudi, l'anàlisi dels espais de la novel·la negra *Baldías* de Laura Rossi dins Di Paolo i Mossello (2020: 211-224).

¹¹² Tant de Mitchell com de Harvey es refereix un títol en què recuperen i treballen sobre el concepte lefebvià de «dret a la ciutat», encunyat l'any 1968 en el llibret *Le droit à la ville*.

espai en un relat passa a ser entesa com la configuració d'un element narratiu que, lluny de constituir un simple marc de l'acció, es troba imbuït de connotacions i té capacitat d'influència en la història (Bal, 1995: 103), talment com el no-fictici espai lefebvrià condiciona les pràctiques que s'hi desenvolupen.

Unes pàgines més endavant prendrem aquesta direcció cap a l'acollida que ha tingut la noció d'espai en els estudis literaris i cap al rendiment que se'n pot treure en l'anàlisi de la narrativa criminal. Prèviament, però, a fi de completar la descripció del primer dels dos conceptes sobre què se sustentará la lectura de les novel·les seleccionades, calen tres apunts més: un, sobre la impossibilitat d'encerclar l'espai físicament; el segon, entorn de la seva temporalitat; i el tercer, tocant a la seva càrrega ideològica. És, sobretot, aquesta darrera qualitat, la que ens conduirà a interrogar-nos sobre la relació entre espai i violència.

Pel que fa a la primera qüestió, cal assenyalar que, malgrat la unió indissoluble que mantenen lloc i espai, entre l'un i l'altre no té per què donar-se un acoblament exacte, pel qual cada indret del món es correspongui amb *un* espai. Com s'ha fet palès amb l'exemple del parc, en un mateix *topos* poden coexistir espais diversos, i aquest fet té a veure amb una (altra) característica diferenciadora d'aquest parell de conceptes, seguint Lefebvre. Mentre que els llocs són circumscrivibles —mesurables empíricament i assenyalables sobre un mapa—, els espais manquen d'una demarcació clara i es poden superposar i confondre. En aquest sentit, l'etimologia proporciona algunes pistes: en llatí arcaic el mot *lucus* designava una clariana enmig del bosc, és a dir, un paratge envoltat —i per això delimitat— per tot el que no era clariana; per tot el que, de fet, tan sols es considerava una massa amorfa (de vegetació, en aquest cas). Així, la paraula «lloc», que deriva d'aquest *lucus* clàssic, va associada a quelcom que es concep *separat* d'altres elements, que té unes coordenades pròpies, tot al contrari del que passa amb l'espai: «*Les espaces sociaux se compénètrent et/ou se superposent. Ce ne sont pas des choses, limitées les unes par les autres, se heurtant par leur contour or par le résultat des inerties*» (Lefebvre, 1974: 104, la cursiva és de l'original). Al capdavall, això es tradueix en la univocitat del *topos* i en l'heterogeneïtat de l'espai: el lloc és un i, mentre s'hi és, no s'és en cap altre —metàfores i ciència-ficció a banda—; l'espai, per contra, admet en el seu si la concomitància de diferents produccions espacials que es «contaminen» entre si, de

manera que es pot ésser en un i molts. És comparable a un teler que entrellaça fils de l'ordit i de la trama, però sense l'ordre metòdic propi de l'art tèxtil, ans fent mescladissa. La naturalesa exempta de límits de l'espai es troba estretament relacionada amb la seva escala temporal (i no podria ser d'una altra manera, a la llum de categoria einsteiniana d'espai-temps). I també en aquest aspecte divergeix del lloc. Per un costat, el *topos* perdura —és a dir, el seu «temps» és el geològic—; per l'altre, la temporalitat de l'espai és eminentment humana. La de l'existència. Un espai, allò que és de ver, és allò que *està essent* en el present continu, mentre hi ha algú que l'utilitza d'un mode determinat i, doncs, el produeix. Si aquest algú desapareix, l'espai canvia o fins desapareix. L'antropòleg Manuel Delgado, per exemple, que beu d'aquestes idees de Lefebvre, defineix l'espai com un lloc que «no es un lugar, sino un *tener lugar* de los cuerpos que lo ocupan en extensión, y en tiempo» (Delgado, 2007: 13). Per això l'espai es pot transformar a molta més velocitat que el lloc. Una mostra de reconversió espacial relativament recent —i no lliure de polèmica— la trobem en el mercat del barri del Born de Barcelona, tornat en el Centre Cultural i de la Memòria, que ensenya l'emplaçament que hi havia segles enrere: l'antic barri de la Ribera, enderrocat després de la Guerra de Successió de 1714. Inaugurat l'any 2013, el nou equipament cultural conserva l'estructura del mercat, però ha suposat una renovació integral de l'espai, alhora que ha permès desenterrar i donar a conèixer un estrat del *topos* d'important valor històric.

Fins ara s'ha asserit que l'espai és social, plural i contínuament canviant, i en aquest punt cal emfasitzar que gens neutral. Per copsar-ho, n'hi ha prou que tornem a aquell parc arquitectònicament ideat per al gaudi pueril del qual hem partit i ens preguntem si no és, de per si, un constructe excloent. I clar que n'és: tant per a l'infant amb mobilitat reduïda que no troba per on entrar-hi com per al captaire que s'hi passeja i és foragitat, i, d'ordinari, per a tots aquells que no en poden fer l'ús comú institucionalitzat, o que, encara que sí, el refusen i desitjarien que allà, en comptes d'un parc, hi hagués qualsevol altra cosa o el no-res. L'exemple del domicili privat també és invocable, aquí: ja s'ha vist que comprar un solar i construir-hi un xalet (o el que sigui) suposa treure la possibilitat, a la resta, de fer el mateix o d'emprar aquell *topos* de qualsevulla forma.

El que es pretén posar en clar amb aquestes imatges mundanes és que, per més compartits i col·lectivament produïts que siguin, els espais no són equitables. No n'hi ha cap que no resulti, en major o menor grau, discriminatori per a algú i, ergo, privilegiatiu per a un

altre; o millor dit: no n'hi ha cap en què no siguin marginades unes certes pràctiques i legitimades unes de diferents. I respecte d'aquesta imparitat n'hi ha que, de fet, operen d'una manera ben curiosa: malgrat que són espais accessibles i aparentment inclusivius, l'acte d'entrar-hi en si mateix involucra una expulsió. Il·lustra aquesta casuística Foucault (2004 [1967]: 18) en recordar un tipus d'habitació que tradicionalment hi havia a les granges de gran extensió del Brasil i d'altres països d'Amèrica del Sud. Era una cambra la porta de la qual no connectava amb la casa on vivia la família propietària, sinó amb l'exterior, i que podia traspasar qualsevol, com ara un viatger que passés per allà i hi volgués pernoctar. Però fer-ho, creuar l'entrada, comportava tàcitament admetre la no-accessibilitat al casal familiar, acceptar la condició de forà, d'*altre*. La mateixa arquitectura marcava els límits de l'hospitalitat.

En realitat, la tesi de *La production de l'espace* d'Henri Lefebvre es fonamenta tota ella en aquesta idea: en la no-objectivitat de l'espai. Com l'estudiós marxista que és, l'autor posa l'accent en l'operació duta a terme per les forces productives controlades per la burgesia d'ençà de la revolució industrial; forces que, sosté, han passat de «produir coses a l'espai» a «produir l'espai» fent-ne una eina al servei del poder, un instrument amb què regular la vida i les relacions (Lefebvre, 1974: 413). En atenció a això —i en aquest punt entra en joc la segona paraula clau d'aquesta investigació—, conclou que la violència és «inhérente» a la ciutat capitalista (370), i, així, s'acosta a les teories del control social desenvolupades per altres intel·lectuals francesos com Gilles Deleuze i, de nou, Michel Foucault, per al qual, efectivament, l'existència humana és comandada («commandée») a partir d'una sèrie d'oposicions espacials del tipus privat/públic, familiar/social, de lleure/de treball i cultural/útil que romanen intocables, sacralitzades (Foucault, 2004 [1967]: 13). Un autor igual d'ineludible en matèria de vincles entre l'ordenament de l'espai, la jerarquia social i la violència simbòlica és Pierre Bourdieu (1988).¹¹³ I geògrafes feministes com Doreen Massey (1994) i Leslie Kern (2013) han advertit que aquestes distribucions també creen rols de gènere: per hàbit, per simbolisme i, si cal, «through the straightforward threat of violence» (Massey, 1994: 180).

¹¹³ Matías (2014: 198) inclou Bourdieu, per la seva teoria del camp literari, entre els qui han elucubrat sobre la literatura *en l'espai*, sobre la posició d'aquesta en la palestra cultural (i no sols, inversament, sobre l'espai *en la literatura*).

Abans de continuar avançant en la intersecció entre espai i gènere —una línia que desenvoluparem més a l'apartat 3.4—, ens proposem d'examinar l'accepció del terme «violència» que el postulat de Lefebvre du inserida però que no fa explícita,¹¹⁴ així com aclarir si en aquest estudi es fa servir el concepte en el mateix sentit o en un mode més extensiu o, per contra, més restrictiu.

3.1.1 Violència del control vs. violència del descontrol

En el darrer passatge de *La production de l'espace* que s'ha citat, Henri Lefebvre vincula la qualitat violenta de l'espai amb el possible control, a través d'aquest, de l'activitat dels qui el recorren; és a dir, que en substància ve a relacionar la violència espacial amb la presència d'una voluntat de coartar la llibertat de l'altre ocupant per tal de preservar una certa ordenança. Precisament així, com la negació de la llibertat aliena, és com ha descrit «violència» la filòsofa Fina Birulés (2007) en el marc d'una reflexió en què entrellaça aquesta noció amb la de vulnerabilitat. Un dels aspectes més atractius de la seva proposta és que convida a pensar el fenomen violent no tant a partir de l'acció en què aquell es tradueix, ans des del resultat que es busca amb tal actuació.¹¹⁵

Al costat del *per a què*, en l'enunciat de Lefebvre pesa igualment el *per part de qui*, pel fet que aquesta voluntat de control no s'hi presenta com una conducta individual, sinó com la pràctica rutinària d'una entitat abstracta i despersonalitzada anomenada «poder». Amb tal atribució, l'autor remet a la concepció weberiana de l'Estat modern, això és, a aquell que monopolitza la violència, que en legitima el maneig referint-s'hi en termes de mecanisme estabilitzador de la vida en comunitat i que, per regla de tres, la desmarca d'una violència *altra*, il·legítima. A saber: tota aquella que no exerceix o que no autoritza l'Estat i que, per tal causa, constitueix un delictes (en contraposició amb la primera, que s'exerceix a l'empara de la llei).

¹¹⁴ És habitual trobar-se amb aquesta dificultat a l'hora d'estudiar la violència. Com nota Elsa Blair (2009: 12), en alguns treballs que en tracten no se'n proposa una definició explícita. Només resseguint l'anàlisi i parant atenció a les característiques que s'atribueixen al fenomen és possible desentranyar la concepció de violència subjacent a l'escrit en qüestió.

¹¹⁵ Per a l'estudiosa, l'especificitat de la violència humana rau en què brota d'una voluntat de dominar la pròpia vulnerabilitat. Adverteix que, «en términos generales, [la violència] no está vinculada a la necesidad sino a la decisión o el deseo de eliminar la inseguridad e imprevisibilidad derivada de la libertad ajena» (Birulés, 2007: 20). El destacat, que és nostre, té el propòsit de fer atenció a la idea que la violència humana no és natural (instintiva) ni inevitable.

Encara que, en la contemporaneïtat i en contextos de pau, aquesta violència legal, del «control», és en general latent i només en ocasions manifesta (Lefebvre, 1974: 370), antigament es traduïa en actes de violència directa (Galtung, 1998),¹¹⁶ comesos a plena llum, tot sovint. Actes com aquests es donaven, per exemple, en els espais d'execució de penes —fossin de mort o d'escarni— que, mentre que es trobaren en l'esfera pública, serviren de retruc per intimidar la població que hi concorria i advertir-la de les conseqüències de contravenir l'ordre establert. I també, si retrocedim encara més en el temps, en el dia a dia de règims com l'espartà, consagrat a l'excel·lència militar.

Esparta era una ciutat especialment violenta durant el ritual de la *krypteia* (κρυπτεία) del qual parlen diferents autors antics, com Plutarc. Periòdicament —no se sap amb certesa si una vegada per any—, les autoritats declaraven la guerra contra els ilotes, que eren els esclaus públics propietat de la polis. Atès que els ilotes formaven el col·lectiu social més nombrós, i com a mesura de prevenció de possibles insurreccions, els magistrats seleccionaven un nombre d'homes joves i els encomanaven la missió de repartir-se pel territori a fi de vigilar els barris d'aquests oprimits i, especialment durant la nit, matar-los sense que això tingués cap conseqüència penal. S'assassinaven, sobretot, els ilotes més forts, aquells susceptibles d'esdevenir líders. Com recull la clàssica enciclopèdia *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, avui consultable en línia, «[i]t is a well-known fact that, on at least one occasion, 2.000 of the bravest of the Helots were massacred with the sanction of the Ephors, the manner of their death remaining an untold mystery» (Smith, Wayde, Marindin, 1890). La *krypteia*, al cap i a la fi, es considerava part de l'entrenament bèl·lic dels nois atacants: els havia de familiaritzar amb la pràctica de l'emboscada i en la lluita cos a cos. Era, doncs, un ritu de pas, tota una institució, i la violència que se'n derivava no era sinó mantenidora de l'*statu quo*.

Malgrat que d'exemples d'ambients històricament infosos de violència governamental se'n podrien citar molts més i n'hi ha que, ben segur, apareixerien més demostratius que el parell donat,¹¹⁷ és peremptori fixar-se en un aspecte. I és que mentre que la violència

¹¹⁶ Johan Galtung (1998) idea un triangle de la violència en el vèrtex superior del qual situa la «violència directa» i, en els dos de la base, la «violència estructural» i la «violència cultural», respectivament. L'autor defineix la «violència directa» com aquella que, a diferència de les altres dues, es concreta en accions *visibles* (gestos, insults, empentes, pallisses, assassinats i tota forma de maltractament entre subjectes) amb un agent clarament identificable.

¹¹⁷ Vg. el fascinant volum sobre violències sexistes en l'antiguitat coordinat per Molas (2007).

del control es troba *alineada* amb la pràctica oficial de l'espai, l'altra tipologia, la que no prové de l'Estat, que per antítesi pot ser denominada —provisionalment— la «violència del descontrol», és aquella que, justament i des d'una perspectiva sociològica, *transgredeix* el «consens espacial». Aquest darrer és un altre dels conceptes ressenyats en l'obra d'Henri Lefebvre, per a qui l'espai social, en una dimensió abstracta i com el constructe que és,

[I]mplique un accord tacite, un pacte de non-agression, un quasi contrat de *non-violence*. C'est-à-dire de réciprocité, d'usage partagé. Dans la rue, chaque passant est censé ne pas attaquer ceux qu'il rencontre ; l'agresseur qui transgresse cette loi accomplit un acte criminel. [...] Le consensus spatial ici rapidement décrit fait partie de la civilisation, comme l'interdiction de certains actes grossiers ou offensants (vis-à-vis des enfants, des femmes, des vieillards et même de toute la population). Il oppose donc à la lutte des classes, comme à d'autres violences, une fin de non-recevoir (Lefebvre, 1974: 69).¹¹⁸

Acarat aquest amb el darrer fragment que s'havia citat, s'evidencia que dins *La production de l'espace* el terme «violència» és emprat almenys en dos sentits diferents: amb l'un, es fa referència a aquella violència-control que es presenta públicament com un aval del social i que perpetua l'espai produït des del poder; amb l'altre, s'addueix la violència-descontrol que revolta tal espai i que, per mor d'això, és descrita com la que dificulta el procés civilitzador —el qual, per consegüent, només podrà obrir-se pas si aconseguix domesticar l'entorpidora força desfermada. I s'escau obrir un parèntesi: tot just per anotar que la segona és l'accepció que predomina en l'àmbit antropològic, els especialistes del qual han subratllat repetidament el caràcter omnipresent de la violència «bàrbara» en els mites d'origen de les cultures.¹¹⁹ Walter Benjamin (2001 [1921]), que pensa la violència en base a les relacions socials de dret, proposa una classificació

¹¹⁸ En vista de com el defineix Lefebvre, ens preguntem si no es podrien traçar certes analogies entre el seu consens espacial i el concepte de semiosfera de Iuri Lotman (1996). Com l'espai de convinença, el semiòtic estableix fronteres, límits, que protegeixen de l'hostilitat del món. I si l'espai social és oficialment un espai de consens, no-violent, és també gràcies al fet que funciona semànticament: d'aquí que sovint es parli de la llegibilitat de certs espais, i de la ciutat com a text (p. ex. Resina, 2008: 9). Marc Augé (1992: 39) també nota el parentiu entre el món simbòlic i el món social: l'un i l'altre són, per definició, universos de reconeixement, espais significants.

¹¹⁹ A l'assaig antropològic *La violence et le sacré*, René Girard sosté que el desig de violència ha estat present en tots els individus i cultures des dels orígens de la civilització (Girard, 2005 [1975]: 10). Des d'aquesta premissa, llegeix el ritual, la funció del qual no és expiar cap culpa, sinó substituir la víctima real per una de recanvi: «La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima "sacrificable", una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros» (12).

semblant: distingeix entre la violència *fundadora* i la violència *conservadora* del dret. A propòsit d'aquesta idea, es fa avinent recordar l'obra de Sigmund Freud, qui, a *Tòtem i tabú* (1913) —un text molt discutit, i les reflexions del qual el psicoanalista no va continuar desenvolupant—, exposa que els homes de l'horda primitiva es van unir per assassinar el pare, posseïdor de totes les dones del clan, i que més tard, penedit del que havien fet, van establir dues prohibicions universals: el parricidi i l'incest. La instauració d'aquestes lleis posà els fonaments de la moral i també de la religió, la qual, durant segles, ha estat la principal institució reguladora de la violència del descontrol. En el cas de les doctrines abrahàmiques, per exemple amb manaments del tipus «No matis», «No robis», «No acuis ningú falsament», «No desitgis la dona d'un altre», «No desitgis res del que pertany a un altre».

Però tornem a les ratlles de Lefebvre i a la suggeridora associació que hi estableix entre l'acte que contravé el consens espacial i el gest criminal que pot arribar a esdevenir violent. S'ha de convenir que allí el terme «crim» no és utilitzat només com a sinònim de «delicte», sinó en un sentit més ampli, pròxim a la falta moral: és una ofensa, un greuge. Pot constituir una infracció si així la llei ho estipula, si està tipificat, però, fet i fet, té més a veure amb la idea hegeliana de manca de reconeixement intersubjectiu (una direcció a què també apunta l'etimologia llatina del vocable). Ben mirat, aquesta concepció de crim no difereix en excés de la que opera en la novel·la criminal, en què, per bé que abunda com en cap altre el delicte, allò problematitzat a fons és la vulneració del contracte social, més que de la llei. Un i l'altra tampoc no són la mateixa cosa; si ho fossin, ens atreviríem a dir que la narrativa criminal no hauria assolit tan bona difusió comercial i que seria consumida eminentment per lletrats. Volem expressar que si aquesta literatura ha atret un públic tan ampli no és perquè narra fets que atempten contra el dret vigent, sinó perquè descriu accions que posen en dubte la forma en què ens hem constituït en societat. Accions, per això mateix, condemnades moralment, i que per a alguns apel·len a una animalitat perduda, sacrificada en nom de la civilització.

Un cop establert aquest punt, passem a un altre així mateix relacionat amb la no sinonímia de les paraules clau de l'extracte. En aquest cas, proposem distingir l'acció criminal de l'acció violenta. Perquè igual que no tota violència és socialment considerada com a crim (i. e. violència del control), tampoc tot crim, fins i tot si és un delicte, ha d'ésser considerat violent —a no ser que fem de violència i de transgressió de la norma conceptes

intercanviables, la qual cosa, pel que intuïm, és perillosa i no condueix a bon port, democràticament parlant. Així doncs, cal matisar. El crim, la falta, es pot cometre amb violència, certament, però aquesta darrera no n'és condició *sine qua non*. En darrera instància, el trencament del consens espacial —del pacte social— tampoc no depèn d'això. El crim —legal o il·legal, violent o no-violent— el pertorba sempre, com adverteix Lefebvre; la violència, només quan es dona en forma de descontrol.

Si recapitem, s'ha establert que l'espai és un producte social i històric; que el crim és una desconsideració envers l'altre que trenca el *consensus* espacial; i que el delictes és la formalització de l'ofensa en fet penable. Però encara no s'ha aclarit què cal entendre per violència. Fins aquest punt ens hem aproximat al concepte a través de l'aparença que adopta a la pràctica, en ser exercida (control/descontrol), a sabuda que és una figuració fal·laç: una divisió maniquea que ve donada pels interessats en què un tipus de violència sigui admissible des del punt de vista moral i una altra no. Ha arribat l'hora de definir-la en termes teòrics i des d'una perspectiva més objectiva.

3.1.2 Per a una definició operativa de la violència

En la mesura que impregna de subjectivitat el mot «violència» que avui fem servir, és remarcable el fet que aquest substantiu es formés a partir de l'adjectiu, i no a l'inrevés. La *violentia* era la qualitat del *violentus*: literalment, aquell l'acció del qual es caracteritza per l'abundància de força. Així doncs, la violència és l'excés, la desmesura, el desbordament de l'ímpetu amb què hom obra. Com l'espai, és indestruïble del social; en aquest cas, perquè la percepció d'esclat de vigor depèn en bona part d'uns límits culturalment construïts que, tanmateix, no són inamovibles. Tal mobilitat de facto té conseqüències palpables en el món de la jurisprudència: per exemple, a l'hora de convenir què és i què no és violència masculista, consentiment o abús. L'Estat modern, cada vegada que s'atorga la potestat de determinar la proporcionalitat de la força —sempre en favor del seu propi interès, per no reconèixer-se violent— il·lustra també aquesta fluctuació de les fronteres de la violència. Malgrat que l'establiment de límits serà ineludible per al propòsit d'aquest estudi, cal reconèixer que, per a la pregunta «a partir de quin punt es pot parlar amb propietat de violència?», no hi ha una resposta única. D'aquí que no es pugui perdre de vista des d'on es contempla el desbocament de força i es considera com a tal.

Unes pàgines enrere, just a l'inici de l'apartat 3.1.1, s'ha assenyalat la possibilitat de concebre la violència parant esment a la intenció que la motiva, com ara atemptar contra la llibertat de l'altre (Birulés, 2007). Precisament aquesta és la finalitat que Francesco Ardolino i Elena Losada (2017) perceben darrere la violència de tipus patriarcal, que descriuen com una manera «de posseir i, alhora, d'evitar que l'altre posseeixi», «de cosificar i invisibilitzar un altre, uns altres, les “indiferències encarnades que parlen amb nosaltres” (Fernando Pessoa)» (Ardolino i Losada, 2017: 12). Els dos estudiosos entenen la violència, doncs, essencialment com un fenomen adreçat a restringir les possibilitats d'ésser, de ple desenvolupament, de l'altre. Un objectiu així —polític i, per tant, reprobable moralment— és el que dissimila la violència (de qualsevol tipus) de l'agressivitat, tret que els humans compartim amb altres espècies animals i que, per contra, té la funció d'autoconservació de la vida en un medi hostil. Mentre que alguns treballs científics qualifiquen l'agressivitat d'instintiva, de biològica (Birulés, 2007: 18), la violència, en canvi, per explosiva que pareixi, o malgrat que pugui semblar una exacerbació de l'ansietat, és cultural (inclosa la que és titllada de «descontrol»), i es dona específicament en l'entramat de les relacions socials. Arran d'aquesta naturalesa política, que Hannah Arendt (2011 [1970]) ja posà de manifest en definir la violència com un mitjà de contrapès del poder, tampoc no se'n pot decretar una causa única i simplificable.

Juntament amb la condició *ex profeso*, un altre factor determinant de la categoria analitzada són les conseqüències perjudicials que l'abús de força té, o que amb probabilitat pot tenir, per a la víctima. L'informe mundial sobre violència i salut de l'Organització Mundial de la Salut és il·luminador, en aquest sentit. En aquest document es defineix «violència» com

The intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment or deprivation (World Health Organization, 2002: 4).

Si aquesta delimitació del concepte resulta tan funcional és, entre altres raons, perquè no només fa valer l'esmentat caràcter deliberat («*intentional use*») de la violència, sinó també les repercussions d'aquesta intenció convertida en acte («*results in*»), tot deixant clar que la mera amenaça d'ús de la força («*threatened or actual*»), quan té o pot tenir un efecte nociu, ha de ser considerada violència així mateix, sense atenuants. Dit d'una altra

manera: la intimidació no és pas un preàmbul de l'acció. En si mateixa, ja n'és una. El filòsof del llenguatge J. L. Austin —que va argumentar a favor de la performativitat de certs enunciats— hi estaria d'acord, en això, ben segur.

En aquesta línia d'atenció més centrada en la víctima de l'operació violenta que en qui la du a terme s'emmarquen estudis com el d'Adriana Cavarero (2009), qui s'aproxima a la violència contemporània a base d'observar com són les persones que la pateixen. Casuals, anònimes, bescanviables i, sobretot, vulnerables, segons afirma la pensadora política italiana. I així com ella proposa el terme neològic «horrorisme» per donar nom a la violència del segle XXI i diferenciar-la de nocions més tradicionals com «terrorisme» i «guerra», alguns autors coetanis seus també han assajat classificacions eficients. És el cas, entre d'altres, de José Sanmartín (2007), per a qui un dels criteris d'ordenament és, justament, l'escenari on ocorre la violència; Slavoj Žižek (2009), que distingeix entre la violència objectiva i la violència subjectiva;¹²⁰ i Byung-Chul Han (2016), especialment conegut per les seves tesis sobre l'anomenada «violència de la positivitat» de la societat del rendiment. Tot amb tot, no ens detindrem ara a descriure i examinar cap d'aquestes taxonomies, ja que això ens desviaria del propòsit d'oferir una definició general de la categoria que en possibiliti l'estudi en clau espacial (i perquè, d'altra banda, algunes catalogacions es repescaran al llarg de l'anàlisi dels textos, i és llavors que serà pertinent aprofundir-hi).

A la llum del que s'ha desglossat en els darrers paràgrafs, la violència compareix com l'excés intencionat de força (literal o figurada)¹²¹ en l'acció dirigida contra un altre que resulta en dany físic o moral, o que hi resultaria si no fos perquè l'acte no ha esdevingut eficaç. Per més que tant la idea d'abús de braó com la d'ímpetu no corporal contenen una càrrega indefugible de parcialitat (a partir de quan(t) s'obra amb massa vigor?; quines capacitats congloba la noció de força figurada?), són diverses les qüestions que s'esclareixen un cop formada aquesta conceptualització.

¹²⁰ La violència subjectiva de Žižek equival a la violència visible de Johan Galtung (1998). Com el seu nom indica, és la que perpetua un subjecte identificable; per exemple, en un robatori a mà armada o en un atac terrorista. No és tan fàcil, en canvi, assenyalar el culpable de la violència objectiva, ja que aquesta és la que emana de l'*statu quo*, del sistema, de les institucions. Žižek entén la pobresa i la desigualtat com a mostres de violència objectiva.

¹²¹ Aquesta darrera, per exemple, en forma de coartació.

Per un cantó, queda precisat que el crim (en el sentit, ja vist, de falta moral envers una altra persona) no és una pràctica violenta si no es singularitza pel desplegament de força: per ara, ens abstenim de fer servir la idea de Bordieu de violència simbòlica. Per exemple: negar la salutació, no cedir el seient al transport públic a qui hi té preferència o prendre l'aparcament de forma descarada, però sense brusquedats, al que hi anava a estacionar, són greuges; ens pot indignar ser-ne testimonis i patir-los encara més, però no es pot dir que siguin violència (de fet, en els dos primers casos es dona tot just el contrari d'una desclosa de vigor, ja que l'acció és per omissió). Per aquest mateix raonament, tampoc no haurien de ser considerades violentes infraccions com ara un robatori que es comet d'amagat, sense atacar ningú ni fer destrosses (com, per exemple, el que es narra a una de les novel·les seleccionades, *Escapa't d'Andorra*). Tot i que aquesta apropiació indeguda damnifiqui el que ha estat espoliat, manca d'allò que ha esculpit la paraula «violència» des dels seus orígens: l'ímpetu desfermat. Però, en qualsevol cas, ja no caldrà insistir gaire en aquesta tripartició, atès que en un gènere com el criminal —bolcat a narrar fets que atempten contra el pacte social que el detectiu haurà de recosir— l'osmosi entre crim, delictes i violència es produeix quasi per defecte, essent l'assassinat la transgressió de la norma per excel·lència.

Per l'altre, la formulació desenvolupada traça una demarcació del concepte que prova de ser clara i de defugir l'ús indiscriminat que generalment se'n fa i que no comporta sinó un soccament de significat, un buidatge de la potència que el mot atresora i designa alhora. Enfront de tal tendència, que a llarg tret indueix a pensar que tota mena de tibantor o de desavinença és violència,¹²² aquesta anàlisi aposta per emprar el terme d'una manera que no pretén ser constrenyedora, però sí concreta i propera al seu sentit original, etimològic. Perquè, en definitiva, si es considerés que qualsevol acte es pot llegir des del filtre violentòleg,¹²³ la violència hauria passat a ser no-res, i la investigació quedaria invalidada per si mateixa.

Un tercer i darrer apunt a propòsit de la definició establerta, ja que ens interessa deturar-nos un instant en una de les condicions que estipula per sospesar què és violència o què

¹²² Johan Galtung proporciona una d'aquestes definicions vagues: «Entiendo la violencia como afrontas evitables a las necesidades humanas básicas» (Galtung, 2003: 262). Per aquesta via, es corre el risc de confondre qualsevol acció que considerem socialment injusta amb una acció violenta.

¹²³ El terme «violentologia» al·ludeix a la disciplina acadèmica que estudia els processos violents.

no: la causa intencionada de perjudici a altri.¹²⁴ En la proporció que l'estimació de les conseqüències nocives d'un atac sol dependre més de la percepció de la víctima o d'un observador no implicat que del perpetrador, sembla que requerir aquesta variable a l'hora d'identificar la noció estudiada pot contribuir a desdibuixar l'abans esbossada distinció entre «violència del control» i «violència del descontrol». Com s'ha insinuat, aquí s'entén que aquest binomi és propi d'un marc de pensament que busca naturalitzar certa violència i contrarestar el dany que provoca amb la idea d'un fi darrer, que és fer el bé. El cas, emperò, és que des d'una perspectiva desinteressada, tan desballestadora i inexcusable pot ser una tipologia com l'altra. És més: a la pràctica, incessantment es confonen i es contaminen, com els espais. La diferenciació només subsisteix en el pla teòric, per bé que, en aquest treball, caldrà tenir-la present, donat que no resulta gens aliena a la lògica que opera en el text de gènere criminal.

En rumiar sobre les repercussions de la violència, l'espai reapareix tot d'una, car també n'és afectat: aquella és actuació que el transforma per complet. Ara bé, recordem que l'espai no és un mer receptacle de l'acció, sinó un constructe actiu que intervé en el procés del qual sorgeix. Així les coses, aquest *té* igualment la capacitat d'incidir en la violència que involucra i que l'involucra a la vegada, ja sigui per avivar-la o esmorteir-la, per projectar-la o ocultar-la. Pot ser-ne alhora resultat i motor. Espai i violència tostemp formen un teixit, i, com s'ha assenyalat, l'examen de la representació literària d'aquesta relació és justament el que aquesta dissertació busca aportar, tot recorrent un camí poc transitat. Si la intersecció d'espai i violència no ha estat atesa més sovint en els estudis narratològics segurament és perquè, fins fa relativament poc, al primer element li era negada l'agència que autors com Henri Lefebvre han menat a reconèixer.

3.1.3 Violentops: l'espacialització de l'agressiu

Sota l'ombra allargada de la categoria *temps* ha romàs, durant anys, la d'*espai*, semioculta i apartada del centre del camp de visió del recercador literari; en un punt perifèric que, congruentment, no hauria pogut deixar de ser-ne sense un viratge de perspectiva.

¹²⁴ Cal ser conscients que autenticar la intencionalitat d'algunes accions tampoc no és pas una qüestió senzilla. Un exemple ben mundà: algú és empès, traveia i es fa mal. En un cas així, la violència (o no-violència) del gest de qui l'ha fet caure depèn, per damunt de tot, de si l'ha tombat expressament o involuntària. En dret penal, l'actuació amb plena consciència s'anomena conducta dolosa i es considera intrínseca al fet delictiu. En aquest treball, l'actuació amb propòsit és entesa com a intrínseca al fet violent.

L'anomenat gir espacial que es produeix en el transcurs de la dècada dels vuitanta a la dels noranta es pot interpretar, en efecte, com el procés d'eixamplament del tradicional angle d'observació crítica de l'espai; i, així mateix, com el moviment d'eixida de la crisi en què havia entrat aquesta noció a la fi de la Segona Guerra Mundial, quan, per esguard de la devastació causada pels bombardejos i del trencadís geopolític que es forma, es desmembren les idees d'espai i de progrés, fins llavors compactades en el gran relat de la modernitat. «Il nous faut réapprendre à penser l'espace», escriu Marc Augé el 1992 (49).

En l'intent de traçar una línia divisòria entre el *modernism* i el *postmodernism*, el teòric literari Fredric Jameson (1991: 154) és qui encunya l'expressió de *spatial turn*:¹²⁵ una metàfora, la de tomb, que, a més de ser espacial en si mateixa, com fa notar Vicent Salvador (2018: 151) considerant la implicació física del mot, adesiara ha estat emprada per designar «una reestructuració epistemològica, un canvi de plantejament en diverses disciplines» (151). Així doncs, dins el segle XX i més enllà s'ha parlat —entre d'altres— de gir lingüístic, de gir performatiu, de gir visual, de gir afectiu. I el concepte que ens ocupa, com havia vaticinat Michel Foucault el 1967,¹²⁶ també arriba a entrar en aquest inventari de termes reorientadors de la reflexió contemporània, fins assolir un auge que Fernando Cabo (2011) llegeix com una conseqüència directa de la crisi de la temporalitat.

Vegem un pocs exemples de com emparen el gir espacial estudiosos de diferents àmbits. Segons la narratòloga Marie-Laure Ryan i els geògrafs Kenneth Foote i Maoz Azaryahu —que, sigui dit de passada, fan servir els termes «espai» i «lloc» a la inversa de com s'ha proposat aquí—, «[t]he spatial turn is the recognition of the material dimensions of society and culture and, in particular, of the importance of space and place in theory and method» (Ryan, Foote, Azaryahu, 2016: 2). L'explicació d'aquests tres estudiosos, per tant, consisteix a trenar la tombada que examinen amb tota una altra: la material. L'abordament de l'espai des del pensament materialista és una línia d'investigació fecunda en què s'han inserit autors tan rellevants com Walter Benjamin (2005), que en el primer terç del Nou-cents presta especial atenció a l'espai urbà de la modernitat, o Richard Sennett (1996), qui re-visiona la història de la ciutat occidental a través de l'espill de

¹²⁵ De fet, a *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Jameson parla de l'espacialitat inherent a la condició postmoderna.

¹²⁶ «La grande hantise qui a obsédé le XIXe siècle a été, on le sait, l'histoire [...] L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace» (Foucault, 2004 [1967]: 12).

l'experiència corporal. D'aquesta anàlisi resulta un assaig que espacialitza el temporal de forma summament atractiva, però en què, per contra, es troba a faltar una mínima referència a Lefebvre.¹²⁷

«Geography matters, not for the simplistic and overly used reason that everything happens in space, but because *where* things happen is critical to knowing *how* and *why* they happen», declaren amb un deix més reservat, per la seva banda, Barney Warf i Santa Arias (2009: 1). El volum que coordinen plegats, que pivota sobre la recognició de la importància de l'espai en el desenvolupament d'allò humà, cerca reafirmar aquesta màxima general, i amb tal finalitat —i com és habitual en els llibres dedicats al tema—, congrega visions provinents d'àrees diverses: la geografia, la literatura, els estudis culturals, l'antropologia, la ciència política i la sociologia.

Tant o més afí a l'adoptada en aquest treball és la postura de ressonàncies lefebvrines expressada per Fernando Quesada. Assumint l'esquema dialèctic de l'autor de *La production de l'espace* —esquema posteriorment reprès per Edward Soja (1996)—, l'historiador defineix el tomb espacial, en un dels seus articles, com «un creciente interés por el espacio vivido respecto al concebido y percibido» (Quesada, 2016: 162-163).¹²⁸ D'aquesta manera i sense circumloquis, entrelliga el susdit gir i la idea d'espai de què hem parlat. La idea que, en comptes de comprendre'l com la més òbvia de totes les coses —que és allò que pot semblar, avisa Doreen Massey (1999: 1)—, i fins i tot com a preexistent, abraça decididament la complexitat intrínseca a la seva condició de constructe i de factor constitutiu del processos socials i culturals (Marramao, 2015).

¹²⁷ Com recull Doreen Massey, Lefebvre també para esment a la relació entre cos i espai urbà: «Lefebvre's analysis traces the history of what he calls the male and female principles within transformations of space. This is not an essentialism, for he sees the content of these principles as 'differently formulated from one society to another'. And one aspect which he traces in this history of space is *the demise of the body*, which he related to the female principle» (Massey, 1994: 183; la cursiva és nostra).

¹²⁸ Amb referència a aquest gir, Fernando Quesada (2016: 158-160) reivindica el precedent fundacional de Georg Simmel (1914), que, puntualitza, no citen ni Lefebvre ni Soja. Un repàs ben sintètic: la teoria de Simmel entorn de la vida espiritual de l'habitant de la gran ciutat parteix del plantejament següent: l'urbs és un sòl de fertilitat específica que propicia un quadre de condicions psicològiques diferents de les que, pel seu costat, afavoreixen el camp o les petites ciutats. Aquestes condicions de la vida anímica dels urbanites són —d'acord amb el sociòleg— el caràcter intel·lectualista i l'objectivitat, en contraposició a la subjectivitat i les relacions emocionals que s'originen en el camp. Quesada exposa: «Fuera de los ámbitos del arte o de la literatura, fue seguramente la primera vez que un científico social se interesaba abiertamente por la subjetividad, las percepciones y las vivencias del sujeto en entornos metropolitanos» (Quesada, 2016: 159).

En la parcel·la literària, en què ens focalitzarem d'ara endavant,¹²⁹ la preeminència de l'espai com a unitat d'anàlisi ha estat concedida gradualment per autors com Franco Moretti (2001 [1997]), considerat, pel seu *Atlante*, el fundador de la geografia literària; Bertrand Westphal (2007), l'impulsor del mètode geocrític; i Robert Tally Jr. (2013), qui ha refermat el concepte globalitzador de *spatiality* tot seguint l'estela de Westphal. No oblidem tampoc, però, els precedents d'aquests plantejaments: poc després que en els anys trenta Mikhaïl Bakhtín (1989) posi en circulació el concepte de cronotop —profitós com pocs—, Joseph Frank (1945) desenrotlla la seva innovadora i no exempta de crítiques teoria de la forma espacial, i Wellek i Warren (1948) consignen la relació metonímica que sovint s'estableix entre els personatges del relat i la casa que habiten, tornada extensió d'ells mateixos. Des de llavors, la propensió dels perquisidors per aquest element estructural de la narració no ha aturat de créixer.

En el context castellà, un dels primers estudiosos que s'interessa per la representació de l'espai a la literatura és Ricardo Gullón (1980), el testimoni del qual recull l'especialista en novel·la hispanoamericana Alicia Llarena (1995) durant la dècada dels noranta. Fent un salt en el temps fins ben entrat el segle XXI, la ufanor de l'aplec d'assajos que editen Raquel Crespo-Vila i Sheila Pastor (2017) —que, al seu torn, va emparellat amb el d'Agraz i Sánchez-Hernández (2017), fet per joves investigadors— deixa poc lloc a dubtes sobre la consolidació d'aquesta línia de recerca, que també en les lletres catalanes ha anat guanyant pes. Un pes, a més, força distribuït arreu d'una producció acadèmica que, a tall de mostra, convoca des de l'observació dels espais en l'obra poètica de Vicent Andrés Estellés (Salvador, 2018; Mira-Navarro, 2016, 2021) fins a l'anàlisi de les imatges —sobretot novel·lesques— de Barcelona (Resina, 2008; Łuczak, 2012; Bou, 2013), Palma (Picornell, 2010) i altres ciutats, passant per la tematització de la insularitat (Arnau dins Pons i Sureda, 2004: 61-114) i per aproximacions més generals, de vista aèria, com les d'Adolf Piquer (2016) —que es deté en algunes obres de narrativa criminal, un gènere que coneix bé— i d'Eva Bru-Domínguez (2014), qui reserva un apartat per a un breu però estimulants estat de la qüestió sobre l'encreuament entre estudis de gènere i gir espacial.

¹²⁹ Les enumeracions que farem en els paràgrafs que segueixen no tenen pretensió d'exhaustivitat. Per perfilar-les amb una panoràmica rigorosa i ben escrita de la introducció del gir espacial en els estudis literaris, vg. l'article de David Matías (2014).

Gènere, identitat, viatge, interculturalitat. A nocions com aquestes, amb tanta freqüència enllaçades amb la d'espai, s'ha afegit la d'afecte, així mateix. Recentment, en una exploració comparativa de textos de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès, Margalida Pons ha suggerit el concepte d'emotop per donar nom a aquells espais impregnats «d'un sentit afectiu» (Pons, 2021: 489). Entenent, d'una banda, l'afecte com a relacional i transformador i, de l'altra, l'espai¹³⁰ com a agent apte per afectar i ser afectat, Pons formula que «l'emotop seria una mena de “lloc de memòria en formació”, no fixat, no institucionalitzat, no monumental, fràgil i de vegades efímer, però que ja ha començat a desbordar el marc de l'experiència estrictament individual» (Pons, 2021: 490), per la qual cosa pot assolir un valor semiòtic. Des d'aquest prisma —indiquem entre claudàtors la creadora a la lectura de la qual es deu cada descodificació—

Els barrots d'una presó es poden llegir com a símbol de la manca de llibertat, però també com a creadors de comunitats [Heras]. Una sala de cinema es pot convertir en emblema dels moviments en favor d'un habitatge digne [Garcés]. Una habitació de la neteja pot esdevenir un lloc de memòria [Sallarès] (Pons, 2021: 478-479).

Portada al nostre redol, la capacitat de resignificació dels espais que l'article de Margalida Pons atesta ens du de dret a interrogar-nos per la viabilitat teòrica del que podríem denominar «violentops», que serien espais que s'amaren d'un sentit violent, però a diferència dels emotops, fins i tot de forma institucionalitzada.

En vista de la dimensió també intersubjectiva de la violència, de la innegable incidència que per definició té en l'altre (qui la pateix), i de la seva entitat dependent d'una percepció compartida de desproporció, un violentop es presenta com un lloc en què la usança extralimitada de força ha esdevingut el principal factor generador de l'espai: allò que li insufla significança. Així pensats, els exemples històrics recollits més amunt —com els punts d'execució de penes— i també d'altres —com l'arena on combatien els gladiadors a mode d'esport-espectacle— encaixarien perfectament en la categoria. Ara bé: fixem-nos que la pràctica violenta d'aquests ambients del passat és governamental, institucionalitzada, i, per tant, comunitàriament reconeguda. I també en què, en la

¹³⁰ Margalida Pons (2021: 487) esclareix que utilitza el terme *espai* d'acord amb la definició de Certeau: com un «lloc practicat».

contemporaneïtat, en canvi, la violència oficial ha esdevingut esmunyedissa, quasi invisible, raó per què els violentops han perdut nitidesa.

Atenent aquesta realitat, ens sembla recomanable i coherent no tancar-se a la possibilitat que la qualitat violentòpica pugui emanar, en l'actualitat i endemés, d'una impressió individual de l'espai col·lectivament construït; d'una producció individual de sentit. L'escola, la casa i la fàbrica no tenen per què ser considerats violentops, per regla general, però sens dubte en són, respectivament, per a l'alumne que hi és assetjat, per al convivent que hi pateix maltractament i per al treballador explotat. El fet que pugui arribar a ser una sola persona, qui empraria l'etiqueta proposada, no la deixa sense efecte, segons creiem, ja que continua essent la interacció que es dona en un espai, la que l'activa. O sigui que, com l'emotop, el violentop s'instal·la en el llinar entre l'íntim i el polític, el privat i el públic, el que es reserva i el que es comparteix. Amb tot, sí que convé reconèixer que avui, d'habitud, la violentòpica no és una condició de tipus permanent, sinó contingent.

Per sobre de tot, és com a categoria literària, que el concepte de violentop ens concerneix. El violentop ve a ser un *contra-locus amoenus*; un concepte proper al *locus horrendus* del romanticisme. Funcionaria per revaluar un ventall amplíssim de textos: d'entrada, per descriure i connectar amb altres peces de l'engranatge de la ficció els espais d'obres tan acreditades com, per exemple, *Terra baixa* d'Àngel Guimerà o *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda,¹³¹ així com per indagar, particularment, en les atmosferes de les novel·les de gènere criminal. Per bé que més tard, en aquest capítol, assajarem d'identificar violentops en les obres que formen el corpus d'estudi basant-nos en la definició esbossada, més aviat l'hem feta per apuntar cap a un possible futur projecte en què ens hi voldríem concentrar de ple, amb l'ajut d'un marc teòric *ad hoc* i, tal vegada, pensant la violència com un element afectiu més: atès que, en la seva vessant social, no és sinó allò que vincula el que hom percep com a violent i el que la cultura l'indueix a percebre-hi (i no perdem de vista que el terme neix com a adjectiu i que es substantiva més tard). Tot plegat, doncs, és una idea encara embrionària sobre una possible hermenèutica, però que queda anunciada.

¹³¹ El colomer de *La plaça del Diamant* també es pot llegir com un violentop, i, de fet, n'és un per a un personatge en particular —cosa que lliga amb la idea que n'hi ha prou amb la percepció d'un individu per fer emergir el violentop. Tanmateix, en parlar de representacions literàries, els espais de violència es converteixen quasi automàticament en transcendents, encara que només els observi una única figura, perquè passen a ser patrimoni col·lectiu.

3.1.4 Els escenaris de la ficció criminal

Cal tornar ara a la noció d'espai social per testar com serà acoblada a l'anàlisi de les novel·les del nostre corpus. El més elemental és que, en un escrit creatiu, tant les localitzacions com els espais que s'hi associen —reprentent la distinció de Lefebvre i de Certeau— són una representació, una recreació lingüística; de manera que aquests darrers, com el producte sociocultural que constitueixen, hi esdevenen un constructe engrossit: un constructe del constructe que és el narrador (Gullón, 1980: 2). La fabulació espacial, diferentment de la del *topos*, no sols s'enforma a partir de descripcions més o menys acurades de l'entorn físic on la història té lloc, sinó, i sobretot, a través del que es denomina ambient o atmosfera. Per tant, és per aquests contorns, que se cercarà d'extrapol·lar informació sobre l'element a tractar.

Si fem insistència en la necessitat de tenir present que, a partir d'ara, es manejaran espais de ficció —per tangibles que puguin semblar—, és per la recurrència amb què alguns crítics de la literatura de crims han al·ludit a la possibilitat que aquesta narrativa contribueixi a la resolució de problemàtiques espacials reals mitjançant ideacions contrahegemòniques (p. ex. Colmeiro 2015: 27). No és en aquesta direcció —ben legítima—, que va aquest estudi, sinó en la de realçar la manera en què la violència (la representada literàriament, així mateix) s'inscriu i es pot llegir en l'espai gens inofensiu de l'obra, i viceversa. La vàlua d'aquesta mirada, si és que es demostra efectiva, raurà en el «gir del gir» que arrossega, això és, en la des-centralització de la solució al misteri del cas, allò que s'ha d'esdevenir al final de l'altra gran categoria del pensament tradicionalment privilegiada: la línia temporal. No es tracta d'ignorar-la, és clar, sinó de complementar-la per acréixer el rèdit del corpus novel·lístic que s'analitza, atès que, com subratlla David Schmid, «a spatial emphasis produces a processual rather than a teleological understanding of crime fiction» (2012: 13). L'èmfasi en l'espai desplaça aquesta narrativa de l'essència a l'estància, en paraules de Joan Ramon Resina (2017: 16). En definitiva, obre la porta a altres modes de comprendre i de consumir el gènere. I la literatura en el seu conjunt.

Michel de Certeau proclamà —i hi estem d'acord— que «[t]out récit est un récit de voyage, —une pratique de l'espace» (Certeau, 1990: 171). La novel·la naturalista, al costat de la *noir*, destaca com un dels terrenys més sòlids on trobar material de suport a aquesta anunciació. És de les que més pàgines i recursos inverteix en la figuració espacial

i, així, il·lustra, potser com cap altra, fins a quin punt el context pot arribar a determinar el caràcter i les decisions del personatge, per bé o —més freqüentment en aquest tipus de relats— per mal. En aquest aspecte, el determinisme ambiental, el nom precipu és Balzac:

Cuando en el mundo balzaciano [sic] la presión del medio es tan violenta que amenaza con destruir al individuo, éste manifiesta extraordinaria capacidad de resistencia; otras veces será él quien ponga en peligro su dintorno. Lo interesante de estos hechos [...] es que en las novelas donde se producen el espacio aparece personificado y en colisión con el personaje. Balzac no podía menos de sentir la proyección del hombre en el espacio, la creación de una atmósfera que es, dicho con palabras de Poulet, «una llama, una nube, una atmósfera luminosa» (Gullón, 1980: 16).

En el moment que Ricardo Gullón escriu aquestes prometedores línies inspirat al seu torn per Georges Poulet, han passat massa pocs anys com perquè es faci ressò de les idees d'Henri Lefebvre i adopti la diferenciació teòrica i terminològica entre lloc i espai del sociòleg francès. De fet, en el treball de què s'ha extret la citació, la visió de l'espai com a constructe brilla més aviat per la seva absència. I, malgrat això, el passatge evidencia com, a la pràctica, ja es repara en l'agència («personificado», «en colisión con») de l'espai d'algunes creacions, al qual, a la llarga, li serà concedit l'estatus de *camp d'acció* —i no d'eixut *marc de*— i d'element del text amb capacitat de revelació (Llarena, 1995: 4). No només de la psicologia del personatge. També pot condicionar el punt de vista narratiu i, fins i tot, convertir-se en l'eix estructurador del relat, just com ocorre en algunes novel·les del corpus establert (pensem en *El jaqué de la democràcia* i en *Escapa't d'Andorra*). Tant és així que, com assegura Fredric Jameson amb referència als espais de la ficció criminal de Raymond Chandler, aquests poden ser considerats en si mateixos «“characters” or actants» (Jameson, 2016: 71).

El 1978, un altre preconitzador del gir espacial, Janusz Sławiński, dictamina que l'espai literari

no es ya simplemente uno de los componentes de la realidad presentada, sino que constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella. La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella (Sławiński, 1989 [1978]: 268).

El teòric polonès ve a dir, doncs, que abordar l'espai aïlladament equivaldria a desposseir-lo de les seves implicacions. D'acord amb aquesta opció, un altre dels principis amb què aquesta aproximació es regirà és el d'entendre l'objecte d'estudi com a part del tot que li dona sentit (Gullón, 1980: 21).

Encara a propòsit del comentari de Sławiński, ens interessa posar l'accent en l'ús que fa de l'adverbi «ja», que no delata res de nou, però sí quelcom que ara convé ressaltar. Això és: que aquesta restitució de potestat a l'espai narratiu té tot un revers que l'antecedeix. No sembla necessari simplificar aquest dors ni dibuixar una línia de demarcació cronològica infranquejable, com si abans dels anys setanta ningú no hagués pogut pensar mai que l'espai era susceptible de transcendir la funció de marc d'acció estable oposat a la naturalesa transitòria del que hi ocorre dins (Bal, 1995: 105). És clar que no és així. Però sí que, havent parlat de novel·la naturalista, portar a col·lació la tendència realista del segle XIX per pensar-la'n com a contrapart torna avinent. I hi torna sobretot quan hom s'adona que, en algunes recerques sobre aquesta producció, l'espai literari és assumit com a necessari, però es valora eminentment, de manera aproblemàtica, per la seva capacitat de mimetitzar llocs i espais del món real —i, d'aquesta manera, per la versemblança que atorga al text. D'aquesta metodologia *pre-gir* espacial (el *pre-* no té a veure amb una qüestió de dates) n'és una bona mostra el treball de Farris Anderson *Espacio urbano y novela* (1985), del qual es fa eco José R. Valles:

Además de estudiar el movimiento y la dirección de los itinerarios de los personajes por la ciudad de Madrid, [Anderson] ha establecido una correspondencia entre las 710 referencias a lugares de *Fortunata y Jacinta* de Galdós y los lugares reales madrileños y ha incidido tras ello también en la notable contribución de este aspecto al fortalecimiento del realismo de la novela (Valles, 2008: 190)

L'exemple resulta especialment llaminer per una causa: a *El jaqué de la democràcia* de Maria Aurèlia Capmany, la primera de les novel·les que s'examinaran, aquest mateix procediment investigador que cerca escrutar l'espai de l'obra literària a partir de la relació que estableix amb geografies no fictícies és retratat i criticat obertament. Per tant, d'aquí a poc tornarem a aquesta qüestió.

Una altra raó per què hem volgut fer menció de la concepció crítica general de l'espai en el binomi realista/naturalista és que creiem que, salvant les distàncies, es pot considerar

anàloga a la dels dos subgèneres principals de la narrativa criminal: la modalitat d'enigma i la modalitat negra. Primer que res, cal recordar que tant una com l'altra han generat fenòmens espacials propis: així ho subratlla, de nou, Valles: «El cuarto cerrado en la novela criminal de enigma, sea en campo o ciudad, frente al movimiento itinerante del protagonista por las calles en la novela negra» (Valles, 2008: 190).

Com l'estudiós evidencia, el tractament de l'ambient en un corrent i en l'altre ha estat comparat per oposició. Per bé que, com sempre, s'hi podria fer intervenir tota una escala de matisos, la convenció dicta que enfront de l'espai asèptic de la novel·la-problema, en què res de l'entorn de benestar indueix a preveure el crim que hi irromp violentament, la negra entronitza el context com la matriu d'interpretació de quant hi succeeix. Així, mentre que, en el relat d'enigma, l'espai és una escenografia pròpia del joc intel·lectual —disposada, amb sang freda, per obstaculitzar el desxiframent (tanmateix indefugible) del detectiu—, en la ficció negra l'espai esdevé una esfera manifestament detractada, que destapa la naturalesa corrupta del sistema dins el qual es gesta la (també indefugible) criminalitat. En tots els casos, per dir-ho amb Stewart King, «[w]hile it is not the defining feature —that, of course, is the presence of a crime— *place gives the crime meaning*» (Allan *et al.*, 2020: 211; el destacat és nostre).

Atès en diferents treballs d'entre els quals sobresurt el monogràfic de Cook (2011), l'espai clos de la narrativa d'enigma ha estat llegit des de la dimensió simbòlica per Sweeney, per a qui —com parafraseja Schmid (2012)—

[T]he locked room epitomizes the extent to which the genre of crime fiction makes a fetish out of closure, and in this sense the locked room seems to mimic the certitude of the solution arrived at by the omnipotent detective (Schmid, 2012: 10).

I és que, en aquesta modalitat literària de filiació burgesa, ideològicament alineada amb el poder, que el culpable pugui fugir sense ser descobert no és una opció admissible, de manera que la cambra segellada funciona igualment com a metàfora de la impossibilitat d'escapatòria del malfactor. Tanmateix, val a dir que Schmid ha qüestionat l'immobilisme d'aquesta característica (l'existència idiosincràtica d'espais closos) en fer notar que «the most salient point about Poe's locked room, as indeed with all the other locked rooms in the genre, is that it is in fact not locked, but only appears to be so» (Schmid, 2012: 10). D'aquí extreu un motiu més pel qual l'estudi de l'espai en aquest

tipus de ficció pot esdevenir revolucionari: «[it] can give us a way of contesting a characterization of the genre that dismisses it as a closed, formal system» (10-11).

Amb tot, no és l'entorn tancat i domèstic, el que predomina en les novel·les de les escriptores de «La Negra». L'escena del crim que, com observa Marina López, en la primera narrativa criminal s'encabeix en l'esfera de l'estricta intimitat, és catapultada cap a la plataforma pública en la tipologia d'arrel nord-americana (López, 2006: 183), la qual aviat G. K. Chesterton definí èpicament com la *Iliada* de la gran ciutat (*apud* López, 2006: 190). D'ambientació dominantment urbana,¹³² aquest subgènere esdevé procliu a l'ús del tòpic de l'urbs com a forat negre: *en negra*, subratlla Joan Ramon Resina en unes línies farcides d'ecos de Simmel, també «porque es puro contraste y ruptura con la claridad milenaria de la vida rural» (Resina, 2017: 18).¹³³ No és d'estranyar, doncs, que l'èxit de la investigació no estigui garantit, en aquest altre ambient penombrós.

Això sí: en bescanvi, l'atmosfera *hard-boiled*, que «trasciende lo profesional para dar paso a lo afectivo, lo sentimental y lo doméstico» (Sánchez, 2014: 16), permet al lector/espectador conèixer de més a prop la faceta humana de l'heroi errant. Per exemple, la sèrie Warshawski de Sara Paretsky, respecte d'aquest tret definitori, inquireix incisivament en la vulnerabilitat i la resistència que modelen l'experiència femenina de l'espai urbà, en el qual, recorda Schmid, «women's mobility and behaviour [...] is constantly regulated, or even prohibited, by violence and harassment» (Schmid, 2012: 16). Serà oportú comprovar com aquesta vivència espacial determinada pel gènere (*gender*) es reflecteix en els cinc relats seleccionats —i no només en els dos protagonitzats per dones, *Escapa't d'Andorra* i *Antípodes*.

De l'estança al carrer i de la masia a l'últim racó de la metròpolis, tots i cada un dels escenaris de la ficció criminal, negra o d'enigma, es poden estudiar com a espais socials. Perquè —com s'ha remarcat més amunt— allò que el gènere tematitza, al cap i a la fi, són els conflictes que sense cessar emergeixen en la comunitat; així, retrata la discòrdia

¹³² També hi ha, tot i que minoritària, una literatura criminal ambientada en espais rurals (en català, *Ulls de gel* de Carolina Solé i *Els culpables* de Marc Quintana, per exemple).

¹³³ La citació pertany al pròleg del volum *Geografías en negro*, editat per Àlex Martín Escribà i Javier Sánchez (2017) i íntegrament dedicat a l'assumpte dels escenaris de la novel·la criminal. Una altra mostra de l'interès creixent a l'Estat espanyol per les representacions artístiques de l'espai és la celebració a València, a finals de 2021, del congrés internacional *Geografías del crimen. De espacios de perpetración a lugares de memoria: representaciones sociales y culturales*: <https://repercri.org/es/tercer-congreso-internacional-repercri-2021/>. Accedit el 24 d'octubre de 2022.

que esquinça el consens dels qui cohabiten un indret. Productor i producte d'aquestes querelles, l'espai que no té res de neutral fora de la ficció no s'hi torna en fer-se de paraules. Al contrari. Subordina fins i tot més la resta de vectors. Ara bé, tan cert com que aquest element narratiu esdevé central en les dues variants genèriques és que, en la novel·la *noir*, s'entreveu amb més claredat l'àmplia, retent i genuïna relacionabilitat d'aquest: amb els personatges, amb l'acció violenta, amb altres espais. Per això resulta una carta tan favorable en la baralla de recursos per fabricar una història consistent.

Atès aquest caràcter relacional de l'espai, augmenta la intriga per avaluar el grau d'importància que li concedeixen les autores d'un conjunt d'obres que es publiquen a la col·lecció «La Negra» entre 1987 i 1991, uns anys que, per al cultiu del gènere en català, són d'esplendor —i en què paral·lelament, dins l'acadèmia, s'institucionalitza el gir espacial. L'anàlisi que a continuació s'ofereix s'ha fet des de l'auguri que escodriñar la imbricació de l'espai amb la violència en aquest corpus en concret pot revelar la potencial originalitat d'uns textos adscrits a un model codificat, el de la novel·la criminal.

3.2 L'espai inacabat, inèdit i intítulat d'*El jaqué de la democràcia*

La primera de les novel·les a examinar és, de les cinc seleccionades, la que més aviat apareix a la col·lecció «La Negra» —el 1987, com la novena entrega—, i l'única que s'havia publicat abans en una altra editorial, com s'ha ressaltat anteriorment. Editada a Nova Terra a l'abril de 1972,¹³⁴ *El jaqué de la democràcia* (des d'ara, *JQD*) de Maria Aurèlia Capmany impacta la crítica a l'instant. El setembre del mateix any, Joan Triadú (1972: 45) la registra com la més sorprenent de les novetats que corroboren un redreçament del llibre en català. En un article titulat amb intenció «Una generació amb

¹³⁴ A la col·lecció «J. M.» (Joanot Martorell) que dirigia la mateixa Capmany. Al Llegat Vidal-Capmany de la Universitat Rovira i Virgili es conserva el contracte original, firmat dia 1 de maig de 1972, per a l'edició de 1.500 exemplars (ref. A1.2/1.19). També s'hi guarden dues còpies del contracte ulterior amb Plaza-Janés per a la traducció castellana, signat amb data d'11 de gener de 1984 (A1.2/1.6, 1.7). En aquest cas, no s'especifica quin és el tiratge i fa d'intermediari Ramón Serrano Balasch, qui va ser l'agent literari de Maria Aurèlia Capmany des de 1983-1984, aproximadament, fins a la mort de l'autora, d'acord amb la informació proporcionada per ell mateix durant una breu entrevista personal. El maig de 1987, a Edicions de la Magrana, se n'imprimiren 4.963 exemplars en un únic tiratge, d'acord amb el llibre de registre d'edicions facilitat per Carles-Jordi Guardiola, a qui agraeixo aquest gest de confiança i l'amabilitat.

novel·la»,¹³⁵ en què, per cert, una altra de les obres ressenyades és *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, de Maria-Antònia Oliver, Triadú (75) reconeix en *JQD* «una manera nova, molt més complexa» d'escriure narrativa llarga. Pocs mesos més tard, el març de 1973, Guillem-Jordi Graells presagia que aquest títol pot representar «una nova etapa» dins la producció capmanyiana, tot afegint un bon colofó: «De tota manera, l'obra subsisteix amb prou entitat per a no necessitar de companyes ni de successores» (Graells, 1973: 48). Montserrat Roig (1972: 16), que també li dedica un comentari favorable, conclou que és la millor novel·la de l'escriptora, i uns anys més tard, en la mateixa línia, Josep Maria Llompart (2018 [1980]: 11) —a qui precisament va dedicada— la qualificarà de magistral.

Malgrat aquests elogis immediats, *JQD* és avui un llibre que ha generat poca bibliografia i un pèl recòndit en la panoràmica de l'obra completa de Maria Aurèlia Capmany, al primer pla de la qual s'han anat acomodant altres textos com *Un lloc entre els morts* (1967); *Feliçment, jo soc una dona* (1969) o *Quim/Quima* (1971). Carlota Benet, que ha analitzat *JQD* en el marc d'un estudi de la imatge dels Estats Units a la literatura catalana contemporània, l'observa com una *rara avis*, així mateix, en el marc del gènere criminal. En aquest cas, perquè al costat de la sofisticació amb què l'escriptora revesteix el tòpic del manuscrit trobat, sobta l'excepcional protagonisme que pren el rerefons polític i social dins la trama *hard-boiled* (tot i sabent que la rellevància del context és una característica central de la novel·lística negra). Tant pes guanya aquest aspecte que, de fet, «l'anècdota policíaca es desdibuixa» per deixar pas a la política-ficció i, a judici de Benet, «la història perd atractiu i l'autora sembla desistir de la intenció de voler comunicar amb un públic ampli» (Benet, 2016: 88).

Per bé que aquesta darrera idea es pot matisar,¹³⁶ a *JQD*, en efecte, s'hi fa notar una Capmany ambiciosa com a narradora, ja en la seva etapa de maduresa: quan es publica el

¹³⁵ Aquest títol fa referència a la famosa conferència de Carles Riba «Una generació sense novel·la». Posteriorment a l'article de Triadú apareixeria l'assaig d'Alan Yates (1975) *Una generació sense novel·la?*, resposta a Riba. Ja hem esmentat aquest debat sobre la novel·la entre Riba i Yates a la nota 26.

¹³⁶ Per com ho veu Guillem-Jordi Graells (1995: xv), amb *JQD* Maria Aurèlia Capmany no cerca allunyar-se del gran públic, sinó oferir un text «difícil però apassionant» (xv) al seu públic fidel i, alhora, «guanyar nous adeptes i no perdre posicions davant la nova generació narrativa que s'estava imposant en aquells anys» (xv). Si realment és així, l'experiment no va tenir continuïtat, atès que després d'aquesta novel·la l'autora va trigar una dècada a tornar a publicar res.

text, té cinquanta-tres anys. Novel·la, doncs, «de plenitud» (Graells, 1995: xv),¹³⁷ complexa i fascinant a parts iguals, la singularitza un enrevesament estructural que, tanmateix, contrasta amb la nitidesa amb què, en el primer dels dos estrats diegètics que la componen, es mostra la dissociació ontològica entre lloc i espai, així com la dignificació d'aquesta darrera noció com a categoria de reflexió —tot i que no pas en la reflexió acadèmica, sinó, com es veurà, en la que acompanya l'exercici de composició artística que es narra metaliteràriament. Considerant-ho, Guillem-Jordi Graells posa de relleu que la primera part del text es tanca amb «el triomf definitiu de la intuïció creativa per damunt de l'esterilitat de la crítica literària» (Graells, 1995: XIII). O, almenys, de certa manera de fer crítica: un tema, d'altra banda, del tot recurrent en la novel·lística de Maria Aurèlia Capmany. Pel fet de recollir també els incentius, les frustracions i fins i tot els abandonaments propis de l'empresa predoctoral, *JQD* sembla que parli directament a tot aquell recercador que s'hi aproximi en un marc similar.

Per establir-hi diàleg, aquest atansament desglossarà l'argument seguint el parell de nivells diegètics de la història que s'han referit, i que es sintetitzen a continuació. En el primer nivell (p. 7-79), examinat en el punt 3.2.1, es ressegueix la relació d'amistat i d'intermitent col·laboració investigadora de Gregory Kenneth i Maria Aurèlia —veu narradora, filòsofa i evident doble de Capmany.¹³⁸ El relat de la trama compartida per aquests dos personatges s'intercala amb fragments esparsos de la novel·la entorn de la qual Kenneth prepara la tesi, així com amb alguns materials de treball elaborats per aquest jove estudiós de la literatura. En el segon nivell diegètic (p. 80-211), atès a l'apartat 3.2.2, aquells passatges que, de primer moment, havien aparegut desordenats i sense cohesió, es retroben integrats en una novel·la narrada en tercera persona, obra de la curiosa labor de reescriptura de Maria Aurèlia partint del feix de quartilles llegat per Kenneth. I és en aquesta història dins la història, que es desplega l'episodi detectivesc.

Així doncs, si de la primera part del llibre destaca la crítica descoberta al tractament subordinat de l'espai en els estudis narratològics, la segona exhibeix els resultats obtinguts per una autora-personatge que el prioritza deliberadament fins al punt de

¹³⁷ Per a una aproximació general a *JQD*, vg. la secció que hi dedica Guillem-Jordi Graells (1995: XII-XVI).

¹³⁸ Amb el nom de pila, sense cognom, estarem fent referència al personatge de ficció. Fem l'aclariment perquè ens hem adonat que en diverses ressenyes del llibre es prescindeix de qualsevol distinció entre l'autora real, Maria Aurèlia Capmany, i la figura que protagonitza el relat, en el marc del qual també esdevé autora d'un text.

convertir-lo en el fil vertebrador de la ficció. Però no pas per venjar-se dels mètodes acadèmics de què discrepa, sinó, com la mateixa Maria Aurèlia declara a l'exordi *in medias res*, per un sentiment d'afecte: per «una estranya fidelitat a un home [Gregory Kenneth] que em va fer la vida impossible durant deu anys, llegint-me trossos de manuscrits que jo amb prou feines entenia» (Capmany, 1987: 9).¹³⁹ Tal motivació s'entendrà millor més avall. L'encreuament de l'espai per ella reconstruït amb la violència esdevindrà palpable en aquest segon nivell diegètic.

3.2.1 Ser o no ser científic: la desvinculació d'espai i lloc

Tot arrenca amb la irrupció de Gregory Kenneth (àlies Greg, G. K. o Gi Key) en la vida de Maria Aurèlia l'estiu de 1946. Kenneth és un jove estudiant nord-americà, educat a Yale, que té entre mans una tesi doctoral que du per títol «Localització i altres precisions sobre la novel·la pòstuma, inacabada, inèdita i intitolada de Dennyson Heath i la possible derivació de la seva novel·lística» (10). L'objectiu principal de la investigació de Greg, a què ell mateix fa referència de manera desenfadada com la *Three un* (pels adjectius *untitled, unedited, unachieved*), és demostrar que la ciutat entelada en els pocs fragments preservats de la darrera obra de Heath és Barcelona, on l'autor —també estatunidenc i una clara contrafigura de Dashiell Hammett, citat a l'epígraf de *JQD*— va estar-se a les acaballes de la Gran Guerra. Kenneth busca revelar, per tant, el lloc concret a què correspon la geografia descrita a la ficció, tal vegada perquè aquesta dada insuflaria la novel·la de realisme: «Era tan clar, em deia, que es tractava d'uns carrers concretíssims» (14), recorda Maria Aurèlia. Ella és l'«autòctona», acabada de sortir de la universitat, a qui G. K. demana ajuda insistentment per culminar amb èxit la recerca, per demostrar la hipòtesi.

D'entrada, Maria Aurèlia, en sentir parlar d'un projecte al voltant d'una novel·la interrompuda, arriba a la conclusió «massa ràpida, és clar», que es tracta «d'*acabar-la, titular-la i editar-la*» (10, la cursiva és de l'original). Però res més lluny de les intencions de Greg, per a qui la història és del tot secundària. Perseverant, llegeix una vegada i una altra els fragments de la novel·la al costat de la *Mary*, com li diu, a l'espera únicament «que jo li digués que sí, que havia reconegut aquell carrer, aquella cantonada, aquella

¹³⁹ Citarem sempre per l'edició d'Edicions de la Magrana, de manera que d'ara endavant només referirem les pàgines en què es troba el fragment reproduït, sense altres indicacions.

taverna, aquella estació, les grades del port» (15), explica la narradora. Tanmateix, desbaratats cronològicament com es presenten els folis conservats i mancada, ella, d'uns coneixements mínims sobre l'argument i els personatges, no aconsegueix reconèixer cap tret distintiu de la seva ciutat natal entre les línies de Heath. I no se n'amaga, encara que hagi de decebre Greg:

I jo li contestava que allò bé podia ser Barcelona, però també Gènova o Marsella. Qualsevol ciutat amb port i carrers tortuosos, i fred a l'hivern, el desprietat hivern de la pobresa mediterrània on no et mors de fred, però vius en el fred. I a més, per què no havia de suposar que Di Eix [Dennyson Heath] havia embolicat expressament les petjades de la seva història? La millor cosa que podríem fer, li deia jo, és reconstruir la història. I llavors sabríem si era aquí que l'havia apresada, o almenys si el punt de partida havia estat la ciutat de Barcelona. Però ell em contestava que la història era el de menys (17).

El que, en canvi, anirà a més, és la tibantor entre els dos amics i les seves respectives formes de concebre l'espai novel·lesc. Mentre que, per a ella, l'espai social (que anomena «ambient») és essencial per entendre l'obra, per a ell ni tan sols és un element identificable: «És en tot cas un valor subjectiu, sense cap categoria científica» (24), assevera. La discòrdia derivada d'aquest fet es sentirà com mai passat un temps des de l'inici de la cooperació. Quan l'any 1952 es retroben a París després de sis anys sense haver-se vist,¹⁴⁰ Kenneth anuncia a Maria Aurèlia que, esperonat per un professor de Princeton que s'ha mostrat interessat en la tesi, s'ha decidit a provar un mètode «molt bo» i «absolutament científic» (31) consistent a inventariar i classificar tots i cada un dels racons de l'urbs que s'esmenten en algun punt de l'escrit. O sigui, un mètode netament positivista. En ser-li lliurada l'exhaustiva llista amb centenars d'entrades de places i de carrers, la col·laboradora de Greg s'adona que té al davant «un treball pacient i meticulós», sí, però també «absolutament inútil, com s'havia posat de moda a les universitats ianquis i ha acabat envaint les corcades universitats europees» (32), desaprova. En aquest punt, Maria Aurèlia resol que el millor que pot fer és deixar que G. K. continuï endavant amb el treball ell sol:

¹⁴⁰ Aquesta és una circumstància biogràfica real de Maria Aurèlia Capmany. De la tardor de 1952 a l'estiu de 1953, gràcies a una beca de l'Institut Francès, l'autora va residir a París per assistir als cursos de Marcel Bataillon i de Merleau-Ponty al Collège de France.

Desmuntada d'aquella manera la ciutat em semblava impossible de reconèixer. És a dir, l'esquema em semblava perfectament aplicable a qualsevol ciutat del món. I no em vaig poder estar de dir-li que si l'anàlisi d'una obra d'art consistia a treure allò que tenia d'única, d'inimitable, és a dir, d'obra d'art, no hi veia la pastora. No em va entendre en absolut (34).

Encara que pugui semblar que les irreconciliables diferències entre l'actitud del doctorand i la de la seva col·laboradora davant del text literari són de base intel·lectual, en essència (i com passa sovint, si no sempre) puen en afers emocionals. D'una banda, Maria Aurèlia sospita que el reaccionarisme de Greg ve donat perquè, irremeiablement, estableix un paral·lelisme entre l'arribada de Dennyson Heath a Barcelona a les acaballes de la Primera Guerra Mundial i la seva pròpia visita a la capital catalana després de 1945 (17). La barcelonina nota que Kenneth «s'havia enamorat de la nostra ciutat, bruta, foradada, buida, i se n'havia enamorat així que havia baixat del tren, a l'estació de França» (12). Tampoc ella, emperò, apareix desapassionada als ulls de G. K., que li retreu que estigui més encuriosida per la novel·la que pel treball (35). I, a més, la mateixa Maria Aurèlia contraposa la impaciència que la caracteritza a l'exemplar temprança del ianqui, enfront de qui ella i els seus companys catalans, diu, es descobreixen com «uns *dagos*, uns *meteques*, uns llatins» (25).

Estereotips culturals a un costat, cap dels dos caràcters principals pot negar la visceralitat que té involucrada en la tasca de recerca, malgrat que ell vulgui projectar la imatge d'home de raó inqüestionable. Quan, per exemple, de París estant (i després de molts intents infructuosos d'identificar Barcelona en l'obra de Heath), Maria Aurèlia suggereix a Greg que faci ús dels seus records personals de la ciutat per acarar-los a la descripció de l'autor, l'altre tot d'una objecta, justament, que «No seria científic» (35). Aquesta científicitat, però, convé insistir-hi —i en això concordem plenament amb Graells (1995: XIII)—, no és sinó una impostura. Una amb què Kenneth disfressa la (inconscient?) fixació per una ciutat en crisi que no pot evitar romantitzar, potser per herència involuntària de l'instint imperialista que habitualment s'atribueix al seu país, i al qual es fa referència en aquesta part de la novel·la. A mesura que la narració avanci, la implicació personal de l'estudiant es farà cada vegada més palesa.

Si bé tampoc Maria Aurèlia és tota objectivitat, com és lògic, admet més fàcilment les limitacions inherents a treballar amb un relat fraccionat. I, sobretot, sent un respecte genuí

pel text. Així, no pot consentir ser testimoni (i encara menys còmplice) de com se n'abusa interpretativament perquè «digui» més del que diu: «per què no havia de suposar que Di Eix havia embolicat expressament les petjades de la seva història?», s'ha llegit abans, a la novel·la, a mode de defensa de «l'autonomia del creador» (Graells, 1973: 47). És per això que Maria Aurèlia manté la posició malgrat els consells d'alguns dels seus col·legues, que li recomanen aparcar aquests escrúpols si realment desitja desempallegarse de Greg. Al capdavall, «una tesi consisteix quasi sempre a demostrar una idea original forçant fets i citacions fins que tot s'adequa a la idea prèvia» (66), li fan saber. Amb relació a aquests advertiments, pàgines enrere es produeix aquest diàleg hilarant:

—Engega'! —em deia en Ton.

—Però com vols que l'engegui?

—Tens una manera ben senzilla de solucionar el problema i perdre'l de vista. Li dius que efectivament els carrers són els carrers de Barcelona, i que l'assassinat, el del jaqué foradat per les sis bales, és en Josep Soler, el teu avi matern. I el noi se n'anirà satisfet a Yale a continuar la seva tesi (12).

No creiem pas que Capmany pretengués fer-ne *el* tema de l'obra, i menys que la pogués pensar en aquests termes, però la distinció lloc/espai es troba en el cor de la disputa. Gregory Kenneth, en la seva investigació, dona l'esquena al principi que tot emplaçament amb presència humana té un significat social sense el qual seria poc més que una àrea geomètrica. I Maria Aurèlia li ho recrimina, atès que menys que mai s'hauria d'ignorar aquest aspecte quan s'analitza la representació d'una ciutat violentada per una lluita de classes i on s'esdevenen assassinats dia sí dia també, com és el cas. Això és: la representació d'un territori on la violència s'ha imposat com el principal factor productiu de l'ambient. Si Greg deixa la noció d'espai social fora de l'estudi, però, és perquè està convençut que «tots els morts s'assemblen». «És allà on moren, i el clima i la xarxa de carrers per on han corregut, tractant d'escapar a la mort, allò que els fa diferents» (10), pontifica amb aires d'antropòleg.¹⁴¹ La narradora, en canvi, no sols té més consideració per l'atmosfera que fa bategar la ficció, que entén com a part substancial de la pràctica creadora —és allò que fa l'obra «única», «inimitable» (34)—, sinó que es revela com una

¹⁴¹ Amb el terme «clima», Gregory Kenneth fa referència literalment al conjunt de condicions atmosfèriques pròpies d'un lloc.

pensadora clarivident, si es té en compte que la concepció sociològica de l'espai ha anat guanyant cada vegada més vigor dins la universitat —tot contradient l'opinió de G. K.

Sense necessitat d'entrar en detalls teòrics, diàfanament, aquesta primera part de *JQD* posa sobre la taula les diferències que l'anàlisi de l'espai com a constructe sociocultural, com a resultat de l'acció humana, pot suscitar entre estudiosos literaris. I les hi posa en el context d'un debat més ampli, actiu en el moment que s'edità el llibre a Nova Terra, sobre la «viabilitat de la novel·la» (Graells, 1995: xv) després de la crisi del realisme dels anys seixanta i de la irrupció de corrents com el textualisme —fenomen de què Margalida Pons (2007) ha parlat força dins el volum *Textualisme i subversió*.¹⁴² *JQD* retrata la topada d'idees d'una manera, endemés, que fa de Maria Aurèlia i Gregory Kenneth personatges gairebé al·legòrics: representants, cada un, de tota una escola de pensament, creant una aparent dialèctica ciència/art, mètode/inspiració.¹⁴³ Així i tot, hi ha marge per als matisos. Igual que la barcelonina arriba a concedir que, tal volta, el problema rau en què ella no està preparada per dur a terme un treball «tan científic» (35), Greg acaba doblegant-se a la impossibilitat de discernir la localització en la novel·la i, ensopit, deixa anar: «Potser en realitat jo no soc un intel·lectual» (35). En el marc d'aquest compartit exercici d'humilitat, el passatge més commovedor és, amb certesa, el de tancament del primer nivell diegètic de la narració.

Dins d'un paquet que G. K. envia a Maria Aurèlia el 1959 i que conté el plec de quartilles fotocopiades amb què solien treballar, el remitent inclou també una cinta magnetofònica amb un missatge que el lector de *JQD* troba reproduït —a l'estil d'una carta— a la secció significativament titulada «L'última veu de Gregory Kenneth» (77-79). En aquest comunicat, el doctorand reconeix haver estat a punt de destruir, amb el seu mètode, «el curs de la narració [de Heath] per arrencar-ne les imatges quietes» (78). Traduint la metàfora: admet haver invertit molt temps i esforços en un projecte que, per com ho veu

¹⁴² De fet, *JQD* recorda l'argument de la novel·la experimental d'Amadeu Fabregat *Assaig d'aproximació a 'Falles folles fetes foc'*, publicada el 1974. Aquesta novel·la va guanyar l'Andòmina de narrativa als Premis Octubre de 1973, en què precisament Maria Aurèlia Capmany era un dels membres del jurat.

¹⁴³ «Aparentment» perquè, en realitat, com ja s'ha vist, ni G. K. és tan científic ni Maria Aurèlia és tan poc acadèmica. Com a filòsofa, compta amb una formació sòlida; i com a investigadora i escriptora, és metòdica (vg. p. 68-69 de la novel·la). Per aquest mateix motiu hem descartat el binomi raó/emoció. Les diferències entre un personatge i l'altre les atribuïm a la vocació de cada un, més que no al procés cognitiu que podria haver-los caracteritzat —i que llavors sí, pel tòpic que arrossegaria (home-raó, dona-emoció) demandaria la lectura en clau de gènere que ara no pertoca.

ara, només hauria servit per esmorteir un text viu, inacabat i tot. La dèria cartogràfica, fixadora, tanmateix, no l'ha conduït enlloc sinó al fracàs. A l'últim, s'acomia de la seva companya informant-la que abandona la tesi definitivament i que marxa «a una mort segura» (77), ja que s'ha allistat per combatre a la Guerra del Vietnam:

He escollit l'uniforme de soldat i et dicto les meves últimes paraules perquè sé que no vull tornar. La intel·ligència m'ha estat inútil i en venjança escullo les armes. Tu ets l'hereva de la petita llum que Di Eix va deixar en un racó de biblioteca de la meua universitat i que jo he confós i he destruït amb el meu ordre. Retorna-ho si pots a les raons d'existir, perquè em sembla endevinar que hi ha homes que lluiten amb raó i amb raons. Per què no ho tornes a escriure tu, en la teva petita llengua catalana i t'inventes un país a imatge i semblança del teu? Si ho fas voldrà dir que has acceptat la meua herència. Adéu, Mary (79).

Després d'aquest punt final dramàtic —o caldria dir paròdic? (Graells, 1993: XIII)—, la pàgina resta en blanc. En passar-la, s'albira el primer numeral romà i l'*incipit* d'una nova història. Hom comprèn de forma tàcita, sense que calguin explicacions de cap mena, que Maria Aurèlia ha acceptat l'encomanda del seu amic i que la que s'inicia és la novel·la antany començada per Dennyson Heath, per fi *acabada, titulada i editada*.

Tant el lloc com l'espai del relat resultant són elements d'alt valor per a la interpretació global de *JQD*. Quant a la localització que obsedia Greg, la narradora s'inventa un país «a imatge i semblança» del seu, en efecte. Situa l'acció a la imaginària ciutat de Salona (el nom ve donat per les tres darreres síl·labes de Barcelona), capital de Balvacària,¹⁴⁴ una regió formada per quatre comtats al sud del Reial Almirallat de l'Imperi —la capital administrativa del qual és Sinaia, que, a diferència de Salona, no té port. Balvacària, finalment, es declararà independent de l'autoritari Almirallat, un país centreeuropeu que limita amb Albània, Iugoslàvia i Romania (84).¹⁴⁵ Més enllà dels manifestos

¹⁴⁴ El nom de la regió sembla inspirat en «rosalbacavà», mot que Salvador Espriu —que es relaciona amb Capmany estretament, primer com a mestre i després com a amic— inventa amb ironia per rebatejar el català amb un terme en què hi siguin representats els diferents territoris on es parla aquesta llengua. La paraula és formada amb la primera síl·laba de rossellonès, alguerès, balear, català i valencià, respectivament.

¹⁴⁵ L'acció de la novel·la *Traduït de l'americà* (1959), amb què Capmany ja s'aproxima al gènere negre, també s'ambienta en un país balcànic identificable amb Catalunya: Albània. Per aprofundir en la utilització d'aquestes analogies espacials, vg. les notes de Giovannini (dins Palau i Martínez, 2002: 57-65). A més, en el cas de Balvacària, com que és una terra fictícia, s'insereix en l'atles dels espais imaginaris de la literatura catalana, juntament amb indrets com Bearn, de Llorenç Villalonga; Sinera, de Salvador Espriu; o els pobles de *Viatges i fors*, de Mercè Rodoreda.

paral·lelismes que, d'aquesta manera i a partir d'altres referències,¹⁴⁶ s'estableixen amb Catalunya i Espanya, de la segona part del llibre cal ressaltar la notorietat del bagatge històric assolit per Capmany arran de la seva col·laboració amb Xavier Romeu per representar dalt de l'escenari la biografia de l'advocat Francesc Layret (1880-1920).¹⁴⁷ I és que, per a la (re)creació de l'espai de Salona, Maria Aurèlia contextualitza la trama en el bell mig d'una guerra aferrissada entre els obrers sindicalistes i les forces, pistolers inclosos, al servei de la patronal, lluita com la que es donà a Barcelona a l'entorn de la vaga de la Canadenca de 1919, el rerefons de *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (1971).¹⁴⁸ Val a dir, això no obstant, que a *JQD* aquesta tria de període no es presenta com una decisió arbitrària de la narradora. La data 30 de novembre de 1918 —quan l'agent yanqui baixa per primer cop del tren que fa parada a l'estació de la ciutat— ja apareix en un dels fragments originals de la novel·la de Heath. De fet, en un dels que més entusiasmen Greg: «Tot Dennyson Heath es troba en aquestes ratlles» (13), li repetia a la seva col·laboradora cada vegada que el llegien. És precisament el primer dels passatges que ella insereix en el primer capítol de la història refeta, així que acaba ocupant una posició privilegiada.

Amb la reconstrucció d'un espai així, travessat de bel·ligerància (en un país, emperò, no implicat a la Gran Guerra i ràpidament enriquit per mor d'aquesta), Maria Aurèlia perfila i dota de sentit cada un dels diàlegs i dels actes esbossats en aquell manuscrit trobat «en un racó de biblioteca» (79), fet de paràgrafs deslligats. Paràgrafs tan misteriosos com la

¹⁴⁶ Per exemple, a través dels personatges. Montserrat Roig n'identifica alguns: «Los personajes que viven en la encuesta del yanqui Ryt son de carne y hueso: Eugeni d'Ors, Companys, Cambó, el barón de Koenig, Salvador Seguí, Graupera, Josep Pla Bertran y Musitu...» (Roig, 1972: 16). Vg també els interessants apunts de Graells (1995: XIV-XV) sobre aquest joc d'al·lusions, que, tanmateix, no arriba a fer de *JQD* un *roman à clef*. Tot plegat es pot relacionar amb l'interès de l'autora per la història de Catalunya, que sobrevola bona part de la seva obra, com ha mostrat Charlon (dins Palau i Martínez, 2002: 21-38).

¹⁴⁷ De fet, Giuseppe Grilli afirma que *JQD* i *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret* són dues obres «amb la mateixa trama argumental» (Grilli, 1972: 1227), i entén *JQD* com «una derivació de l'experiència de teatre polític» de Capmany (Grilli dins Palau i Martínez, 2002: 166). Si bé podem acceptar parcialment la segona observació, la primera ens resulta excessivament categòrica, ja que l'exercici creatiu de la novel·la depassa de llarg el model de la *imitatio*. És innegable que *JQD* beu del guió teatral que la precedeix, però en cap cas n'és una mera novel·lització. I, pel que fa l'argument, és més rica.

¹⁴⁸ Entre altres novel·les criminals catalanes que recreen els anys del pistolisme a Barcelona, hi ha per exemple *Forasters* (2007), de Rafel Vallbona. Sebastià Bennasar explica que la Barcelona del canvi de segle interessa especialment els autors perquè «va ser una de les èpoques de màxima violència, amb els enfrontaments entre la patronal i els sindicats a trets. Va ser l'època daurada dels gàngsters a Barcelona, afavorits per un fet capital: la neutralitat espanyola durant la Primera Guerra Mundial, que va convertir Barcelona en un espai vital per als negocis no només locals sinó internacionals» (Bennasar, 2011: 209).

incògnita detectivesca allí continguda i fins captivadors, però que, en tant que parcials, es mantenen ineficaços, intitolables, impubicables. Però només fins que es completa la història, que apareix com l'única solució possible per salvar l'obra de «la fría posteridad de los archivos», per dir-ho amb Roig (1972: 16). D'aquesta manera, com noten Adolf Piquer i Àlex Martín Escribà, Capmany s'acosta «al concepte de buits del text que explota l'estètica de la recepció» (Piquer i Martín Escribà, 2006: 66). Retornar la darrera novel·la de Dennyson Heath «a les raons d'existir», com demanava Greg en el seu missatge de comiat, segurament no era altra cosa que això: fer-la llegible. I ben negra, en termes de gènere.

La tasca de reescriptura de Maria Aurèlia també sensibilitza sobre la qüestió que l'espai novel·lesc no ve «donat» per la tria del lloc dels fets, com si en fos el complement. A la inversa: és l'espai conscienciosament treballat pel creador literari i a desgranar pel lector, que ho posa tot «a lloc»; que atorga un sentit a les coordenades de l'acció. Sens menyscar de la seva interdependència, una noció i l'altra queden netament diferenciades a la primera part de *JQD*, per raó del curiós estira-i-arronsa intel·lectual de la parella protagonista. La narradora, a la fi i en solitari, aconseguirà fer de l'atmosfera sociopolítica l'essència autèntica del nou text, en el que es pot entomar com un exercici legitimador de la categoria literària (i científica, malgrat el que digui Greg) que tant l'ha feta batallar.

3.2.2 «Impossible tornar»: entre bombes a la ciutat del crim

El relat unitari que es deriva de la minuciosa feina de Maria Aurèlia sobre el manuscrit de Dennyson Heath, tasca que figuradament fa indistingibles les parts originals de la redacció afegida a posteriori, s'estructura en dotze capítols complementats per un epígraf i una breu introducció sense títol que es troben en les primeres planes del llibre, precedint la història-marc que s'ha desglossat en la secció anterior. Tot i la distància d'aquests paratextos, que figuren, així doncs, bastantes pàgines enrere respecte de l'inici de la narració negra, convé tenir-los presents al llarg de tota la lectura, ja que contenen bones pistes per a la comprensió de la novel·la en conjunt.

Pel que fa a l'epígraf, és format per dues citacions en forma de diàleg: la primera, com s'ha especificat abans, és de Dashiell Hammett, extreta del seu cèlebre *Red Harvest* (1929); la segona, en canvi, pertany a una obra inventada: *The Labyrinth*, del mateix

Heath, l'autor fictici estudiat pel no menys fictici doctorand Gregory Kenneth. Amb aquest encapçalament, Capmany estableix d'entrada en quin referent real basa la identitat d'un dels seus personatges (Graells, 1995, XIV), alhora que explicita el model del qual parteix, *Collita roja*, un text clàssic familiar als lectors de ficció criminal.¹⁴⁹ La introducció, pel seu costat, esclareix el perquè del títol «El jaqué de la democràcia» i el simbolisme atorgat a aquesta peça de roba, dos aspectes que farem intervenir en l'anàlisi d'aquí a poc.

Passem directament, ara, als fets narrats. Encara que no descabdellarem l'argument episodi per episodi, sí que és convenient resumir el plantejament de la història (capítols I-II) per enfocar la mirada en l'espai i la violència. Com nota Guillem-Jordi Graells (1995: XIV), a *JQD* Capmany reaprofitava l'esquema bàsic, present en diverses novel·les seves anteriors, del protagonista immers en una realitat aliena on esdevé punt de referència i on, paral·lelament, viu un procés de recerca interior que, tanmateix, acaba fracassant (Graells, 1993: XVIII). En aquest cas, la narració té com a figura principal un ianqui arribat a Balvacària, una província situada ben bé al cor de «la vella Europa» (114): ell és el detectiu Malhakias (o Mal) Ryt, «el mateix de sempre» (10), anuncia Greg a Maria Aurèlia al començament del llibre per donar-li a entendre que es tracta d'un personatge serial, de l'investigador d'altres obres de Dennyson Heath. Aquest «de sempre», però, també admet una altra lectura, atès que es pot endevinar com un primer indici de la prototipicitat, aviat comprovable, d'aquest agent privat, que sembla tallat amb el mateix patró que Sam Spade o Philip Marlowe. Com aquests exponents, Mal Ryt és un tipus dur: un home de mitjana edat —trenta-cinc anys—, alt i carregat d'espatlles (80), amb un vici distintiu —mastegar tabac, en comptes de fumar-ne—, que porta la pistola a sobre tothora, que es manté alerta, a l'aguait d'un possible atac, i que no dubta a fer servir l'arma o la força física quan cal. I que és faldiller, és clar. A cavall entre l'actitud cínica i la sentimental (Roig, 1972: 16), Ryt reuneix els trets de la masculinitat pròpia del detectiu de sèrie negra tradicional. Ja s'ha avançat que Capmany desborda aquest gènere literari en diversos sentits, però respecte de la caracterització del personatge, s'avé a la norma.

El motiu del desplaçament de Malhakias Ryt a Salona —una ciutat que, de primer, li és totalment desconeguda— adopta la forma d'un contracte laboral. A finals de febrer de

¹⁴⁹ La traducció catalana d'aquesta obra de Hammett havia aparegut l'any 1968 a «La Cua de Palla» (núm. 63) d'Edicions 62.

1918, després de mesos crítics per a la liquiditat de l'agència Goldshell de Chicago on Ryt treballa per a Dirk, arriba al despatx una carta del poderós industrial salonià Jeroni Corona. Aquest «sòlid terratinent» (82), que ostenta el títol nobiliari de comte Clui, sol·licita un agent intel·ligent i discret. Ha rebut diverses amenaces de mort i està disposat «a pagar a preu d'or la feina d'entregar a la justícia els possibles assassins» (82). «L'assumpte no em fa bona espina» (83), replica Malhakias d'immediat, recelós d'un home que no es vol fer vigilar per la policia indígena (82) i capaç de congriar tant d'odi al seu voltant (87). Això no obstant, no tarda a anar per feina. S'aprèn fil per randa les informacions de la guia turística *Balvacària a l'abast* de Zacarias Sibiu, que li procura Dirk, i, finalment, a l'agost, després de setmanes esperant el dipòsit bancari de míster Corona, salpa cap a l'altra banda de l'Atlàntic. El 30 de novembre de 1918 arriba a destí en acabat d'una pesada travessia.

Però Mal Ryt fa tard. Quan trepitja Salona, la raó del seu viatge ja no existeix. L'honorable Jeroni Corona, comte de Clui, ha estat assassinat. L'investigador nouvingut se n'assabenta en entaular conversa amb el cotxer que el trasllada precisament cap a la mansió dels Corona, a la plaça del Príncep (un topònim que contribueix a subratllar l'estatus social del mort), on tothom ha acudit en les darreres hores. Per la figura pública que era l'industrial, «ningú no podia imaginar-se que moriria així a una cantonada de carrer, perquè a l'hora de la veritat tots els que l'acompanyaven van arrencar a córrer» (90), relata el cotxer. Aquesta breu crònica de l'emboscada al magnat no sols deixa entreveure el problema de la inseguretats de la ciutat, el perill de la qual queda advertit des del primer moment. Així mateix, i per com difereix de la versió oficial, delata la interferència dels oligarques en els mitjans de comunicació locals com el diari *Full Volant* —amb alguns periodistes del qual Ryt es relacionarà—, rotatiu que difon que «el fatal desenllaç» del «patrici» (103) ha estat per mort natural.

És *vox populi*, però, que s'ha comès un crim. Mal Ryt té ocasió de comprovar-ho en contemplar el cadàver del client que havia requerit els seus serveis disposat entre dos guardes engalanats «a la capella ardent instal·lada al saló d'honor» (92). La víctima és descrita concisament:

El mort probablement no era un home alt com el seu fill, i era difícil endevinar les faccions que tenia en vida, amb els ulls clucs i la barba que se li menjava la cara. La pal·lidesa dels

dits i del nas era de marbre gris, probablement perquè no li devia haver quedat ni una gota de sang (92).

El dessagnament que Malhakias dedueix que s'ha produït, el «buidatge» que ha posat fi a la vida d'aquell home, contrasta amb l'opulència de tot allò que envolta el cos: la multitud d'externs que fan cua per acomiadar-lo, el personal de servei uniformat, i la casa gran i luxosa a l'entrada de la qual destaca l'ampla escalinata de marbre. L'ús metafòric d'aquesta mateixa pedra per il·lustrar la lividesa del difunt crea un efecte d'unitat, com si en Corona s'hagués convertit en un objecte més de la mansió, aquest dia oberta a les visites i abillada per fer gala del poder de la família. És com si el decés estigués inscrit a la casa.

Aviat l'ambient solemne d'aquest espai es canvia per l'atmosfera angoixosa de la cambra on Mal Ryt, al cap de poca estona, veu l'altre individu que han assassinat: Esteve Coris, el líder sindical-anarquista, l'únic home que «feia por» (97) a Jeroni Corona, segons li expliquen. L'un i l'altre han «caigut» (97) gairebé al mateix temps. Ryt rep aquesta notícia, que també va de boca en boca, al Cafè de París, on coneix, entre altres autòctons, en Garrafa, l'enllustrador de sabates. Aquest darrer és qui el condueix al dipòsit d'hospital on Coris agonitza. I, casualitat o no, aquí el marbre reapareix, connectant un escenari amb l'altre:

Al dipòsit, sobre una taula de marbre, un home es moria. Mai no li veuria la cara, destrossada del tot. L'assassí volia estar segur de la mort d'aquell home. Es moria, evidentment, malgrat que utilitzava tota la força dels seus pulmons per resistir-se a la mort. Al voltant de la taula, en silenci, quatre homes escoltaven. Tres d'ells probablement eren policies. El quart era el metge que es contemplava amb posat indefens el progrés de la mort (97).

Fixem-nos en un altre aspecte que es repeteix: la impossibilitat de distingir el rostre de l'home mort (o que està morint). Una imatge inquietant que es pot retrobar, per exemple, en la caracterització dels habitants de Salona amb qui Mal Ryt es creua pels carrers tortuosos al matí següent, retratats com «homes sense cara, embolicats amb bufanda negra i la gorra calada fins als ulls» (105). En l'anonimat que la ciutat permet, cada faç oculta als ulls del detectiu s'insinua com un assumpte tèrbol, proper i alhora indiscernible. Ell mira d'aclarir-se. Rumia, fa suposicions: l'adverbi «probablement» també és present en ambdós passatges. I una similitud més entre les dues escenes: la marejadora peregrinació

per dins l'edifici, a través de sales i corredors, que precedeix la visió de la víctima. La desorientació de l'investigador per dins les edificacions de la ciutat —com ara les oficines de la policia, la PUI (112-114), o els jutjats (189-190)— serà una constant en la història. Tot comptat, són elements que coadjuven en la representació d'un espai pertorbador.

Malgrat aquests punts de contacte, la descripció de l'estat moribund de l'Esteve Coris sens dubte resulta més crua que la del ja traspasat Jeroni Corona, per diverses raons. La més espacial de totes: mentre que a un li reten homenatge en un espai domèstic temporalment tornat públic (un espai d'exposició, doncs; de llum), els batecs de l'altre s'apaguen en una sala d'accés restringit (o sigui, allunyada dels focus; un espai a l'ombra) per entrar a la qual Mal ha hagut de fer-se passar per periodista i subornar el porter amb un bitllet.¹⁵⁰ Al dipòsit de l'hospital, a part de la presència dels policies i del metge, només hi ha la d'algun altre (presumpte) reporter disposat a pagar per ser testimoni directe de la defunció. L'«oposició espacial» establerta (Bal, 1995: 52) —que posa de manifest els privilegis, àdhuc *post-mortem*, de l'industrial— juga també amb el contrast calidesa/fredor mitjançant una antítesi que és doble: el cadàver gèlid, sense sang, color de marbre de Jeroni Corona, es troba embolcallat a la capella ardent. Per l'altre costat, la sang calenta encara corre pel cos de Coris, però aquest, en canvi, està tombat sobre el marbre fred en una mena d'habitació atrinxerada i totalment impersonal.

En aquest entorn claustrofòbic, la imatge de l'advocat obrerista amb la cara «destrossada» i encara viu, resistint-se a la mort —com el moviment enèrgic del seu tòrax revela—, transmet un estrès important.¹⁵¹ Es recalca, així mateix, l'acarnissament amb què li han disparat: la ferocitat amb què s'ha exercit la violència. Al llarg del text, s'insistirà en el fet que l'han deixat «com un colador» (96, 140) i que l'atacant li ha volgut «destrossar el cap» (170), deixar-lo irreconeixible. I una altra dada rellevant però que no s'especifica en aquest fragment inicial: Esteve Coris és l'home que vestia un jaqué en ser assaltat, jaqué que, «foradat per les bales» (8), ha quedat del tot inservible. L'abans mencionada introducció fa llum sobre el significat d'aquesta peça, que s'enalteix (no sense una bona

¹⁵⁰ La qüestió de la il·luminació juga un paper important a *JQD*. Certes zones de Salona són caracteritzades per la precarietat de llum que pateixen. El conflicte entre la patronal i els sindicats es vertebra precisament al voltant d'una central elèctrica (la transposició literària de La Canadenc de Barcelona).

¹⁵¹ Fa la sensació que l'ús del verb «resistir» concentra tota una etopeia del personatge. A partir d'un moviment físic, el del tòrax, s'evoca la tenacitat d'Esteve Coris en la defensa dels empleats explotats.

dosi d'ironia)¹⁵² com el símbol d'una època finida, d'un ordre enyorable: «[D]ins aquesta cuirassa de prestigi va bategar l'esperança en el progrés, en el dret de gents, en el convenciment per la paraula, en la lluita sense armes» (8). Les ratlles introductòries es clouen apuntant al títol de l'obra: «Malgrat que la victòria de les democràcies aliades era ja previsible, aquell era, sense cap mena de dubte, l'últim jaqué de la democràcia» (8). Per tant, s'està narrant la fi d'una era.

Entestat a descobrir els responsables d'aquest doble assassinat per arma de foc,¹⁵³ Mal Ryt decideix quedar-se a Salona, tot i les advertències. Per començar, la de Jeroni Corona junior, fill del qui fins llavors ha estat l'«amo de la ciutat» (115), que pretén pagar-li els honoraris i despatxar-lo:

- Pot donar per anul·lat el contracte.
- Ningú no ha anul·lat el meu contracte.
- Ho faig jo.
- Amb quina autoritat?
- Soc l'hereu.
- Amb vostè jo no he fet cap tracte.
- Li recomano que se'n vagi.
- No penso anar-me'n.
- Vostè mateix. La Gold Shell rebrà la meva anul·lació de contracte.
- Quan m'ho facin saber, obraré en conseqüència.
- Per què es vol quedar, senyor no-sé-com?
- M'agrada fer feina neta.
- Doncs vagi-se'n. Aquí ningú no fa feina neta (92).

«Aquí ningú no fa feina neta» (92) o «No preguntis si vol ser feliç» (94) són algunes de les primeres intervencions —la segona, extreta d'un diàleg sostingut unes línies més avall— al servei de la figuració de l'espai de l'obra: fortament polititzat, arriscat, violent

¹⁵² Capmany anuncia la ironia de l'obra des de la dedicatòria, en què es llegeix: «A Josep M. Llompart, que va néixer revestit d'ironia, com els florentins, en una terra de foners i algun que altre marxant de quincalla».

¹⁵³ En línia amb la creença en la personalitat de les nacions típica del tombant de segle XIX-XX (Resina, 2008: 85), el mètode amb què s'han comès els dos crims és presentat com un tret diferencial dels ciutadans de Salona a la guia turística *Balvacària a l'abast*: «Contràriament a la resta del país, els salonians no són gens afeccionats a l'ús de l'arma blanca, prefereixen les pistoles, i solen utilitzar la Rata, de fabricació nacional» (86). Pàgines més tard, Mal Ryt sent com el periodista Adrià Siloné confirma que «[l]es bales que han foradat el crani de l'Esteve Coris han sortit d'un revòlver Rata» (104).

i corrupte. La causa, un conflicte de classes. El proletariat de la recentment industrialitzada Salona, tip de les seves indignes condicions de feina i de vida, té fam de revolució. La patronal, pel seu cantó, vol reprimir la revolta costi el que costi, i per això fa ús a conveniència de la policia i dels pistolers a sou. Quan Malhakias posa els peus a la localitat, les demostracions de força d'un bàndol i de l'altre —fonamentalment als carrers— han esdevingut una circumstància permanent.

En només un capítol i mig, les coordenades morals del lloc han quedat fixades. El clima d'hostilitats i traïcions del «laberint» (107) que és Salona va de la mà d'una violència directa, visible (Galtung, 1998), que sembla indeturable. I que el protagonista cada vegada pot sentir de més a prop. L'endemà d'haver vist els cadàvers dels dos homes assassinats, és testimoni d'un altre atemptat a la sortida d'una taverna; un atemptat que deixa una nova víctima i que, de nou, es produeix a la via pública, en hores de dia. Una volta més, l'estil de la descripció és succint: «Es van sentir uns trets, els xiscles de les dones; l'home de les amples espatlles corria i desapareixia a la primera cantonada i l'home del cabell roig jeia recargolat als seus peus» (106).¹⁵⁴ A més, aquest cop la bala molt bé podria haver ferit l'agent de la Goldshell, que uns segons abans es dirigia cap a la porta del bar però ha tornat enrere per deixar una propina: «Ep! *mussiú!* T'has salvat d'una i bona!» (106), li crida l'atenció un innominat borni des de dins un portal fosc: un racó sovint relacionat amb l'agressió, com la taverna. Enmig d'aquestes accions criminals, paraules com «ciutat opaca» (95), «indefens» (97), «misèria» (101, 108), «por» (106) i «trampa» (107) van teixint el mapa semàntic de l'espai violent. En altres ocasions, es recorre a l'eficàcia de l'el·lipsi, com en aquest episodi de violència verbal per part de l'intimidatori Alex Muller, el sicari del vell Corona: «[S]eguí una recargolada blasfèmia augmentant encara més el potencial de veu» (132).

L'espai no únicament ve determinat per la geografia urbana, sinó que també es configura a partir d'elements intangibles que el subjectivitzen, com els renous. A propòsit de l'atemptat davant la taverna (amb «trets», «xiscles»), cal incidir en el paper de l'atmosfera sonora de Salona. Que els sons creen l'espai de la novel·la tant com els diàlegs d'afirmacions rotundes i tallants o les imatges impactants, es pot copsar en diverses

¹⁵⁴ És un dels pocs fragments en què s'esmenta la presència de dones al carrer; en aquest cas, les dones són mestresses de casa que esperen que el lleter els ompli el pot (105). Es crea, doncs, una estampa efímera de la vida quotidiana de Salona, de l'intent de normalitat enmig del caos.

escenes relacionades amb el problema de la violència a l'urbs. El brogit enregistrat aplega des de l'«estrèpit» (165) causat per la bomba que esclata a l'orinador comunitari, que en fa saltar la tapa «com un tap de xampany» (165) (capítol VII), fins a la «fúria imperiosa» (179) de les sirenes de les fàbriques, que no aturen de sonar en la matinada que els obrers d'un barri humil acudeixen en massa a l'enterrament d'un jove veí assassinat per la MAV, l'exèrcit de cavalleria (capítol IX). Tot plegat, sense oblidar els «espetecs» (174) del tiroteig que irromp al moll de la fusta, descàrrega que s'estendrà fins al descampat de barraques (capítol VIII): «Els trets van despertar els lladrucs dels gossos i els crits de les dones i de les criatures» (173), s'indica. Per moments, la narració beu només del sentit de l'oïda:

A poc a poc, procurant no relliscar al fons del torrent fangós, amb la pistola a la mà, amb l'orella alerta, [Malhakias Ryt] s'anava allunyant de l'espetec de les bales. Es devien haver afegit reforços, perquè es va sentir una nova salva, que redoblava la fúria, després el silenci, després un dispar o dos, i altre cop el rosari de sons precipitats d'unes metralladores. Es va quedar quiet una estona, espiant aquell nou silenci, que ara semblava definitiu (173-174).

Un silenci que, en aquest cas, va tranquil·litzant el protagonista, però que en altres situacions torna amenaçador (114). La descripció acústica farà una funció important fins al final de *JQD*: la derrota total dels obrers en el penúltim capítol es confirmarà justament per «la remor sorda i contundent de les canonades» (205) de les forces de l'ordre, la maniobra tàctica de les quals ha estat embolicar amb llana les potes dels cavalls perquè no se sentís els genets aproximar-se.

La majoria d'olors que Malhakias sent a Salona tampoc no són agradables. En entrar a les barraques referides fa un instant, on malviuen amuntegats els més pobres, li ve una bafarada «de pixum i de fusta cremada» (173). Unes mates d'olor «agra» creixen al costat. L'escala d'una prostituta amb qui el detectiu s'aplega fa «pudor de cols i de blat podrit» (105). Ara bé: les ferums no només se senten en zones marginals. El recercador també nota una desplaent vaporada «àcida» (213) —per exemple— dins de l'espai confortable d'un cotxe oficial, a causa del vi que pren el funcionari que l'acompanya. D'altra banda, el mateix ianqui disgustarà altres persones amb el seu tuf: persones com ara Malvina Corona, l'aviciada i atractiva filla de Jeroni Corona i, a estones, còmplice i objecte de desig de l'investigador: «Deu fer molts dies que no t'has banyat» (176), li recrimina la

noia durant una trobada furtiva. Arribats a aquest punt, sembla que fer mala olor és el símptoma inequívoc que el ianqui s'ha acabat d'integrar a Salona. Per tant, l'atmosfera olfactiva també aporta contingut a la configuració de l'espai. Deixa entendre la brutícia material com una transposició metonímica de la moral.

Un altre recurs a destacar del procés de formació d'aquest entorn són les múltiples referències a la respiració, que esdevé un motiu que comunica agitament, manca de repòs. Ja al principi de tot, a la sortida de Malhakias de la residència dels Corona, es pot llegir que els fanals de la plaça del Príncep li suggereixen «la tòpica imatge de la respiració asmàtica» (94), una imatge que revé al detectiu en un altre passatge del capítol V en què marxa d'aquesta mateixa mansió (138). A més de la respiració esforçada d'Esteve Coris, que en els darrers moments empra «tota la força dels seus pulmons» (97), sobta la del mateix Mal, que, literalment, s'ofega cada vegada que es deixa guiar per algú. A Salona, tots caminen amb més lleugeresa que ell. El seguiment dificultós i ple d'esbufecs del ritme dels altres —Malvina Corona (135), Gerard Laffont (199), etc.— és una dinàmica reiterativa que convida a pensar que, a diferència del foraster Ryt, els salonians estan avesats a fugir de pressa. La celeritat ha esdevingut una conducta col·lectiva pel fet de viure en un lloc ple de violència en què els vianants no poden romandre massa temps a un mateix indret, ni badar pels carrers, si volen subsistir. Un lloc en què, segurament, convé tapar-se el rostre per tal d'evitar ser reconegut pels enemics. La violència, doncs, ara és el condicionant principal de l'experiència col·lectiva de l'espai —estem davant d'una de les que Springer i Le Billon (2016: 2) anomenen «violence-affected communities». Només cal fer memòria de la crònica del cotxer sobre l'assassinat de Jeroni Corona: «[T]ots el que l'acompanyaven van arrencar a córrer» (90). I és que per «salvar la pell» (139) —com també vol Hèctor Hom, el director del diari *Full Volant*— calen reflexos. En un altre fragment, Laffont, el candidat dels obrers a les eleccions, alligona l'investigador en aquest sentit, precisament: «Veuràs grans coses si no te'n tornes a la teva terra. Però hauràs de saltar ràpid a la dreta o a l'esquerra, i no et veig gens decidit» (199).

No és d'estranyar que aquest personatge l'esperoni a prendre decisions amb més agilitat: Mal Ryt ha fet tard des del primer moment. Passat l'equador del relat, encara camina sense rumb, «amb l'aire anhelant del bon perdiguer que ha perdut el rastre» (158, l'èmfasi és nostre). L'acció violenta, màxim valor ambiental de la narració, sempre va un pas per

endavant. Ja s'han recollit alguns dels successos —assassinats, bombes, tirotejos— que l'agent privat presencia però que no anticipa. El capítol VII en proporciona dos més: l'atracament a la Banca Gambrinus, en què un dels assaltadors —l'innominat borni— queda «estès a la vorera» (158) després de ser abatut pel tret d'un guarda, i la pallissa que Malhakias rep dels homes d'en Pau Viada, líder dels sindicats obrers. La violència que fins aleshores l'ha assetjat l'encerta de ple; però aquest pic, a diferència dels altres, l'agressió té lloc a l'interior d'un domicili on Ryt ha entrat *motu proprio*, de manera que l'espai pren un caire de parany:

[M]entre Mal Ryt sentia el cop d'unes mans que l'engrapaven, just un moment abans que tingués temps de moure l'avantbraç cap a la pistola, just amb el temps de retenir la respiració perquè el mal dels cops no fos tan intens, el xiscle de la noia vibrava com reproduït per mil altaveus, un xiscle alegre, un xiscle que era l'element més pur d'una rialla magnífica. Va sentir encara com la noia cridava:

—Pega-li! Pega-li! Pega-li!

I es va enfonsar dins una rodona de llum cap a la foscor (160).

L'accent en els sons; l'al·lusió —d'esquitllentes— a la respiració; l'estil directe i sintètic. Aquestes són algunes de les marques identitàries del text que tornen a comparèixer. D'altra banda, el recurs de la repetició («Pega-li!») apunta cap a un comportament sàdic. La noia que contempla l'assalt gaudeix de l'aferrissament amb la víctima.

Malhakias és portat davant d'en Viada, que l'interroga i li assegura: «Nosaltres no vam liquidar en Corona, si és això el que vols saber» (163). Mantenen la reunió prop del port, en un local vell que abans era el magatzem d'una impremta i on —aprofitant la capacitat de reconversió dels espais— aquells homes han improvisat «un despatx amb un taulell i dos tamborets» (162). A la part de darrere hi ha una cuina a l'aigüera de la qual Mal acaba vomitant per mor dels cops de puny. Allí sent «un cercle d'odi al seu entorn» (162); ni tan sols és un perdiguer maldestre, ja. Ara se sent com una «guineu» envoltada de mastins que volen destrossar-li la pell però que «el bon caçador», Pau Viada, manté a ratlla (162). Amb tot, el detectiu surt del poc diplomàtic encontre més feliç que abans, «[a]mb ganes de prendre partit en la lluita desenfrenada, rabiosa, d'aquells homes aculats al seu destí» (164). Enrere queda el rol de neutral observador estranger —un observador, sigui dit de retruc, constantment observat i estalonat. Ryt es posiciona en favor del bàndol obrer de forma clara i fins i tot col·labora en una acció criminal, simpatitzant amb la violència

anarquista. Concretament, ajuda un noi a posar una bomba a l'estació de trens a l'hora que arriba un comboi (185). És llavors quan l'investigador s'imagina a si mateix enviant el telegrama que dona nom a aquest apartat: «Impossible tornar. Afer bombes, amb adolescent adroguer, em reté a la ciutat del crim» (183).

Ens ha interessat entrar en certs detalls del lloc i de l'ambient de l'escena amb Pau Viada, així mateix, per com aquesta contrasta amb una altra —anterior— en què els burgesos tracten de captar Mal perquè treballi per al seu benefici. Si bé un passatge i l'altre no són successius (es localitzen en els capítols IV i VII, respectivament), comparats creen una nova oposició espacial. El detectiu és convidat a un ressopó al palau del comte de Queribus, rival de Jeroni Coroni Jr. en l'escalada al poder. L'exagerada sumptuositat d'aquest casal, que evoca artifici, impostura i constrenyiment, dista de la modèstia del cau dels sindicalistes:

La residència d'estiu del comte de Queribus tenia un aire versallesc, però un aire versallesc de joguina. Feia la impressió que els criats, amb calça curta i perruca els uns, amb levita i botons daurats els altres, amb frac negre i guants blancs els de més categoria, no tenien espai suficient per moure's i per exercir les seves funcions privatives (122).

Durant la vetllada, Ryt coneix personatges com l'advocat Ot Orsova; la princesa Tarzia Rizzari —en realitat, una jueva alemanya que espia per als aliats, enllaçant amb la falsedat de l'ambient— i el cònsol americà Mr. Alexis Bronx, que va «pulcrament vestit, afaitat amb cura, potser empolvorat, que feia tanta olor com qualsevol de les senyores que es movien amb dificultat dins els vestits estretíssims» (122) —no passa per alt que la descripció pejorativa del personatge consisteixi en introduir-li trets femenins. De la indumentària de Pau Viada, per contra, es realça la camisa ratllada amb el coll massa estret, «enribetat per una ratlla de suor» (161). El vestuari dels actants, començant pel jaqué perforat, evidencia les diferències de classe que defineixen els dos bàndols en lluita, en aquest cas també per mitjà del dualisme olfatiu perfum/suor.

Ryt no és tractat amb violència a la residència del comte de Queribus, tot el contrari. La reunió s'ha organitzat «en honor seu» (123), en una mena de bombolla dins de la degradada Salona. No obstant això, en contraposició al bon humor que segueix a la trobada amb els sindicalistes, en marxa molest. Queda ben clar en quin entorn se sent més còmode:

Mal detestava la gent fumadora, però almenys, als barris baixos, on fumaven paper, engolien bona part de la fumera. Aquí el núvol s'estenia cada cop més dens, com si els sis homes al voltant de la taula no tinguessin altre propòsit que desaparèixer sota la nuvolada pudent (124).

A Salona, doncs, hi malconviuen dues ciutats, dos mons en tensió: el dels adinerats —encoberts rere una cortina de fum— i el dels pobres —amagats «per les clavegueres com rates empestades» (194), poc delicats en el tracte, però sincers. Els dos mons comparteixen, però, una propietat fonamental: la discriminació de les dones. Els personatges femenins de la segona part de *JQD* no solament representen una minoria en l'ampli elenc de figures amb qui Malhakias té contacte,¹⁵⁵ sinó que es mouen per l'espai amb unes limitacions que van molt més enllà de les derivades d'habitar una ciutat en guerra. El cas més flagrant és el de Malvina Corona, amb qui Ryt s'ha de veure d'amagat, ja sigui en una saleta de la mansió familiar (92-94), a les golfes (135-138) o a la pensió, dins l'habitació del detectiu (133-135, 143-144, 175-176, 201-202). O sigui, en espais de discreció, interiors, a porta tancada. La noia, quan ha de sortir al carrer, es cobreix el cap amb un mantell de randes —ressorgeix el leitmotiv de la cara mig oculta— i va acompanyada de la minyona; la seva experiència de l'espai públic és vigilada. En un determinat punt, Malvina fuig de casa en rebuig del matrimoni que li han concertat i cerca amagatall a la residència de l'enigmàtica Tarzia Rizzari. Però Malhakias, que ho sap, la traeix i, a canvi d'una informació substancial, li diu a Jeroni Corona Jr. on és la seva germana. «M'han tancat al manicomi i no en sortiré si no és per casar-me amb Reno» (201-202), relatarà ella més tard, resignada —l'al·lusió a un violentop amb llarga tradició literària, l'hospital psiquiàtric, no passa desapercebuda. Tot plegat posa de manifest la manca de llibertat (espacial i vital) de la jove, la seva dependència envers els homes que l'envolten. L'única ocasió en què tornarà a aparèixer a l'espai exterior, en el darrer capítol, significativament serà per fer el camí encatifat entre casa seva i la catedral davant d'una massa de gent: «[D]'anada, de bracet del seu germà, l'honorable Jeroni Corona, de tornada, de bracet del seu marit, l'honorable Reno Satumara» (210).

¹⁵⁵ De personatges femenins amb un mínim de protagonisme, n'hi ha només tres: Malvina Corona, Tarzia Rizzari i la Mari del Senyoret —amb totes elles Malhakias Ryt, en algun punt i d'alguna manera, té una relació sexual o amorosa. Els personatges masculins amb una certa rellevància argumental, en canvi, s'apropen a la trentena.

L'antropòleg Manuel Delgado (2007), que s'interessa per la manera com la ciutat contemporània ha estat concebuda, afirma que la traducció de les desigualtats de gènere en segregació espacial ve d'enrere. En tant que la ciutat es considerava, des del seu origen, insegura,

la mujer debía salir y volver de su casa rigurosamente vigilada por su padre, por su hermano, por su novio, por su esposo o por cualquier varón dispuesto a asumir la responsabilidad de acompañar a una dama hasta la puerta de su domicilio (Delgado, 2007: 233).

Unes pàgines més endavant, Delgado afegeix que

Paradójicamente, en la calle esa misma mujer que vemos invisibilizada como sujeto social sufre una hipervisibilización como objeto de atención ajena. [...] En la calle, más que en otros sitios, las mujeres pueden descubrir hasta qué punto es cierto lo que aprecia Pierre Bourdieu de que son seres ante todo *percibidos*, puesto que existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás (Delgado, 2007: 239-240).

En la darrera escena de *JQD* que s'ha descrit, això es veu perfectament. En el context d'aquesta nova exhibició de poder dels Corona a l'esfera pública, Malvina és acompanyada, exhibida, i també sotmesa: es confirma públicament que s'ha hagut de plegar als autoritaris designis del nou cap de família.

Un altre exemple, menys diàfan, de l'espai masculinitzat que Capmany representa, es troba enmig del míting polític del candidat burgès Camil Orlandis. Ryt es fixa que a la plaça «[l]a multitud era fosca, només hi havia homes i tots vestits de negre» (195). I portant a col·lació l'atmosfera sonora, percep que «la remor era greu perquè parlaven sense crits i no hi havia xiscales de dones ni de criatures» (195). O sigui, que l'espai reflecteix el predomini masculí i l'escassa participació de les dones a la vida pública. Les potencialitats democràtiques de l'espai públic com a espai de tots i per a tots (Delgado, 2007: 239), en definitiva, no s'estan acomplint. Entre els proletaris, les dones viuen igual de subjugades que les senyores dels «vestits estretíssims» (122), com es fa palès amb el patiment de la prostituta coneguda com la Mari del Senyoret —que amaga a contracor, al pis, els individus perseguits que li envia el seu amant, Gerard Laffont— o amb l'actitud cohibida d'una noia del barri de la Sitja que, en presència masculina, amb prou feines gosa enraonar: «Havia obert la boca per parlar, però va fer un respir profund, com si

s'empassés les paraules que anava a dir» (178). L'espai de Salona té implicacions de gènere; les pròpies de l'època històrica.

D'aquí es desprèn una possible classificació de la violència representada, d'aquell intencionat excés de força en perjudici d'un altre. En primer lloc, els homes que retrata Capmany, per la seva condició d'ocupants de la via pública, contínuament esdevenen el blanc dels embats «físics», és a dir, del que Slavoj Žižek (2009) denomina la violència subjectiva i Galtung (1998), la violència directa —en aquest cas, perpetrada igualment per homes: els que participen a la guerra civil. A la llarga, això convergeix amb una altra idea: que, són ells, empleats i patrons, qui escriuen la Història (amb majúscula); qui impulsen les grans transformacions sociopolítiques. Entre el proletariat també hi ha treballadores, és clar, i entre els oligarques, alguna vídua rica, però pràcticament no se'n parla.¹⁵⁶ En segon lloc, relegades la major part del temps a l'interior domèstic,¹⁵⁷ les figures femenines de l'obra resulten víctimes —seguint Johan Galtung— de la violència cultural d'una societat patriarcal que les manté vigilades. En tercer lloc, es pot identificar una violència de tipus estructural —encara amb Galtung— que afecta els membres de la classe obrera, en aquest cas, a tots, al marge del seu gènere: són els personatges que tenien la fàbrica com a violentop des d'abans que la confrontació s'espacialitzés per tot Salona. La violència estructural —de què beu la violència directa que es dona als carrers— és la de l'emergent sistema capitalista, el qual és dibuixat com un model que se sosté sobre les diferències de classe i el profit d'uns pocs propietaris, i que veta qualsevol opció de millora de la vida dels treballadors, cosa que fa esclatar el conflicte. En aquest sentit, la

¹⁵⁶ Pot resultar estrany que l'autora d'assajos com *La dona a Catalunya: consciència i situació* (1966) no posi, en el gènere, l'atenció que a *JQD* sí que dedica a la qüestió nacional i de classe. L'explicació es pot cercar en l'interès de l'escriptora a homenatjar el model de Dashiell Hammett, i també, en estreta relació amb aquest objectiu, en la voluntat de cenyir-se a les convencions d'un gènere reclamat amb insistència per una part de la crítica (vg. l'apartat 1.2.2), en un moment històric, a més, en què pràcticament cap altra autora en llengua catalana no el cultiva. A *JQD*, doncs, Capmany no introdueix cap senyal del seu pensament feminista. Practica la subversió de la norma d'altres maneres, com ara l'establiment del joc intertextual, la introducció de traces de política ficció i l'ús del component metaficcional. A l'apartat 3.3.2 aprofundim en l'anàlisi que fa Helena González Fernández (2009) dels contextos de resistència i normalització cultural en què algunes escriptores feministes supediten el discurs de gènere al discurs nacional. González aborda aquest fenomen a partir de dos conceptes teòrics, el «paraigua totalitzador» i la «identitat oximorònica».

¹⁵⁷ L'excepció l'encarna la Mari del Senyoret, la prostituta. Ella sí que camina sola pels carrers (117-118), però no perquè estigui dotada d'agència. Manuel Delgado sintetitza el cas: «En el imaginario dominante acerca de quién tiene derecho a un pleno uso del espacio público, [la prostituta] es un personaje que encarna en cierto una irregularidad a corregir: está sola, ahí, ante todos, luego espera ser acompañada, y acompañada por ese hombre al que espera y en cierto modo convoca [...]. En este caso, no es que la mujer esté en el espacio público, sino que ella misma es parte de ese espacio público en que se encuentra» (Delgado, 2007: 226).

ideologia de Capmany es manifesta obertament i, com glossa Graells, «no s'estalvia cap denúncia sobre el paper històric de la burgesia catalana que, en els moments que ha vist perillar els seus privilegis, ha donat suport a les forces repressores i centralistes» (Graells, 1995: XIV). Una crítica social coherent amb els paràmetres de la novel·la *hard-boiled*, comptat i debatut.

En el transcurs de la història, l'avantatge de les forces manejades per la patronal sobre els «rebels» proletaris es materialitzarà en un progressiu control de l'espai públic. Les detencions es produeixen a diari des del principi. En el capítol VI, s'anuncia que la policia ha rebut una autorització per «deportar i recloure» (155). Una «simple mesura preventiva», aclareix Tarzia Rizzari (155). El capítol IX s'obre amb la declaració d'un toc de queda que trasmuda el paisatge urbà (inclosa la seva dimensió sonora): «Ara ja eren visibles pels carrers de la ciutat els cavallers de la MAV, exhibint els seus cavalls de bona planta, i en el silenci dels carrers deserts en pondre's el sol, se sentia el repicar d'aquell bé de Déu de castanyoles» (177). En el capítol X, aquests mateixos genets dissolen la multitud concentrada al voltant de l'estàtua des d'on Pau Viada fa un discurs en favor d'una treva (187-188). Poc després es convoquen eleccions i Malhakias Ryt, que ha estat fora de Salona sis dies, troba una ciutat nova: «Hi havia domassos als balcons, cartells a les parets, i gent que badoquejava pels carrers assolellats» (193). Mentre els sindicalistes preparen la candidatura de Laffont a la cuina d'un pis abarrotat de gent, els poderosos recuperen la plataforma pública. Camil Orlandis puja al cadafal per adreçar-se als votants i Jeroni Corona, vestit de coronel de Marina, comparteix la tribuna de la presidència amb el sots-almirall de l'Imperi (199). Els obrers s'alcen (204), però són derrotats amb contundència i, un cop desarticulats —Gerard Laffont mor a les barricades; Pau Viada se suïcida; altres opten per l'extradició—, als carrers predominaran els somriures (207) —feliços uns, resignats els altres— i el verd i vermell de la bandera de Balvacària, que tot ho engalana. Les notes sobre l'espai de *JQD* es podrien estendre més, encara que n'hi ha prou per copsar de quina forma s'espacialitza l'enfrontament, així com el seu resultat. L'obra es clou amb l'establiment d'una dictadura i —de la mà d'una crítica «arriscada i profunda» (Graells, 1995: XIV)— amb la proclamació simultània de la independència de Balvacària, figuradament la de Catalunya, el potencial progrés social de la qual, àdhuc fora de l'Estat espanyol, Capmany posa en dubte.

El nou ordre no desterra la violència de l'espai, com pot parèixer, sinó que, principalment, l'*enterra* en cada un dels habitants de Salona —com delata l'enuig d'Hèctor Hom, que Malhakias reconeix «ple d'acidesa» (208). L'*enterra*, la reclou, com és una característica de la contemporaneïtat (Han, 2016), en cada subjecte auto-reprimit. I la violència que roman a la vista, simplement canvia d'aparença: de descontrolada a controlada, de revolta a custòdia de l'ordre públic, il·lustrant així el *continuum* que, tot sovint, formen els estats de violència i pau. De tota manera, i això és un altre dels punts forts de *JQD*, la separació entre la violència del control i la del descontrol queda difuminada del tot quan Mal Ryt arriba a la conclusió que el pistoler que va disparar contra l'industrial Jeroni Corona, Joachim Pòlloch, és el mateix que, al cap d'una estona, va crivellar l'advocat obrerista Esteve Coris, en una metaforització perfecta de la dificultat d'etiquetar de «bons» o de «malvats» els criminals de la narrativa negra. Aquí rau una nova mostra de l'aprofitament de les convencions del gènere, entre les quals cal destacar però, per damunt de tot, l'ús del tòpic de la «ciutat maleïda» (164).

A la segona part de *JQD* es desplega un espai indestriable del fenomen violent i contemplat des d'un filtre pessimista: com havia pronosticat el detectiu en el telegrama imaginari, li serà impossible tornar de Salona. No perquè no aconsegueixi el permís de sortida necessari, sinó per l'explosió que rebenta el tren en què marxa i la intervenció, tot seguit, d'un esquadró d'avions amb la creu gammada que acaben d'esquarterar el comboi amb metralladores. Amb la mort segura del protagonista,¹⁵⁸ Maria Aurèlia —l'alter ego de l'autora— posa un triple punt final: al recreat període d'esperances democràtiques, al cicle Malhakias Ryt de Dennyson Heath, i a la novel·la reescrita. També el llibre en conjunt es tanca així.

Malgrat tot, al nostre parer queda una «petita llum» (79). I és que si s'aposta per concebre la narració fragmentària presentada en el primer nivell diegètic com una altra mena de jaqué foradat, com el símbol d'una derrota (no la de Dennyson Heath, l'autor; més aviat la de Gregory Kenneth, el doctorand), llavors l'acte de reescriptura es descobreix com

¹⁵⁸ Aquí rau una altra transgressió de les normes clàssiques del gènere. Raymond Chandler (1995) promulgava que el detectiu havia d'estar «per damunt» de la història; que res del que passés no l'havia de modificar —per tant, menys encara matar. No obstant això, la narrativa d'enigma ja havia anticipat la possibilitat que l'heroi del relat criminal morís. El cas és ben conegut: a «El problema final» (1893), Arthur Conan Doyle va voler «desfer-se» de Sherlock Holmes fent-lo caure per les cascades de Reichenbach, Suïssa, en un duel definitiu contra el professor Moriarty. Tanmateix, la pressió dels lectors i la necessitat econòmica van menar a la resurrecció del cèlebre detectiu londinenc.

una acció política. Com un compromís: la restauració de certa justícia per mitjà de la «recosida» d'uns fets ficcionalitzats.¹⁵⁹ Des d'aquesta perspectiva, el final, pel simple fet de completar el relat, és feliç. Estirant aquest fil i amb consciència de les lectures que possibilita, es fa difícil concordar amb la idea que la primera part de l'obra és un llarg «pròleg retòric» (Grilli, 1972: 1227) a la novel·la *stricto sensu*, això és, la segona part —com diuen, també, el mateix Graells (1995: XIII) o Roig (1972: 16). D'acord amb una òptica que vol fer èmfasi en el concepte d'espai, el primer nivell diegètic de la narració no té un caràcter complementari, sinó volgudament profètic. La tematització que s'hi fa de l'estudi literari de l'espai, a la llarga, dona claus per llegir el de la novel·la reescrita com el resultat —així mateix— d'una opció ideològica (Grilli, 1972). Com ressalten Janet Pérez i Maureen Ihrie, «[t]he protagonist of the story is the city, its landscapes and the human conflicts in the streets» (Pérez i Ihrie, 2002: 167; la cursiva és nostra).

S'ha constatat que els recursos vinculats a la figuració de l'espai que es desplega en la segona part de *JQD* són nombrosos i diversos: de les olors als motius literaris, dels sons als diàlegs, passant per la vestimenta, per les oposicions espacials i, naturalment, pels crims i l'acció política productora de la ciutat violenta. La violència que inunda l'espai és representada força el·lípticament però de manera constant; d'una forma, doncs, més intensiva que no extensiva. El conjunt resulta efectiu i dona lloc a una obra reeixida i de qualitat. Una obra d'estructura complexa que planteja una història-marc apassionant (Roig, 1972: 16) i una història-emmarcada majoritàriament ajustada a les pautes del gènere negre, amb un referent explícit, Dashiell Hammett. Encara que el retrat que fa de la lluita de classes d'un moment històric tan específic pot haver soscavat l'interès editorial del text en l'actualitat, *JQD*, com a novel·la, es continua alçant com una de les produccions més boniques i complexes (Grilli dins Palau i Martínez, 2002: 166) de Maria Aurèlia Capmany.

¹⁵⁹ Aquesta podria ser una raó més per considerar *JQD* el text més «polític» d'entre tots els de la ficció narrativa escrita per Capmany fins al 1972, com proposa Graells (1995: XIV), qui també apunta que el relat esdevé «gratificant per al lector» (XIV) a mesura que els trossos de manuscrit van encaixant en un tot. El jaqué, com dèiem, pot simbolitzar el text inacabat, però també sembla un símbol de l'espai barceloní, que apareix descrit en termes pràcticament idèntics als de la peça de roba. Ja hem llegit que Kenneth «s'havia enamorat de la nostra ciutat, *bruta, foradada, buida*, i se n'havia enamorat així que havia baixat del tren, a l'estació de França» (12, el destacat és nostre).

3.3 La violència com a contra-relat del consens espacial: *El complot dels anells* i *El correu de Trípoli*

El complot dels anells d'Assumpció Maresma i *El correu de Trípoli* de Margarida Aritzeta despleguen, com *El jaqué de la democràcia* rere la senya de Balvacària, una història ambientada a Catalunya: a la Barcelona dels Jocs Olímpics de 1992, en el primer cas; i a la ciutat de Tarragona de finals dels anys vuitanta, en el segon. Però a diferència del que narra la novel·la de Maria Aurèlia Capmany (en què el clima de violència és evident a tota la comunitat la major part del temps narratiu i l'administració no hi imposa un camuflatge fins al final), aquests altres dos relats es caracteritzen per la representació d'un context social que, d'entrada, és de contenció dels aldarulls. De declarat rebuig de tota acció que vagi en detriment de la imatge de consens espacial (Lefebvre, 1974), concepte que, de fet, es basa en la negació de la possibilitat d'abusar de la força a l'esfera pública. Tot revisant aquesta noció lefebvrina, que apel·la el procés pel qual s'intenta neutralitzar i despolititzar l'espai compartit, l'antropòleg Manuel Delgado explica que

En ese espacio modélico no se prevé la posibilidad de que haga acto de presencia el conflicto, puesto que se contempla en él la realización de la utopía de una superación absoluta de las diferencias de clase y las contradicciones sociales por la vía de la aceptación común de un «saber comportarse» que iguala (Delgado, 2007: 18).

A les dues novel·les que s'analitzaran, la concòrdia escenificada a l'espai col·lectiu és una il·lusió, tanmateix. Darrere una façana d'entorn pacífic i de tolerància, s'amaga l'activitat violenta, persistent. Oficialment proscria, ara pren camins més discrets, claveguerosos, però que desemboquen en conseqüències igual d'assoladores que les de les explosions i els tirotejos que, com s'ha comprovat a la secció anterior, condicionen la vida diària de la població de Salona. A més a més, en un procés invers al d'*El jaqué de la democràcia*, en els passatges de clausura d'*El complot dels anells* i *El correu de Trípoli* aquesta violència en general sigil·losa sobreïx del canal subterrani que la regeix i, indòmita, brolla a la plataforma pública, amb una potència visual que engrapa la mirada dels testimonis. Les dues escenes conclusives, en aquest sentit, s'aproximen al vessant cinematogràfic propi del gènere negre (i, com es detallarà, un dels dos textos estudiats, *El complot dels anells*, està basat en el guió de la pel·lícula homònima).

A l'acabament de la novel·la de Maresma, apareguda l'any 1988, una terrorista suïcida¹⁶⁰ membre del grup independentista armat Front d'Alliberament Patriòtic (FAP) fa detonar la bomba que du amagada sota la gavardina davant d'un enclavament distingit: el Parlament de Catalunya. La immolació es produeix enfront d'una multitud de gent, en l'instant que la noia, Muriel Basora, abraça enganyosament Joan Giralt, el nou president de la Generalitat, que surt de tancar un acord federal amb el govern espanyol i que també mor a l'acte. Amb tot i això, l'acció criminal no sols té un significat polític (pel qual la dona es pot identificar al·legòricament amb la nació catalana, que es venja de qui l'ha traïda). Arrossega també motivacions personals, ja que, d'una banda, Basora i Giralt han estat amants (la lectura al·legòrica continua latent: la relació entre ells figura l'amor a la pàtria); i, de l'altra, el pare de Muriel —un dels líders del FAP— ha estat assassinat per ordre del dirigent. El periodista nord-americà Mike O'Brian, un altre dels personatges principals, no deixa de filmar en cap moment, malgrat l'explosió inesperada. Sap que el que veu a través de l'objectiu de la càmera serà un fenomen televisiu al seu país: «Les imatges d'aquella foguera humana, de ritual medieval, ben segur que impressionarien a Amèrica» (Maresma, 1988: 139).

A les darreres pàgines d'*El correu de Trípoli*, publicada el 1990, la violència torna a esdevenir una mena d'espectacle públic.¹⁶¹ Una aglomeració de gent (inclòs l'investigador que protagonitza el relat, Sam) contempla, absorta, uns fets. Entre crits i insults, Irma —una jove infermera— forceja amb el seu germà discapacitat per prendre-li una capsula que conté droga. És un paquet que la noia ha cercat desesperadament des del començament de la història, amenaçada per una banda de traficants d'armes que la hi reclama. Per això, com la *femme fatale* d'*El falcó maltès* de Dashiell Hammett, Brigid

¹⁶⁰ La figura de la terrorista suïcida ha estat tractada des de la filosofia política per pensadores com Adriana Cavarero (2009) i María Xosé Agra (2012), de qui aprofitarem algunes reflexions. D'altra banda, farem servir el concepte de terrorisme d'una manera provisional, perquè, com Charles Townshend adverteix, «'terrorist' is a description that has almost never been voluntarily adopted by any individual or group. It is applied to them by others, first and foremost by the governments of the states they attack» (Townshend, 2002: 3). Townshend creu que la violència terrorista s'identifica a partir de tres principis essencials: és violència perpetrada per un grup no estatal, adreçada contra no-combatents, i que cerca tenir un efecte en la política estatal o institucional. Des d'aquest punt de vista, l'expressió «terrorisme d'Estat» és del tot contradictòria.

¹⁶¹ La violència-espectacle és una de les categories que l'historiador Jacques Sémelin (1983) proposa per classificar la violència (per bé que, com deixa clar, no confia que cap taxonomia pugui arribar a recollir totes les formes de violència possibles). Sémelin parla de la violència-espectacle com una violència ambivalent, ja que «attire le regard et la réprobation» (Sémelin, 1983: 16) alhora, i la qualifica d'extraordinària, és a dir, d'anòmala. Així, la contraposa a la «violence banale»: aquella que no crida l'atenció, que passa desapercebuda, ja que «est intégrée à notre mode de vie» (16).

O'Shaughnessy, Irma no ha dubtat a fer servir la mentida i la seducció per obtenir l'ajuda ingènua del protagonista, que no és un detectiu professional però és anomenat Sam pels seus amics en honor, precisament, al Sam Spade de *The Maltese Falcon*. La baralla té lloc al casc antic de Tarragona, a la teulada d'un edifici, d'on Irma cau a causa d'una empenta. Mor per l'impacte, però el seu germà no s'immuta: obre la capsa i va buidant «les bosses de pols blanca, una per una, sobre el buit, sobre el cos esclafat i immòbil de la seva germana» (Aritzeta, 1990: 157), mentre exclama, enriolat: «Neva! Ja neva!» (157).¹⁶² Aquest és el punt culminant d'una sèrie d'episodis que han alterat la rutina «racional, pausada, sense ensurts ni sorpreses» (28) de Sam i del seu cercle a la capital del Tarragonès.

A més de revisar totes dues escenes, dins d'aquest apartat de l'estudi ens proposem de resseguir les manifestacions de violència prèvies als desenllaços i relacionar-les amb la naturalesa perversa de l'espai social representat. És un espai en què hi ha un aparell institucional que fa pressió perquè no es conegui la dimensió d'aquelles violències; perquè semblin petites fissures, en comptes del dany estructural de què són símptoma. Perquè se sostingui, per tant, el relat del *consensus* espacial que, com s'ha vist, Henri Lefebvre (1974) defineix com un pacte social propi de l'entorn capitalista que, mentre que en públic condemna tota forma de violència (més generalment, tot acte incívic), n'origina una altra que roman oculta, però no inoperativa —i la irrupció a l'exterior de la qual, podríem afegir-hi, la novel·la negra ficcionalitza, a manera de denúncia del sistema.

La secció 3.3.1 conté l'anàlisi d'*El complot dels anells*, i la secció 3.3.2, la d'*El correu de Trípoli*,¹⁶³ encara que aquesta estructura bipartida no representarà cap entrebanc per a l'establiment de nexes interessants entre una novel·la i l'altra (bàsicament, en la segona secció). Per començar, extradiegèticament els dos textos comparteixen, a més de col·lecció editorial, una relació de causa-efecte amb l'activitat professional de les autores en el moment de crear-los. Entrevistades el maig de 2021 amb motiu d'aquesta recerca, tant Assumpció Maresma com Margarida Aritzeta han reviscut les circumstàncies laborals que embolcallaren l'escriptura dels seus relats, que s'acabarien publicant a «La Negra» com el 16è i el 37è número, respectivament. Si bé, al capdavant, l'anècdota

¹⁶² A partir d'ara, en les citacions de les novel·les d'Aritzeta i de Maresma només consignarem la pàgina o les pàgines del fragment reproduït, sense cap altra indicació.

¹⁶³ D'ara endavant *CMP* i *TRP*, respectivament.

biogràfica rere les obres té un caràcter accessori, parar-hi esment servirà per acabar d'emmarcar les narracions.

Com Aritzeta ha exposat en altres ocasions, a les acaballes dels anys vuitanta havia començat a fer edició crítica de textos del segle XVIII: una feina minuciosa que li resultava pesada fins al punt de tenir «ganes d'assassinar» la persona que li dirigia els treballs, tal com comenta amb humor durant la nostra conversa: «I per això vaig començar a escriure aquestes històries, que em van permetre escapar-me i matar algú, però sobre el paper». «Aquestes novel·les formaven part de la meua vàlvula d'escapament dels feixucs treballs universitaris», afegeix.¹⁶⁴ Margarida Aritzeta parla de novel·les, en plural, perquè després de *TRP* va publicar uns altres dos títols a «La Negra», no inclosos en el corpus d'aquest estudi: *Tie Break* (1991) i *El cau del llop* (1992). La seva estreta relació d'amistat amb Jaume Fuster, el director de la col·lecció i la persona que més l'havia encoratjat a provar de fer ficció criminal en català (i, així, cercar una veu negra pròpia amb què, com a dona, se sentís còmoda), també va propiciar aquesta primera immersió en el gènere.¹⁶⁵

Per anar a l'origen de *CMP* cal remuntar-se fins a la primavera de 1985. Aleshores Assumpció Maresma era la cap de premsa del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Un dia, va quedar fent feina fins tard amb el director filmic Francesc Bellmunt: preparaven el dossier de la roda de premsa d'un acte de promoció del cinema català —la feta que segueix, doncs, va acompanyada d'una bona mostra del paradigma normalitzador de l'època. Concentrats en aquesta tasca, cap dels dos no va pensar a avisar el personal de seguretat del Palau Moja que continuarien treballant al despatx després que tothom hauria marxat de l'edifici; i, de sobte, un mosso d'esquadra va obrir la porta de la cambra on eren bruscament, amb la pistola mig desenfundada. «Vam tenir un bon ensurt, tant nosaltres com el mosso. Però aquest fet també va ser un estímul per a la imaginació desbordant d'en Bellmunt», assegura Maresma.¹⁶⁶ Més tard, tot sopant, el cineasta i ella van començar a gestar un projecte: una pel·lícula i una novel·la sobre el conflicte entre Catalunya i Espanya, sobre els tripijocs que es donen a les altes esferes de la política i

¹⁶⁴ Entrevista personal amb Margarida Aritzeta, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

¹⁶⁵ A propòsit de l'esment d'*El cau del llop*, es fa avinent prestar atenció a un element paratextual del llibre relacionat amb els inicis d'Aritzeta en el gènere criminal, la dedicatòria, que en la seva primera part versa: «A la Maria Antònia Oliver i al Jaume Fuster, culpables de la negror que em rosega».

¹⁶⁶ Entrevista personal amb Assumpció Maresma, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

sobre l'hipotètic intent de forçar el reconeixement de la independència a través d'«un acte violent de considerable magnitud» (Gregori, 2015: 113).

3.3.1 Atemptat independentista a la Barcelona olímpica

El film *El complot dels anells*, un thriller de política-ficció, es va projectar per primera vegada als cinemes catalans un divendres de vigília de Sant Jordi: el 22 d'abril de 1988. Francesc Bellmunt —el director— i Ferran Torrent en signaven el guió, original.¹⁶⁷ La novel·la homònima, de la mà d'Assumpció Maresma, va sortir al mercat al mateix temps.¹⁶⁸ A l'entrevista, l'autora ha afirmat que l'estrena simultània de la cinta i del llibre va ser una operació d'«ambició cultural»:

En Bellmunt [l'artífex del projecte] deia que els americans ho feien d'aquesta manera: quan estrenen una pel·lícula, en treuen el llibre, i llavors un producte fa màrqueting de l'altre i es ven tot. Per això ho vam fer així. Jo vaig escriure el llibre en qüestió de mesos, mentre ells rodaven la pel·lícula.

En consonància amb la preocupació per la normalització i la popularització de la cultura que imperava en els anys vuitanta dins l'àmbit català, la pel·lícula i la novel·la es conceberen com un producte de consum majoritari: o sigui, com allò que la cultura catalana havia de tenir per ser tan «normal» com altres. «*El complot dels anells* es va plantejar com una pel·lícula que assolís certa repercussió a nivell mediàtic i de públic», corrobora Alfons Gregori (2015: 113), pel que fa al llargmetratge, en el seu estudi dels mecanismes d'articulació de la imatge de l'Altre en aquesta narració. I, per reforçar l'afirmació, posa de relleu tant el pressupost del projecte, de quasi 180 milions de pessetes (més d'un milió d'euros), una partida que «no pecava de modèstia en l'àmbit català» (113), com la tria estratègica dels intèrprets.¹⁶⁹ A la pràctica, però, els resultats comercials

¹⁶⁷ Maresma va ser qui els va presentar. Després de coescriure amb Torrent el guió d'*El complot dels anells*, Bellmunt va adaptar al cinema algunes novel·les de l'escriptor valencià, com *Un negre amb un saxo* (1987) i *Gràcies per la propina* (1995).

¹⁶⁸ Com Alfons Gregori adverteix, els exemplars de la primera impressió de *CMP* duen la data de febrer de 1988, però «caldría suposar que van intentar que [l'arribada de l'obra a les llibreries] coincidís amb l'estrena de la pel·lícula a l'abril» (Gregori, 2015: 112). En la mateixa línia, la informació dels papers de registre d'Edicions de la Magrana indica que la primera edició del text va sortir a la venda el mes d'abril de 1988. Amb tot, no queda clar si el registre és exacte, ja que en una notícia publicada al diari *Avui* el 22 de març de 1988, es pot llegir que la novel·la «ja és al carrer» (Avui, 1988: 34). D'altra banda, la fotografia de la coberta del llibre és l'ampliació d'una part del cartell del film, dissenyat per Claret Serrahima.

¹⁶⁹ «[E]s van seleccionar per als papers femenins principals una jove promesa del cinema, Ariadna Gil, que posteriorment va tenir una carrera prolífica en pel·lícules filmades en espanyol, i Mònica Huguet, que

no estigueren a l'alçada de les ambicions. D'acord amb el butlletí informatiu de pel·lícules, recaptacions i espectadors de 1988 del Ministeri de Cultura, la productora va recaptar 26.105.923 pessetes.¹⁷⁰ Francesc Bellmunt justifica aquesta xifra —força inferior a la de la inversió— amb el fet que el film aconseguí notorietat a Catalunya i al País Valencià, però gens a la resta d'Espanya, com també es pretenia.¹⁷¹

En qualsevol cas, els recursos publicitaris de la pel·lícula degueren ajudar també a la difusió de la novel·la, que va tenir «un cert èxit», pel que recorda l'editor Oriol Castanys, que llavors treballava a Edicions de la Magrana i es va responsabilitzar d'alguns títols de «La Negra», entre els quals aquest.¹⁷² Sigui dit que la de Castanys no és una declaració tendenciosa. Segons les dades que consten en el llibre de registre d'edicions que Carles-Jordi Guardiola m'ha permès consultar, en total s'imprimiren 13.302 exemplars de *CMP*. En quatre tirades: de 5.079 exemplars la primera (abril de 1988), 4.103 la segona, al cap d'unes setmanes (maig de 1988), 2.020 la tercera (gener de 1991) i 2.100 la quarta i darrera, feta el juliol de 1992, mes de celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona. Tot comptat, les xifres no són gens menyspreables. Posicionen *CMP* com el cinquè llibre més imprès de la col·lecció (i, dins del corpus d'anàlisi, només *Antípodes* de Maria-Antònia Oliver el supera en nombre d'exemplars). Sembla, per tant, que la representació de l'ambient ple de tensions socials i polítiques previ a un esdeveniment tan mediàtic com les (de debò previstes) Olimpíades va calar entre el públic lector, i que l'obra gaudí de la popularitat a què aspirava, almenys entre 1988 i 1992.

A pesar d'aquesta reeixida, fins avui Assumpció Maresma no ha tornat a publicar cap text de ficció,¹⁷³ cosa que situa *CMP*, la seva *opera prima*, en unes coordenades pròximes a

resultava una cara molt coneguda en aquells moments, per haver estat, al costat de Salvador Alsius, la primera presentadora del telenotícies migdia de TV3 des d'abril de 1984. A més, apareixia un actor que ja aleshores tenia un pes específic en l'escena catalana, Josep Maria Pou, el qual continua encara al peu del canó en múltiples projectes tant a Madrid com a Barcelona. I un periodista radiofònic de culte, Ramon Barnils, exercia el paper de portaveu del partit independentista d'esquerres. Cal remarcar, finalment, la presència d'un actor estranger, Stephen Brennan, que interpreta el protagonista del film, un periodista nord-americà d'origen irlandès» (Gregori, 2015: 113).

¹⁷⁰ El butlletí és consultable en línia: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f26326fe-9836-4607-8666-ab3c07b25f80/bolet-n-1988.pdf>. Accedit el 7 de juliol de 2022.

¹⁷¹ Entrevista personal amb Francesc Bellmunt, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

¹⁷² Entrevista personal amb Oriol Castanys, reproduïda íntegrament a l'Annex II.

¹⁷³ Com comenta Elena Losada, «[t]he phenomenon of the “one-off novel” is quite frequent among women writers —contrary to the tradition in this literary genre, that is sustained by the loyalty readers feel for the main characters, from Sherlock Holmes to Pepe Carvalho— and this could be interpreted in a variety of

les d'una provatura literària duta a terme en el context d'un projecte creatiu compartit amb més persones, al marge del qual l'autora creu que «mai no hauria escrit la novel·la» (la citació, un cop més, és de l'entrevista annexada).¹⁷⁴ I és que Maresma s'identifica com a periodista, no com a escriptora. Això, tanmateix, no ha de desmerèixer el resultat de l'exercici narratiu, que, entre altres mèrits, sorprèn —com la pel·lícula— pel seu «encert visionari» (Gregori, 2015: 120). Pels paral·lelismes que permet traçar entre alguns dels fets que relata i el que va passar abans —aproximadament a partir de 2010—, durant i després del referèndum d'autodeterminació de l'1 d'octubre de 2017. No podem deturar-nos aquí a comparar el fil argumental de la ficció amb la realitat política catalana de les darreres dècades perquè l'objecte d'estudi d'aquesta dissertació és un altre. Així i tot, aquest aspecte no es pot passar per alt en una aproximació crítica a la novel·la. Hi dedicarem tan sols unes notes.

En un moment històric en què l'independentisme català no era considerat un moviment amb prou suports com per impulsar canvis polítics, l'obra recreà distòpicament la possibilitat que un grup de partidaris de la independència, organitzats en una banda armada aplaudida entre la ciutadania, es confabulés per burlar el sistema de seguretat de l'estadi olímpic de Barcelona, segrestar uns tres-cents periodistes i exigir, a canvi del seu alliberament, el reconeixement de Catalunya com a país sobirà dins d'Europa, tot visibilitzant el conflicte amb l'Estat espanyol a escala internacional. *CMP* també narra els successos dels dies previs al crim i la resposta, per part de la Generalitat, a aquest desafiament: una contesta basada en l'interès de defugir la confrontació amb el govern central i pactar-hi «al preu que sigui» (129). Una reacció a la conveniència de Joan Giralt, el candidat a la presidència vacant de l'executiu català, que vol assegurar-se que serà investit.

Per arribar a un acord amb Madrid, però, primer cal reimposar la «normalitat» (136). Des del Palau de la Generalitat es valora, d'una banda, declarar un toc de queda (127) —és a dir, extremer el control de l'espai públic—, tot i que finalment la mesura es desestima.

ways, as a stylistic exercise [...] or as a demonstration of women authors' aversion to being labelled as writers of a literature that literary criticism has scorned, even today (though things are slowly changing)» (Losada, 2019: 7).

¹⁷⁴ Cal matisar aquesta declaració. Assumpció Maresma no va reproduir el guió del film de manera exacta, sinó que en va fer una versió pròpia a fi de «fer funcionar els personatges d'una altra manera i anar més enllà d'una història que ja estava tancada», com recull l'*Avui* (Avui, 1988: 34). Per tant, l'aportació de Maresma va ser reconeguda des del primer moment.

De l'altra, s'ordena als Mossos d'Esquadra que acabin amb el FAP, el grup responsable del rapte. Aquesta ordre sí que s'arriba a executar, seguint un pla d'atac que s'activa a la matinada i que, entre «esquitxos de sang» (135), acaba amb la vida dels segrestadors. La violència es contesta amb més violència. Giralt, qui ha pres la decisió, sap que caldrà justificar públicament l'actuació de la policia, proclamar que ha estat inevitable: l'única via per restablir el consens. «Jo dirigiré un missatge a la població demanant calma» (129), anuncia. Una altra clau important: Joan Giralt és el candidat del partit independentista d'esquerres. D'aquí que el seu canvi d'idees resulti tan decebedor —més encara: una traïció, paraula que es va repetint en el transcurs de la novel·la— a tots aquells que fins llavors li han donat suport. L'únic membre del FAP que sobreviu a la intervenció dels Mossos a l'estadi olímpic tornat violentop, Muriel Giralt, voldrà fer justícia pel seu compte amb la bomba mencionada més amunt.

L'any 1988, tal aposta literària (i filmica) era forta, però tenia un fonament. Alfons Gregori recull que l'aprofitament dels Jocs era «un dels possibles escenaris sobre el qual més es rumorejava en els sectors independentistes de l'àmbit catalanoparlant de l'època» (2015: 113) —escenari, afegeix, que el jutge Baltasar Garzón s'ocupà de desactivar amb una sèrie d'actuacions conegudes com l'Operació Garzón (116-117).¹⁷⁵ L'estudiós contextualitza la novel·la i la pel·lícula fent referència, així mateix, a l'existència llavors dels grups Terra Lliure —«que en el film es transfigura en un ficcional FAP» (116)— i ETA, que alguns cercles de l'independentisme català tenien com a «moviment d'alliberament nacional de referència» (121):

[Alguns sectors] consideraven un fracàs i un greuge de conseqüències funestes el fet de no disposar d'una força de xoc que, mitjançant la coacció violenta, obtingués els beneficis per part de l'Estat espanyol que al seu parer els bascos i els navarresos haurien rebut gràcies a ETA, i que en últim terme servís per assolir la independència, sempre en el marc d'un socialisme d'orientació marxista-leninista (Gregori, 2015: 121).

¹⁷⁵ *Manolo*, d'Assumpta Margenat, apareguda a «La Negra» el 1996, l'any dels Jocs Olímpics d'Atlanta, també s'ambienta a la Barcelona de 1992, «en plena ràtzia policial preolímpica contra l'independentisme radical, dirigida pel jutge Garzón» (Ollé, 1996: IV). Per raons òbvies, es tracta d'un context interessant per a les escriptores de novel·la criminal. D'altra banda, en un altre títol de la col·lecció «La Negra», *Sota el signe de Sagitari* de Jaume Fuster, es representa un grup polític radical del qual la *femme fatale* forma part, com a *El complot dels anells*. En la història de Fuster, l'amant perillosa és Rosa Margalef, l'ex de Jaume Rovira, el fill d'un alt càrrec de la Generalitat de Catalunya.

Resulta plausible, així, que per bastir l'argument de l'obra i especular sobre el futur polític de Catalunya —incloent-hi el debat sobre la conveniència, o no, de fer servir la violència com a eina de pressió—, Bellmunt, Torrent i Maresma partissin d'aquesta base de realitat. Com, també, de la memòria dels fets ocorreguts durant els Jocs Olímpics d'Estiu de 1972, la Massacre de Munic, en què van morir onze atletes de la delegació israeliana que havien estat segrestats per un grup de terroristes palestins pertanyents a l'organització Setembre Negre.¹⁷⁶ La novel·la hi al·ludeix, a aquest succés (106). Tot junt matisa el grau d'imaginació atribuïble als creadors i fa més entenedor que, en la ressenya que en publica a *El Temps* el maig de 1988, Joan Oriol escrigui que la novel·la presenta una Catalunya «plenament versemblant, jugant amb les possibilitats que ofereix aquest futur olímpic que tenim tan a prop» (Oriol, 1988: 96, la cursiva és nostra).

Per tancar aquesta digressió sobre els referents reals al dors de *CMP*, paga la pena afegir que tant els responsables del film com Assumpció Maresma intentaren apuntalar la credibilitat del producte amb un recurs paratextual. Un recurs que aportà un quart col·laborador: Vicent Partal.¹⁷⁷ En el pròleg de la novel·la es detalla que, durant el procés d'escriptura del guió, Partal va localitzar el llibre *A Quick & Dirty Guide to War* de James Dunnigan i Austin Bay, que «parlava rigorosament de la possibilitat de guerra entre Espanya i Catalunya» (5). La pel·lícula també s'obre amb l'al·lusió (en aquest cas, a base de rètols) a aquest volum. Un *best seller* als Estats Units, l'estudi de Dunnigan i Bay quantificava en un 8% les probabilitats «d'una crisi aguda entre les dues nacions».¹⁷⁸ Citar aquest llibre com una mena de font d'inspiració en el preàmbul, doncs, havia de servir per atorgar un «toc de versemblança» (5) a la provocadora història. No obstant això, l'efectivitat de l'operació és qüestionada per Alfons Gregori, qui assenyala la magresa del percentatge esmentat i, aportant un punt de vista diferent del de Joan Oriol (1988), sosté que a finals dels vuitanta l'obra feia «una impressió sublimment paròdica» (Gregori, 2015: 120). És passats els anys, que el seu valor premonitori ha emergit a la superfície.

¹⁷⁶ Per a una crònica detallada dels fets, vg. l'article «Setembre Negre a Munic» publicat a la revista *Sàpiens*: https://www.sapiens.cat/epoca-historica/historia-contemporania/setembre-negre-a-munic_10866_102.html. Accedit el 22 de juny de 2022.

¹⁷⁷ Gregori consigna que «un any abans de l'aparició de la pel·lícula i la novel·la, [Vicent Partal] havia publicat el seu primer assaig d'anàlisi política: *Catalunya a l'estratègia militar d'Occident*» (Gregori, 2015: 115). I, a tall d'anècdota, recull que el periodista i marit d'Assumpció Maresma també s'implicà en el llargmetratge apareixent de figurant en una escena (115).

¹⁷⁸ La citació és una transcripció parcial del rètol que apareix al començament del film.

En una trama de les característiques que s'han desgranat —enfilada de tibantors polítics, operacions a l'ombra i, en últim terme, enfrontaments directes—, la configuració d'un espai social en alt grau permeable a la violència esdevé bàsica. *CMP*, tot i la seva curta extensió —139 pàgines—, és una novel·la que desenvolupa rendiblement aquesta representació. Narrada en tercera persona i amb una focalització interna variable, hi sovintegen els senyals de l'atmosfera emocionalment carregada, «inflamable», que es respira a la Barcelona olímpica, tant al carrer com als despatxos de les autoritats, així com a llocs més recòndits.

L'acció, dividida en tretze capítols, s'enceta quinze dies abans de l'inici dels Jocs, quan ja s'ha produït una mort sobtada: la del president de Catalunya, Pere Soler, del partit Unió Nacional Catalana.¹⁷⁹ Mentre que, entre la ciutadania, la notícia ha inquietat «sense paraitzar l'eufòria» (7) per la imminent acollida de les Olimpíades, dins el Palau de la Generalitat l'ambient és solemne i «tens» (7). Aquesta aura de gravetat es retrata amb un estil d'escriptura retòricament auster que aconseguix transmetre la rigidesa de les normes de comportament en l'esfera governamental:

El mort de cos present, tapat amb la bandera quadribarrada de seda, es trobava al centre del Saló de Sant Jordi, custodiat pel cos de guàrdia dels mossos d'esquadra vestits de gala. A mà esquerra, polítics i militars espanyols vetllaven el cadàver juntament amb polítics catalans. Tots feien cara d'amoïnats. A l'altre costat del fèretre, a mà dreta, la vídua i els seus set fills, vestits de negre, anaven donant la mà automàticament a tots els que passaven (7-8).

La protocol·lària vetlla del difunt que l'entorn institucional marca no deixa de recordar la del poderós industrial Jeroni Corona d'*El jaqué de la democràcia*, igualment narrada en el primer capítol (en el primer de la novel·la reescrita pel personatge de Maria Aurèlia). A més a més, en tots dos casos ens endinsem en una cambra en què predomina la presència masculina i on es dona un cert grau de militarització. Hi ha, però, una diferència important entre les escenes introductòries d'un relat i l'altre: i és que, en aquesta, el cadàver no es descriu gens, i, en conseqüència, no es refereix cap traça de violència física. Per contra,

¹⁷⁹ Com que Gregori (2015: 119-121) ja ho fa, ens abstenem d'anar especificant el nom de les figures reals que es dissimulen darrere alguns personatges del relat, així com dels partits polítics que a *CMP* s'invoquen amb altres sigles. D'altra banda, les al·lusions són bastant clares. Unió Nacional Catalana representa una debilitada Convergència i Unió, i Pere Soler, Jordi Pujol.

es detalla que el president ha patit un infart: «Es tractava d'una mort natural[,] per més inesperada que fos, per més inoportuna que semblés a uns, per més oportuna que semblés als altres» (7). Aquesta, com d'habitud, és només la versió oficial, ja que en el capítol vuitè, quan el periodista Mike O'Brian es desplaça a Bellver de la Cerdanya per investigar l'incident des del lloc on s'ha produït, se'n coneixeran d'altres. Primer, la dels dos pagesos que van socórrer Pere Soler quan va caure de la bicicleta amb què anava, que recorden la darrera paraula que el president va pronunciar abans de morir: «traïdors» (83). I, tot seguit, la de la vídua de Soler, Marta Grau, que revela que els forenses no van practicar l'autòpsia al seu marit (86), malgrat que ella ho va ordenar, i que el testament que els diputats d'Unió Nacional Catalana van intentar llegir al ple del Parlament pocs dies després del traspàs (capítol IV) era fals.

Així doncs, tot i que el cas queda tenyit d'ambigüitat (no s'arribarà a aclarir què ha passat), es donen pistes suficients per sospitar que són els del propi bàndol, que han orquestrat l'assassinat del cap de govern; una mort que, a tan pocs dies de l'encesa de la torxa, agafa «una altra transcendència» (7). El decés de Soler és el primer signe de la xarxa de conspiracions que s'ha començat a desenrotllar, i prefigura un clima persistent de deslleialtats. Té interès, així mateix, que la defunció s'hagi esdevingut lluny del focus urbà, a més de cent quilòmetres de Barcelona, que aleshores és «el punt de mira del món» (7). Als voltants d'una segona residència on, amb probabilitat, Soler es refugiava de la intensitat de l'activitat política i es permetia baixar la guàrdia, relaxar-se. Emplaçar el crim en aquest entorn plàcid i suposadament segur, relacionable amb el mite de la terra alta, és un altre detall que insinua premeditació i ocultament. La violència s'ha exercit, però amb la discreció que les circumstàncies demanden i d'acord amb la lògica espacial centre/perifèria.

De tota manera, durant la vetlla no són els acòlits del president, sinó el líder del partit rival, Joan Giralt, qui sembla el més beneficiat del que ha succeït: «Sisplau no dubti de la meva paraula» (9), ha d'afegir a les paraules de condol que adreça a Marta Grau per semblar sincer. Abans d'entrar al Saló de Sant Jordi amb aire triomfal, la seva presència ja es fa notar a través dels aplaudiments de la multitud concentrada a la plaça de Sant Jaume. L'ovació, que ressona a l'interior del Palau, trenca «el silenci feixuc de la sala» (8), i l'expectació per saber què està passant a fora fa que es trenqui, també, el protocol: «La filera recta es va desfer, tothom volia mirar qui pujava per l'escala gòtica. Els mossos

d'esquadra no podien moure's, però més d'un va incomplir el cerimonial» (8). A la fi creua la porta l'home del moment, que ha calculat tots i cada un dels moviments que li convé fer en aquesta aparició pública. La seva arribada fa l'efecte de profanació d'un espai sagrat, perquè el Saló de Sant Jordi, com a espai simbòlic de la institució catalana, reservat per a moments de gran significació política, és un lloc «dens» —ple de «rereimatges», en diria Joan Ramon Resina (2008). Giralt, amb el seu crit («Visca Catalunya lliure»), dissol les fronteres entre l'espai institucional i l'espai popular:

Sense seguir el torn que li marcava la cua es va dirigir pel mig de la sala a la caixa mortuòria. El murmur es va imposar a la transcendència del moment [...].

Giralt sabia que la gent esperava que fes un gest significatiu. A l'estil dels herois de les pel·lícules i a to amb la imatge que es tenia d'ell, es va girar cara al públic per cridar: «Visca Catalunya Lliure». El desconcert va ser general. Els militars espanyols van mirar, ofesos, el cap dels mossos d'esquadra, que estava assegut al seu costat. Aquell gest de sobèrbia [sic] havia de ser reprimit (8-9).

La irreverència amb què, en un instant, el polític altera l'ordinari decurs del ritual de vetlla al Palau de la Generalitat, d'on marxa altiu i serè, el projecta com una persona determinada, capaç. Com algú amb el poder de redefinir l'espai instituït fins al més alt nivell, de produir-hi «rebombori» (9); i d'empènyer el canvi ambiciós que els seus votants reclamen, en definitiva. Els adeptes de la formació encapçalada per Joan Giralt, el Front Socialista per la Independència, estan esperançats. Ara que el president Soler ja no governa, creuen que ha vingut el moment de fer valdre la seva majoria parlamentària, i confien en qui els representa per avançar cap a l'estat propi.

En el fons, emperò, Giralt no és més que això, una projecció. Un personatge mediàtic que sap com camuflar la indecisió que el paralitza. I la seva compareixença al Saló de Sant Jordi, una escenificació de tantes, que no depassa el terreny del simbòlic però que, així i tot, desperta un instint repressiu («Aquell gest de sobèrbia havia de ser reprimit») com el que, a la llarga, emergirà en el mateix candidat (de moment, la violència es torna a insinuar sense confirmar-se, encara: el text en si exhala contenció). En la intimitat, passat l'enardiment que els clams de la gent li contagien, al dirigent el rosega una «inseguretat malaltissa» (120). Sap que el futur de Catalunya, que presidirà, és a les seves mans, tanmateix ell, en canvi, no té clar què fer amb aquesta capacitat de comandament, i se

sent «enmig d'un huracà» (11), «a prop del precipici» (12). Amb la mort de Pere Soler, certament, tot s'ha accelerat. S'ha obert una nova etapa política a Catalunya.

Així com la vaga obrera que Capmany literaturitza a *El jaqué de la democràcia* no és pas fictícia (és la vaga de La Canadencia), aquesta conjuntura de pas de període, tampoc. L'any 1992, el salt es féu realment —malgrat que en l'àmbit institucional no arribés a passar res de les dimensions del que es relata a *CMP*. Joan Ramon Resina (2008: 246) exposa que la celebració dels Jocs Olímpics, com l'Exposició Internacional de 1929 o el XXXV Congrés Eucarístic de 1952, marcà un dels moments del segle XX «decisius per a la consciència metropolitana de Barcelona». Les Olimpíades, «el primer macrofestival de l'època post-franquista, van representar la majoria d'edat de Barcelona com a ciutat mundial», reporta l'autor (265). Amb tot, lluny de considerar aquesta una transformació positiva, creu que va escapar la capital catalana de la resta del territori i que va comportar «la renúncia a les velles aspiracions polítiques de la ciutat» (243), la «definitiva hispanització de Barcelona» (255) i la «dilució de l'horitzó nacional de Catalunya, compensat per somnis de lideratge de Barcelona dins Espanya» (255). I compensat, també, pel somni del cosmopolitisme, lligat a una modernització urbanística realitzada a marxes forçades. A propòsit d'aquesta remodelació, Julià Guillamon (2001) assereix, per la seva banda, que

Després de l'elecció de Barcelona com a seu dels Jocs, el 1986, es va canviar el ritme, l'escala i el context de les intervencions. Calia enllestir els projectes dins dels terminis previstos, les operacions van passar a tenir un volum més gran i més transcendència. Es va imposar el pragmatisme, i el debat que havia caracteritzat els primers temps, quan Bohigas estava al capdavant de la política urbanística de l'Ajuntament, va deixar pas a la manca de discussió i a la falta de crítica (Guillamon, 2001: 215-216).

Com Guillamon descriu, en els anys previs al 1992 la preparació de l'escenari dels Jocs —màxima prioritat de les institucions— subordinà, per la seva urgència, la participació dels barcelonins en el procés de presa de decisions, per bé que hi hagué maniobres propagandístiques per dissimular-ho, és a dir, perquè la reforma del paisatge urbà s'assumís com una empresa col·lectiva. Resina (2008: 273) formula que Pasqual Maragall, l'any 1991, «va mirar d'encaixar l'empresa olímpica en una lògica de necessitat històrica», i el cita: «La generació de 1992 ha de completar la Barcelona metropolitana. Aquesta és una seqüència natural, lògica i inevitable a la qual no podem renunciar». Així

és com es procurà persuadir aquells ciutadans l'opinió dels quals, a la pràctica, no s'havia consultat.

CMP, doncs, beu d'aquest context sociopolític coactiu; o, més ben dit, l'anticipa i l'explora atrevidament. Ara bé: encara que l'obra inclou referències a la transformació urbanística de la capital catalana —l'ampliació de l'aeroport (17); la connexió del port amb la Diagonal a través de la Rambla Nova (32); l'aparició dels gratacels (26); etc.—, no la qüestiona pas. De fet, es parla i tot de «les meravelles que Barcelona havia fet reconvertint el seu passat en futur» (101). Si la novel·la prescindeix d'aquest vessant crític és, almenys en part, perquè allò que centra el relat no és l'evolució del lloc (físic), sinó la de l'espai (social): el «tall generacional» (27) que s'ha produït i que ha donat pas a un moviment secessionista nombrós. *Aquest* és el canvi d'època que es busca representar, per a la qual cosa es recorre a la figura de l'observador estranger, que entra en escena a partir del capítol II i no triga a notar que Catalunya té un aire diferent del que recordava.¹⁸⁰ L'anhel col·lectiu que s'ha fet palès arran del decés de Pere Soler, això és, el nou paisatge humà, es reafirma inscrit en l'urbà en forma de grafitis, i l'estil de redacció dreturer, que va directament al quid de la qüestió, es manté:

Mike es va fixar en les pintades, eren arreu: «Visca el FAP», «Independència», «Visca Catalunya Lliure». [...] Petits detalls li confirmaven que aquell país tenia un nou aspecte. Les consignes eren més radicals, però el canvi no estava només en aquells detalls. Potser aquelles noies tenien raó i la principal transformació era que la gent s'havia tornat més ambiciosa, amb uns plantejaments més clars. Mike recordava haver llegit que la modernitat desplaçaria l'independentisme. Semblava que no havia anat així (28-29).¹⁸¹

¹⁸⁰ Es parteix, així, d'un esquema similar al d'*El jaqué de la democràcia*: la presentació d'un visitant foraster que es relaciona amb els principals actors polítics i «a través del qual es canalitza una visió crítica de la realitat catalana» (Gregori, 2015: 117). Però és pertinent puntualitzar que, a diferència del detectiu Malhakias Ryt que, en viatjar a Balvacària, s'endinsa en un món que no coneix, Mike O'Brian ja ha estat a Catalunya i pot contrastar el que veu amb les seves memòries: «Ell havia tocat el tema set anys abans, quan havia estat a l'Estat espanyol enviat pel setmanari "Newsweek" per fer un reportatge sobre els deu anys de la mort de Franco» (17). La plasmació, en lletres, dels records personals d'una ciutat llargament no visitada, és tot un motiu de creació literària. A més, el contrast que s'estableix a *CMP* entre la Barcelona que O'Brian recordava i la que descobreix durant el temps del relat, és un ingredient que assaona la representació de l'espai.

¹⁸¹ El discurs que confronta la modernitat a l'independentisme és latent en l'assaig de Resina (2008), i es pot considerar un dels debats recurrents en la cultura catalana. Els discursos, diguem-ne, «identitaris», sempre semblen haver de justificar la seva modernitat, per no ser titllats de romàntics o tronats.

Mike O'Brian —amb qui Joan Giralt comparteix el protagonisme de l'obra—¹⁸² és un periodista nord-americà d'arrels irlandeses que viatja a Barcelona enviat per la cadena televisiva SBC, que li ha encarregat de fer els reportatges esportius dels Jocs. A ell, emperò, li interessien més altres temes, com es fa palès des del principi. Des de l'avió que el porta cap a Europa, cavil·la com gestionar la feina: «Rumiava com col·locar entre records i medalles tot l'entrellat polític de Catalunya» (17). Pel que O'Brian ha pogut saber, la situació a la seu olímpica després de l'*infart* del president Soler és «calenta» (13), i intueix que hi haurà «molta cosa a investigar» (13). Ell ansieja «captar l'ambient» (17). En el mateix vol, contempla la portada de *The Washington Post*, dedicada a Catalunya i amb una fotografia de Joan Giralt, i llegeix els titulars: «Inestabilitat a Barcelona», «Els independentistes podrien governar durant els Jocs Olímpics» (16). Un cop sobre el terreny, l'informador constatarà les dues «competicions en paral·lel» (57) —la política i l'esportiva— que s'estan disputant en aquest espai revoltat, la violència del qual el fregarà d'immediat.

A la sortida de l'aeroport, O'Brian és segrestat per uns membres del FAP que es fan passar per taxistes i que se l'enduen, per una carretera comarcal, fins a un graner abandonat (de nou, el crim es du a terme lluny del tràfec de la capital, discretament). No és fins arribar allí i després d'un parell de cops de puny, però, que els agressors s'adonen que han confós O'Brian amb un altre: Peter Walker, un ex-agent de la CIA que ha viatjat en el mateix avió i a qui volien sostreure l'informe del sistema de seguretat dels Jocs —informe que necessiten, precisament, per preparar l'atemptat que duran a terme el dia de la inauguració de l'esdeveniment. L'esperit periodístic d'O'Brian fa que miri de treure profit de l'error.¹⁸³ Sap perfectament qui són i què persegueixen els quatre encaputxats que l'han lligat a una cadira i que l'apunten amb pistoles i metralletes, i sap també que, després de dotze anys en actiu, no han assolit repercussió mediàtica en l'àmbit internacional. Així que, tot i discrepar del seu procediment violent, els proposa una entrevista, que accepten: «Estarem en contacte» (22).

¹⁸² Fem nostra la lectura d'Alfons Gregori (2015: 114), que considera Joan Giralt el protagonista polític de la història i Mike O'Brian, el protagonista periodístic.

¹⁸³ Gregori (2015: 120) descobreix, en l'error del FAP, un «exercici d'ironia sarcàstica» pel qual la confusió del grup fictici es podria relacionar amb el que es considerarà el «gran error estratègic» de Terra Lliure: el segrest de Federico Jiménez Losantos i, més específicament, el tir que va rebre a la cama.

El personatge és un periodista —com Assumpció Maresma— «amb ínfulas de detectiu privat» (Rodríguez, 2016) que, lluny de mantenir-se fora de perill, també és tocat per la violència, i s'adiu bé amb l'arquetip de l'investigador de la novel·la negra. «He is heavily involved in local political activities much in the manner of a secret agent», posa en valor Shelley Godsland (2007: 173).¹⁸⁴ A més, el fet que sigui reporter d'ofici és summament rellevant, ja que orienta l'atenció cap a les lluites pel relat que s'estan donant en el terreny polític català i espanyol; lluites que existiren de ver. Joan Ramon Resina (2008: 270), que en parla com de les «guerres olímpiques de representació», les exemplifica amb el tractament mediàtic que rebé l'Operació Garzón, un dels plans per «evitar actes de propaganda per part de grups radicals» (271) —organitzacions d'ideologia independentista, bàsicament. L'autor explica que molt pocs mitjans van fer-se ressò de les detencions realitzades en el marc d'aquesta operació, ja que hi hagué pressions i represàlies.¹⁸⁵ El que succeeix a *CMP* és similar: l'espai coercitiu que es va delineant passa igualment pel control de la informació que es difon; i això, l'itinerari de Mike ho fa visible. Hi ha un guió oficial, una imatge d'unitat i de bona gestió a transmetre al món que l'afermament del sector sobiranista posa en risc: «En aquest moment no és convenient que hi hagi més aldarulls» (67), exigeix el president del Parlament. I és de l'intent de mantenir aquella imatge, que deriva la violència subreptícia a què s'ha fet referència al principi de l'apartat.

Joan Giralt, el candidat a la presidència, experimenta aquesta violència quan Joan Navarro (el portaveu d'Unió Nacional Catalana) li fa xantatge a fi d'evitar la investidura abans dels Jocs Olímpics. «Ja saps que tenim una informació que et pot perjudicar» (49), l'avisava durant la conversa privada que sostenen a la biblioteca del Parlament: en aquest passatge, l'espai per excel·lència de preservació del coneixement esdevé la palestra d'un dels més barroers modes de fer política. La que Navarro menciona és la informació d'un homicidi

¹⁸⁴ L'estudiosa ha examinat *CMP* al costat d'*El dia que va morir el president* (1999) d'Anna Grau, una obra que manté algunes similituds argumentals amb la de Maresma (el president de la Generalitat que mor, el protagonista periodista i la figura femenina que és membre d'un grup que lluita per la independència, entre d'altres). En una breu comunicació personal (23 de juny de 2021), Anna Grau ha desmentit que s'inspirés en *CMP* per al seu llibre.

¹⁸⁵ «El PSC va pressionar el consell d'administració de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRTV) perquè sancionés els responsables d'emetre una entrevista en què Carles Bonaventures, un dels detinguts el 29 de juny, descrivia les tortures aplicades per la policia. Sota pressió política, el director de TV3 va acomiadar Salvador Alsius, director del *Telenotícies migdia*, i Catalunya Ràdio seguí l'exemple despatxant Jordi Vendrell per posar en dubte la conducta de la Guàrdia Civil» (Resina, 2008: 271).

imprudent, amb «droga pel mig» (55), que el líder independentista va cometre fa anys. «És una vella història. La volia oblidar per sempre més. Vaig cremar tots els retalls de premsa» (54), li conta Giralt a Muriel Basora, la seva amant i membre del FAP. I es veu impotent: «Si ells fan saltar la notícia, després serà impossible redreçar-la» (55). Per com la difusió d'aquesta informació enfonsaria la seva carrera, el relat que ell mateix és,¹⁸⁶ Giralt cedeix davant l'amenaça; i, alhora que albira per la finestra els manifestants que exigeixen el seu nomenament, accepta que s'ajorni l'elecció (67). Ja no es farà marxa enrere. L'abisme que separa la política institucional de la ciutadania mobilitzada s'anirà eixamplant cada vegada més, a *CMP*. Tanmateix, tal bretxa no apareix del no-res. S'ha expressat des del primer fragment de l'obra per mitjà d'una oposició espacial que, en aquesta altra escena, posterior, simplement es reproduïx. El distanciament s'ha traslluit, dèiem, a través del contrast entre l'ambient de l'exterior del Palau de la Generalitat i el de l'interior. A fora, a la plaça, l'entusiasme de la multitud, el soroll de l'ovació; a dins, a la sala de vetlla, la preocupació, el silenci; i Joan Giralt, figuradament atrapat en el llindar entre aquests dos mons.

L'amenaça de Joan Navarro és una mostra de violència directa (Galtung, 1998)¹⁸⁷ connectada amb les anomenades «clavegueres de l'Estat», ja que es revela com a part d'un pacte corrupte amb el ministre d'Interior a canvi d'una «bona compensació econòmica» (80). En una de les reunions que el portaveu d'Unió Nacional Catalana manté amb el ministre, òbviament celebrades «en el més rigorós incògnit» (78), destaca la presència sinistra de Peter Walker, un dels

tough characters sent by the CIA to oversee the games, and ensure that they are not used by the Catalans to promote their own agenda —evidence of a US neo-imperialism that echoes Spain's attempts to commandeer the games to its own propagandistic ends (Godsland, 2007: 173).

En la tònica de les guerres olímpiques de representació que involucren O'Brian, Navarro i Giralt, el «mercenari Walker» (Gregori, 2015: 120) ha estat cridat a Espanya per garantir el bon funcionament de la maquinària de discursos oficials. Amb la renúncia de Giralt, el

¹⁸⁶ Muriel Basora sintetitza la imatge idealitzada que es té de Giralt: «Éts un esport de perfecció pública: intel·ligent, atractiu, respectable en quasi tot, intransigent amb la injustícia, amant de la llibertat...» (54).

¹⁸⁷ A la secció 3.1.2 s'ha convingut que la mera intimidació, l'advertència de l'ús de la força, ja és en si mateixa una acció violenta si, com és el cas, condiona l'actuació de la víctima.

perill (per a l'Estat) de què informava el diari *The Washington Post* («Els independentistes podrien governar durant els Jocs Olímpics», 16) ha quedat anul·lat, però n'hi ha d'altres, de manera que les actuacions de legalitat qüestionable continuen. Quan el FAP es torni a comunicar amb Mike O'Brian en el capítol VI, serà per contraatacar. A part de concedir-li l'entrevista, li proporcionen unes imatges gravades al port que demostren que el 14 de juny «les forces d'ocupació van simular un desembarcament d'armes del FAP per reclamar un augment de les forces de seguretat dels Jocs» (66). Li faciliten, així, les proves d'una manipulació del poder a què planten cara. Una altra reacció contrària als interessos estatals té lloc en el capítol IX, aquesta protagonitzada per Joan Giralt. Amb l'ajut de Muriel, el candidat grava clandestinament un discurs, «una proclama sobre la independència de Catalunya» (93), als estudis de la televisió autonòmica, la CTVC-4.¹⁸⁸

La novel·la va esculpint, així, un espai definit per la polarització ideològica i per maniobres secretes contra l'adversari polític que vaticinen l'entrada de la violència explícita —a més, és un espai masculinitzat, dominat per homes poderosos. En paraules de Boix, el cap dels Mossos, entre Barcelona i Madrid es lliura «una batalla, a vegades soterrada, altres explosiva» (63), que ve d'enrere. Aquí rau un altre dels recursos narratius de l'obra, la prolepsis subtil. En aquest cas, l'adjectiu «explosiva» és prolèptic per partida doble, perquè avança no sols l'ocupació, per part del FAP, de la tribuna de premsa de l'estadi olímpic amb l'ús de Goma-2, sinó també la bomba que esclata al final, a la sortida del Parlament. Una altra anticipació d'aquest desenllaç es pot trobar en el capítol III, en què Mike O'Brian llança un objecte, «la bomba» (31),¹⁸⁹ a l'atleta Larry Stegman enmig de la recepció de la selecció nord-americana a l'hotel Ritz, creant una efímera però significativa sensació d'alarma entre els assistents:

—Larry..., agafa la bomba.

El crit va deixar la concurrència glaçada. Era Mike que cridava mentre es treia un paquet de la butxaca. Era un objecte rodó, que va llançar amb el més pur estil de jugador de beisbol. Stegman va encaixar la pilota amb precisió.

¹⁸⁸ Aquesta memorable escena de la pel·lícula es pot visionar seguint aquest enllaç a la plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3WHWa-UvwUY>. Accedit el 24 d'octubre de 2022.

¹⁸⁹ En un dels diàlegs de la pel·lícula també es juga amb els diferents sentits del mot: «Tenim una bomba», diu un dels personatges per fer referència al fet, positiu, que tenen una «notícia bomba», una exclusiva per difondre.

Tots dos s'abraçaren. A poc a poc la gent s'adonà que era una broma. El crit del periodista i el llançament de la pilota havien creat uns instants d'inquietud (31).

A la manera de Stegman, Mike també caça al vol el que està passant a Barcelona: sobretot aquestes lluites pel relat que són part d'un combat més ampli i violent no sols en el pla simbòlic. Com a periodista especialitzat en política, O'Brian és algú que coneix bé les dinàmiques que es poden instal·lar dins el món de la comunicació, però alhora, com a estatunidenc, se'n desmarca: «[E]ls nord-americans tenim fama de ser el poble més idiotitzat del món, però això no vol dir que no tinguem la premsa més lliure que fins ara ha estat possible» (63), adverteix a Boix quan aquest qüestiona l'objectivitat d'una dada publicada a *Time*. Ben mirat, a la capital catalana el corresponsal reivindica la seva ètica periodística contínuament: «L'opinió no és notícia, només ho són els fets, senyor Boix» (64). També davant Giralt, l'ambivalència de qui contrasta amb la seguretat del reporter: «Per a un periodista no hi ha bandes possibles, hi ha informació» (95). El que fa d'ell l'Altre, per tant, és en substància aquesta caracterització com a professional estranger que no està lligat de mans a l'hora d'exercir la seva feina, ja que es manté decididament al marge de la «caverna» mediàtica. D'aquí que pugui plantejar-se fer una entrevista amb els membres del FAP quan cap mitjà convencional els donaria veu mai.¹⁹⁰

La banda el cita al topless del carrer Aragó: un «local tenebrós» que, com el graner abandonat, suggereix la clandestinitat del grup (i que porta adherides connotacions d'agressió, així com d'un tipus de masculinitat).¹⁹¹ O'Brian s'hi presenta i hi reconeix «la Barcelona desangelada», tan diferent de la nova que s'està forjant. Al cap d'una estona, una «rossa xuclada» (71) el condueix a l'habitació fosca on un home del FAP l'ha estat esperant per portar-lo a l'escenari de l'entrevista pactada, que és un altre, i a priori inaccessible: el despatx del governador civil. Per infiltrar-se en aquest espai d'autoritat a

¹⁹⁰ A més d'afinar el grau d'alteritat del personatge d'O'Brian, Alfons Gregori (2015) té en consideració la poca repercussió internacional que en efecte, a diferència del basc, tenia el secessionisme català, i apunta: «O'Brian evocaria l'essència democràtica i la voluntat de transparència que són també propis (constitucionalment) del país nord-americà, i constitueix, doncs, la figura que amb la seva mirada obre les portes a la legitimació de les reivindicacions independentistes, creant les condicions bàsiques perquè se'n pugui aconseguir la comprensió i —en darrer terme— l'acceptació per part d'aquells que no han intervingut directament en el conflicte: l'alteritat de les nacions estrangeres» (Gregori, 2015: 117).

¹⁹¹ Parlant de masculinitats: O'Brian és un personatge ostensiblement masclista. Això es pot copsar en nombrosos fragments, sobretot pel seu tracte condescendent i paternalista cap a les dones. Encara que no podem aprofundir en aquest aspecte, cal anotar-lo, perquè l'apropa al patró masculí clàssic del gènere negre i perquè, vist avui, erosiona l'heroïcitat del personatge.

mitjanit, tots dos es fan passar per policies —per ser del tot convincents, fan una broma trànsfoba (73). L'operació és delictiva i molt arriscada, i Mike no atura de rebre ordres i advertències per part dels membres de l'organització, els quals, com l'altra vegada, van encaputxats i armats: «No t'arronsis» (73), «La teva pistola és de plàstic, així que no intentis fugir», «No obris la boca», «Engega la càmera» (74), «Ianqui, filma'm», «Aquí manem nosaltres. Tu grava» (75). Un avís profètic segella la trobada: «Recorda: nosaltres no perdonem els traïdors» (76). Sota les amenaces i enmig del perill, O'Brian obeeix. Té només set minuts, i enregistra unes imatges plenes de simbologia.¹⁹² Un dels homes s'asseu a la butaca del governador; uns quants cobreixen el retrat del rei amb la bandera del FAP; l'espanyola va a parar a terra i és trepitjada. Com Giralt a la vetlla, capgiren la disposició corrent d'un espai institucional. Mike descriu la situació per als espectadors «amb un to d'intriga» (74), i formula algunes preguntes:

- Quin sentit té haver vingut aquí, desafiant la vigilància de la policia espanyola?
- És un acte de sobirania. Aquí és casa nostra. Ells són els ocupants. És com a les velles pel·lícules de Hollywood en què Robin Hood sempre entra a casa del tirà quan li convé.
- Per què utilitzeu les armes? [...]
- ...volem ser catalans d'una manera definitiva, no eternament provisional (75).

En acabat, Mike torna a un terreny neutral i per això més segur —l'hotel Ritz, on s'allotja— i edita els materials d'immediat perquè la peça es pugui emetre a la SBC l'endemà mateix. Les advertències (més, encara) de la seva ajudant en pràctiques Bàrbara Martí —«Estàs boig! Tens sort que no hi ha la llei antiterrorista» (77)— no el deturen. A l'inrevés: O'Brian fa gala de la seva integritat de nou i, de passada, accentua la dualitat aquí/allà, Catalunya/Estats Units: «Un periodista no ha de tenir mai aquestes idees. Aquí esteu molt mal acostumats. Sembleu més amos els periodistes que els que s'emporten els beneficis» (77).

El migdia següent, quan la notícia es difon, es desferma el bullici. «Els tèlex la van anunciar amb el timbre que desperta les redaccions del seu tràfec rutinari. Els telèfons anaven de bòlit. Els noticiaris van reproduir les imatges» (77). Les mesures de vigilància

¹⁹² Joan Ramon Resina subratlla la faceta simbòlica de les topades que precediren les Olimpíades de Barcelona: «Lluites simbòliques molt tenses entre alguns grups socials i les institucions acompanyaren la preparació dels Jocs. Es disputava el caràcter i el grau de visualització de l'amfitrió polític [...]. La pregunta era: qui seria l'amfitriona dels Jocs, Catalunya o Espanya? Tot i que la qüestió no es decidia simplement en el terreny dels símbols, la lluita era especialment insidiosa en aquest nivell» (Resina, 2008: 269 i 272).

de les autoritats espanyoles han quedat ridiculitzades a pocs dies de les Olimpíades; s'ha llançat una altra ofensiva contra el guió oficial. Intranquil per la «constant agitació al carrer» (79), el ministre d'Interior convoca una reunió d'urgència a Madrid; mentrestant, a Barcelona, es crida a una manifestació antiespanyolista que, celebrada la jornada prèvia a l'inici dels Jocs, culmina amb una altra estampa impactant: una bandera independentista —la senyera «més gran de la història» (101)— cobrint el cel de la plaça de Sant Jaume. La força de l'espai polític independentista es manifesta materialment, en les dimensions de rècord de l'estendard que conquereix un indret emblemàtic: la plaça ha estat definida a la primera pàgina de la narració com la «caixa de ressonància d'agravis [sic] i il·lusions» del poble català (7). Tots els mitjans es fan eco de l'acte, fent llum sobre allò que el govern central no hauria volgut que transcendís mai. I, enmig de la descripció de la marxa pacífica, també s'inclou una breu referència al debat social sobre l'ús de la violència —al·lusió en què val a dir que sobta l'ús de l'afirmació generalitzadora «Tot és violència» (99).

Reculem un moment, però, al fragment de l'entrevista a l'oficina del governador, perquè hi ressalta la comparació de la tasca del FAP amb la de l'heroi Robin Hood, el bandit bo. Aquest és, clarament, un recurs discursiu amb què el grup armat espera guanyar el suport de la societat civil. La banda també té el seu relat, i pel que s'indica al llarg del text, li funciona (21, 115). Tanmateix, la violència que caracteritza el tracte dispensat a O'Brian no es pot ignorar. La novel·la no idealitza els terroristes. Després dels episodis del segrest al graner i de les amenaces amb què s'hi adrecen en gravar el reportatge, ve una altra investida. El 25 de juliol, unes hores abans que comencin els Jocs, el FAP intenta assassinar el nord-americà amb una bomba a la moto (105). Mike se salva; del vehicle, només queden les restes. El periodista les filma, com filmarà la immolació de Muriel Basora. Precisament és ella qui, en el paper de *femme fatale*, li ha parat la trampa en el marc d'una vetllada romàntica en què el condueix, per la Carretera de les Aigües, fins al centre d'operacions de la banda, un xalet que emana expeditesa: «Res de luxes. Arxivadors. Dos ordinadors. Estelades per tots costats. Fotocopiadores. Muntanyes de cartells» (102). La casa comunica el diligent *modus operandi* d'una organització que no es vol detenir ni distreure per causa dels escrúpols morals.

I que no ho farà: el FAP aconsegueix dur a terme l'atemptat que ha preparat per a la cerimònia inaugural dels Jocs; una cerimònia entorn de la qual les guerres de

representació es tornen a percebre. Aquell dia, a la portada de *L'Independent*, un nou diari català, es llegeix el titular en anglès «Catalonia is not Spain» emmarcat en negre. La policia, als accessos a l'estadi, requisa senyeres i pancartes, i extrema les mesures de seguretat —per bé que això impliqui dissimular menys certes realitats: «Malgrat que la consigna era la discreció, tothom era escorcollat. La manifestació del dia anterior havia escalfat els ànims» (106). Més tard, el públic xiula mentre sona l'himne d'Espanya, i durant la desfilada, els atletes catalans se separen de la formació i s'arranquen els escuts espanyols de l'americana; a sota hi porten la senyera. A la retransmissió de la televisió, però, no es deixa veure l'acció (113).

Enmig d'aquestes pugnes, que el FAP ocupi la torre de telecomunicacions del recinte i la cabina de premsa i s'hi atrinxeri adquireix una simbologia diàfana: representa prendre el control, a la força, del que es narra al món sobre Catalunya. I aquest objectiu s'assoleix; això sí, a costa de convertir l'estadi en un violentop, en un espai amarat d'un sentit violent. La interrupció de la cerimònia es produeix tot just després que s'encengui la flama olímpica, enmig d'una atmosfera d'expectació i amb poca llum:

Un so greu a la megafonia va interrompre la música. El picar de mans va anar baixant de to. Era una veu d'home, que parlava pausadament.

—Una de les tribunes de premsa està ocupada pel nostre exèrcit. Els extintors són plens de goma-2. Qualsevol moviment en fals farà volar la tribuna de premsa. Volem una Catalunya lliure. Les nostres condicions per alliberar els tres-cents periodistes que es troben en aquest moment sota el nostre control són: el reconeixement, per part de l'ONU, de Catalunya com un Estat independent; que les forces d'ocupació espanyola abandonin el nostre país, i per últim, la unitat nacional de tot el territori en domini espanyol i una negociació posterior amb el govern francès. Visca el FAP! Visca Catalunya Lliure! (113-114).

Les reaccions a l'emboscada no es fan esperar: el públic aplaudeix i replica el crit de «Visca Catalunya Lliure»; les autoritats espanyoles abandonen Barcelona —partida que fa l'efecte de reculada de posició sobre un terreny en disputa— i deixen els Jocs en suspens; i Mike O'Brian, que no es troba retingut perquè estava a les grades com un espectador més, fa indagacions. Es pregunta com és possible que tres escamots del FAP hagin pogut entrar a l'estadi amb explosius, boicotejant el sistema de vigilància i en una operació en què han mort dos Mossos d'Esquadra. El reporter ha observat «anomalies»

(112) dins el recinte: i és que Boix, que es revela com un actor més del complot, tenia coneixement del que passaria, i ha permès que passés. Ara, el responsable de la policia catalana vol que Joan Giralt faci seves les exigències del FAP per posar contra les cordes el govern espanyol: «¿No és aquest el moment que esperàvem?» (117), l'esperona. En el capítol XII, el penúltim, es desenvolupen les converses polítiques que el candidat, pressionat per totes bandes, manté en les hores posteriors a l'atemptat, i que enllesteix amb la decisió (criticada *in primis* pels seus companys de partit) de pactar amb Madrid una solució federal per a Catalunya. Ell s'haurà d'ocupar d'eliminar el FAP, haurà d'embrutar-se les mans (123), però, a canvi, es garanteix ser investit —cosa que demostra on rau el poder polític real: no pas al Parlament, sinó a Madrid.¹⁹³ Arribats a aquest punt, el que podria haver estat el retrat humanitzat d'un alt representant es recobreix definitivament de patetisme. Les gestions que fa per tancar l'acord des de l'espai reclòs del despatx van en contradirecció de l'ímpetu que s'expressa als carrers, tornats un escenari obertament bel·ligerant, inundat d'una repressora violència policial. El símil dels helicòpters amb els corbs que vigilen «la carn humana agonitzant» crea una imatge sinistra:

A la Gran Via hi havia barricades de foc, fetes amb fustes i plàstics dels contenidors. Els manifestants eren joves i portaven la cara tapada amb mocadors negres. La policia disparava pilotes de goma des de les motos. Els helicòpters sobrevolaven la ciutat. El soroll dels seus motors i els llums vermells feien l'efecte de corbs vigilants la carn humana agonitzant (127).

De fet, i com ja s'ha anotat, a *CMP* la dicotomia entre espai interior i espai exterior és una constant. Aquesta divisió, d'altra banda, enllaça amb el caràcter contradictori que O'Brian determina en la seva radiografia de la societat catalana:

No entenia aquell país que es trobava a gust amb la contradicció. Si la política era la plasmació dels corrents socials, aquell país aviat podria ser independent. En canvi els fets anaven en sentit contrari. Als polítics de Catalunya a última hora sempre els pesava Espanya (109).

¹⁹³ Per a Resina (2008: 248), el tret característic de Barcelona és precisament «la seva separació del poder polític real». I afegeix: «Aquesta és la clau dels discursos vacil·lants i de les decisions de vegades estrambòtiques dels seus dirigents, i explica el retorn periòdic d'enfarfegades autocelebracions» (248).

Al costat de la desvinculació —generadora de tensions— entre l'esfera institucional i l'esfera política popular, a l'obra es pot identificar un altre tema estructurador que col·labora en la caracterització de l'atmosfera social: la traïció. Joan Giralt n'és acusat (69, 129), com és esperable, però també Boix, qui, paradoxalment *per fidelitat* a l'òrgan de la Generalitat, acaba obeint les ordres del dirigent i, a contracor, engega el pla per reduir el FAP i poder reprendre l'espectacle olímpic: «Potser tota la sang que hauràs vessat en la teva vida serà com aquesta... sang de gent com tu... d'amics. No m'agradaria estar al teu lloc» (135), li retreu un moribund Basora, el líder de la banda independentista armada, en caure ferit pel dispar d'un mosso (l'atac es descriu *tot court*, sense recrear gaire la ferocitat de l'agressió, insospitada per les víctimes). Per un altre cantó i com s'ha apuntat, la darrera paraula pronunciada pel president Pere Soler és «traïdors», segons el testimoni dels pagesos. Muriel també invoca la noció de deslleialtat durant un diàleg sincer amb Mike: «Jo no traïré aquest país» (103). I Giralt, pel seu costat, quan el FAP comet l'atemptat, se sent estafat per Muriel: «Com l'havia manipulat! Tota aquella farsa de fer un vídeo amb el seu discurs, no havia estat res més que una maniobra per distreure'l del que estava fent el FAP. Ella sí que tenia sang freda» (125). La dona que ha estat la seva amant els darrers dos anys, a la fi, li farà una abraçada que resultarà letal.

Muriel Basora és, justament, l'únic personatge femení de *CMP* que compta amb un cert protagonisme. La jove, una periodista catalana de «respostes geniüdes» (27), completa la tríada de figures principals amb Joan Giralt i Mike O'Brian, amb els quals, a més, forma un triangle sentimental. Per a *Godsland* (2007: 170), la noia funciona «as the archetypal *femme fatale* who deploys her sexuality in the service of political beliefs», si bé l'autora puntualitza que, a diferència de les dones sexualitzades de la prototípica novel·la d'espies, Muriel fa això perquè vol, amb plena agència, i cerca el plaer sexual propi.

De l'encertada anàlisi de *Godsland* volem matisar, només, la qüestió de l'agència de Muriel. Vagi per endavant que els protagonistes de *CMP* no estan dotats d'una profunditat psicològica que permeti emprendre un escrutini consciencios de la seva personalitat. Per la informació disponible, però, la noia sembla força condicionada per l'espai violent en què, com a membre del FAP, es mou. Això es pot copsar, per exemple, en l'escena al xalet de la Carretera de les Aigües, quan comparteix amb O'Brian el seu conflicte interior: «Mike[,] estic cansada, molt cansada. [...] No recordo quan va ser que vaig començar aquesta lluita. Si et dic que tenia deu anys te'n riuràs. Jo no traïré aquest país, però

necessito parar» (103). Hores després, quan ha de donar l'avís als camarades del FAP que el periodista ha sortit amb la moto que porta la bomba, Muriel esclata a plorar (104) —una estratègia narrativa per distanciar-la del fanatisme. Un altre moment en què se l'observa vulnerable és en el passatge al Club Partagàs, on apareix borratxa i assetjada enmig de la pista de ball (el lloc de lleure esdevé un lloc d'assetjament, i, parant compte, el nom del negoci —una marca de cigars— podria considerar-se indiciari d'una masculinitat agressiva). Destaquem en cursiva dues expressions comparatives del fragment indicadores de la pulsio de fugida, de desaparicio, del personatge:

A poc a poc la gent es va anar apartant fins que només va quedar una noia al mig, que es movia *com si volgués abandonar el seu cos*. Quatre individus se li insinuaven i ella no es va tirar enrere, ballava *com si volgués ser devorada* [...]. Muriel va caure [...]. Estirada a terra, Muriel ensenyava les seves cames esplèndides i reia. Va intentar aixecar-se, sense resultat. Els seus companys de ball la magrejaven mentre la incitaven a continuar (33).

El paràgraf no sols reflecteix una habitual i lamentable experiència femenina de l'espai nocturn, esculpida per la por —simptomàtica d'un tipus de violència cultural, la patriarcal— de patir una agressió sexista (fixem-nos en l'esment, cosificador, de les «cames esplèndides»). També retrata la vivència espacial de Muriel en particular: una d'alienadora. Aquí pareix com si la noia volgués extraviar-se, partir de si mateixa, i, filant més prim, es podria interpretar que intenta escapar d'una violència introjectada, propulsada cap a dins, que l'afligeix. Alfons Gregori (2015: 119) proporciona un punt de suport a aquesta tesi quan destaca els «trets notablement sadomasoquistes» del personatge durant les escenes eròtiques: és «com si es traslladés a les seves relacions sexuals la cultura de la violència que li ha infós l'àmbit familiar (per ser filla d'un líder de la FAP) i la militància en el grup terrorista ficcional» (119), glossa l'estudiós. Aquesta violència que abasta les relacions íntimes de la noia, esquitxa així mateix el seu espai domèstic: a la tornada del Club Partagàs, Mike i Bàrbara comproven que li han escorcollat l'apartament per intimidar-la: «roba per terra, calaixos oberts, papers i fotos pertot arreu...» (34). Muriel, en veure el daltabaix, defalleix. És, en suma, un subjecte polític que *conviu* amb la violència, però dolorosament, desamparada de resiliència emocional. I com que hi ha conviscut des de petita, sembla admissible que la violència hagi esdevingut constitutiva del seu ésser, que hagi estat bolcada cap a dins. Al capdavall, Muriel empra armes tecnològiques —la pistola, la bomba—, però també és arma ella

mateixa. Enganya Joan Giralt; enganya Mike O'Brian; i a l'escena conclusiva en què es transforma en dona-bomba, du aquesta osmosi persona / eina de violència fins al límit.

Tot plegat permet pensar el seu gest últim, la immolació davant del Parlament, com un acte que és alhora d'alliberament personal i nacional. Ara bé: cal afrontar amb cautela el primer dels dos vessants de l'acció. Com Adriana Cavarero (2009: 163) assenyala, la mirada compassiva sobre les terroristes suïcides és desaconsellable, atès que les reté «como objetos de un padecimiento sufrido más que como sujetos de una elección activa». Judith Butler (2004: 42), en les seves reflexions sobre el dol, tampoc no dubta que «[n]othing about being socially constituted as a woman restrains us from simply becoming violent ourselves». Muriel Basora pateix, segur. El seu pare és executat; tots els seus companys del FAP són assassinats; i el culpable d'aquestes morts, qui ha desarticulat el grup i ha frustrat el sofisticat pla de la banda per a l'assoliment de la independència de Catalunya, no és altre que el seu amant, el convers Joan Giralt. Però al costat del trauma personal que, sens dubte, abona l'actuació, hi ha un fet que no es pot deixar de banda: Muriel és una militant política compromesa que, com ha dit a Mike, no trairà el seu país. I si comet l'atemptat, no és tant per una voluntat nul·lificadora —que podria realitzar de maneres menys disruptives— com perquè sap que representa un alliberament per a la nació.

La sobrevivent del FAP «allibera» Catalunya del traïdor que ha menat els seus cap a una renúncia política com la que Resina (2008) considera que va implicar l'organització dels Jocs Olímpics. Vestida de negre (un color que evoca la figura venjadora de la vídua negra),¹⁹⁴ Muriel s'obre pas amb parsimònia enmig dels paraigües de la gent per acostar-se a Giralt. Tot just ha començat a ploure. Es transposa en la tempesta meteorològica la que, en paral·lel, la jove desferma figuradament. El nou president, quan la veu, sent una «esgarrifança» (138), però l'ambició el condemna: «El seu pensament va calcular que l'abraçada amb la filla d'un patriota seria ben vista. No hi havia perill» (138). El que Giralt pretén que sigui la imatge, gloriosa, de restauració del consens social, resulta una exhibició de violència contestatària del relat que convé al polític. Esdevé un abús de força

¹⁹⁴ Vg. les notes d'Agra (2012: 62 i ss.) a propòsit de la narrativa de la «vengeful mother». El comentari es troba emmarcat dins d'un estimulants estudi sobre la violència política de les dones que posa el focus en les construccions de sexe/gènere que aquesta violència subverteix i que sovint els mitjans de comunicació, en el seu tractament dels fets, restauren.

contudent que, a més, pel fet de ser suïcida, resulta inapel·lable; l'acció «horrorista» es tanca en si mateixa (Cavarero, 2009: 168). En coherència, la detonació posa fi al llibre.

Altrament, l'atemptat serveix per culminar l'etapa de les guerres olímpiques de representació. Materialitza una darrera lluita pel relat lliurada en un espai urbà, públic i concorregut; a la sortida d'un edifici altament simbòlic dins l'epopeia política de la comunitat: el Parlament. Tot el contrari dels racons aïllats i solitaris dels primers fets (els camins de Bellver de la Cerdanya, el graner de l'extraradi barceloní). La via pública no ha estat un lloc pacífic i tranquil, històricament: «La calle ha sido, sobre todo, un espacio donde se espectacularizan las tensiones sociales y se producen los grandes ensayos libertadores», recorda Manuel Delgado (2007: 244). Muriel re-tenso aquest espai, a la novel·la. Malgrat voler parar de filmar, un consternat Mike grava l'escena sabedor que allò és història de la televisió: «Mike O'Brian tenia una altra vegada l'exclusiva amb primers plans. Les imatges d'aquella foguera humana, de ritual medieval, ben segur que impressionarien a Amèrica» (139). En aquestes darreres paraules del text, se suggereix que la ciutat que les institucions volien projectar, madura, cap al futur, ha quedat ancorada en el passat. L'element del foc casa un temps i l'altre: dins d'aquest espai incendiable, s'ha passat de la torxa olímpica, insígnia de superació, de progrés, a la primitiva foguera. I val a dir també, amb relació a la temporalitat, que es percep un cert component cíclic. Com al principi (mes de juliol), al final (setembre) es dona mort a un president de la Generalitat que, per afegiment, surt d'un ple extraordinari marcat, com la vetlla de Pere Soler, per «[l]a gravetat dels rostres» (138), per cares que tenen «la rigidesa de les màscares» (138). La seqüència es repeteix, però l'espai ja no és el mateix. La violència l'ha inundat i transformat. Cal notar també que, a pesar del sensacionalisme que sobrevola la immolació, ni en aquesta escena ni en les escenes violentes anteriors es representa l'atac amb detalls escabrosos. L'obra manté un to descriptiu sobri, com passa a *El jaqué de la democràcia*.

La sexualització de la dona violenta —tret que María Xosé Agra (2012: 63) sosté que recorre els discursos mediàtics sobre la violència femenina— és un altre aspecte remarcable del passatge final. En efecte, completa la descripció de l'acostament entre els dos ex-amants: «El vent havia entreobert la gavardina negra, a sota hi havia alguna cosa més que aquell cos que tots dos coneixien fins a l'últim racó. Muriel va agafar Giralt per l'espatlla. El va abraçar. Una vegada més, els cossos es van ensemblar a la perfecció»

(138). L'assassinat queda equiparat a l'acte sexual: és com un darrer coit el propòsit criminal del qual avorta la possibilitat de pensar normativament Muriel, la dona, com a donadora de vida o cuidadora, ja que fa el contrari, la treu. I se la treu: el seu és el cos que es mata per matar (Agra, 2012: 69).¹⁹⁵ De fet, corporalitat femenina i mediatització sovint van de la mà. Agra defensa que «lo que realmente se persigue utilizando el cuerpo como arma es alcanzar un gran impacto mediático, y se logra, más y mayor si quien explota, si la bomba es una mujer» (2012: 69-70). Amb aquest «sacrifici» —pot ser entès així, dins la lògica de l'heroi màrtir—, Muriel certament assoleix l'impacte desitjat, i s'assegura la immortalitat, ja que queda inscrita en la història política de Catalunya, alhora que repta la vella concepció del nacionalisme com un «male phenomenon» (Özkırmırlı *apud* Godsland, 2007: 166). Godsland, a més, afirma que els «parallels between Catalonia and the female body» són un recurs recurrent entre les escriptores catalanes de novel·la criminal (147), dada que apuntala la identificació del personatge de Muriel amb la nació catalana.

Per concloure l'anàlisi, es plantegen tres consideracions generals. En primer lloc, hem vist que, a *CMP*, l'espai olímpic és figurat des del principi com una distopia, com un context abonat per a la violència —de fet, com és característic del gènere negre, un crim (l'assassinat del president de la Generalitat) precedeix l'inici del relat. L'atmosfera de rivalitats poc esportives té relació, és clar, amb la conjuntura sociopolítica. Per al poder estatal, en aquest moment cal que Barcelona —exposada a la mirada internacional, esdevinguda l'indret més noticable del món— projecti exemplaritat i consens espacial. La capital de Catalunya s'ha d'alçar com la icona d'una Espanya democràticament consolidada, que ha deixat enrere el fantasma de la dictadura: per això la «descarada mitificació de la data» (Resina, 2008: 243), dins i fora de la ficció. «Deien que aquells Jocs de Barcelona, celebrats a la Mediterrània, eren un homenatge a la vella Olímpia, als més purs instints de superació de l'home» (57), es llegeix en el capítol v. Amb tot, la realitat aviat desbanca la fantasia divulgada des dels mitjans alineats amb el poder. La preparació dels Jocs Olímpics arria tibantors importants en la comunitat, la manifestació més extrema de les quals és l'amenaça del FAP. Però les institucions no les afronten, aquestes tensions; en comptes d'això, les neguen i les intenten sepultar en l'esmentat relat

¹⁹⁵ Sobre la incapacitat d'acceptar la violència femenina pel fet que altera la imatge patriarcal del cos de la dona, vg. Pearson (1998).

mediàtic. Les guerres de representació, que sembla que operen només en el terreny simbòlic, acaben deixant pas a episodis de violència directa que, exercida amb més o menys discreció per part d'uns o altres, en tots els casos posa en evidència la falsedat d'aquell consens que es proclama. Atès que oficialment tal pacte social no admet, en l'espai compartit, l'abús de la força, resulta eloqüent que l'obra es clogui amb un acte de violència pública que la multitud aglomerada a la sortida del Parlament presencia i que les futures generacions podran visionar a la pantalla perquè ha quedat enregistrat. Es tracta, en suma, d'una violència profundament subversiva, que deixa poc lloc a dubtes sobre la tergiversació dels fets que passen a Catalunya per part dels mandataris.

Passem a la segona consideració. Sobre la base de la guerra de símbols i de les batalles mediàtiques, a la novel·la es descriuen accions estrictament violentes —aquelles en què s'esdevé un desbordament de força, en el sentit literal o figurat del terme. Aquestes mostres de violència conglomeren des del segrest de Mike fins a la immolació de Muriel, passant per les intimidacions del FAP i del portaveu Joan Navarro, per l'atemptat el dia de la inauguració dels Jocs i per l'actuació repressora dels Mossos d'Esquadra, entre d'altres. Són successos —llicant amb les observacions del paràgraf anterior— que es presenten com la cara visible d'un problema estructural. En el rerefons, el que hi ha són les mancances d'un sistema democràtic que cerca des-polititzar la ciutadania. I amb relació a aquest tema, l'obra recull el debat (existent en el moment que el text aparegué) sobre la legitimitat de la violència com a mitjà per fer política.¹⁹⁶ Considerant el fracàs de l'intent d'independència impulsat pel FAP, Gregori (2015: 123) arriba a la conclusió que la narració es posiciona i que avisa «que aquesta magnitud de violència no duu enlloc, per molt que estigui organitzada amb admirable eficàcia i “professionalitat”»:

La violència és el núvol, la boira, l'espiral que xucla les voluntats i la capacitat de raonament dels personatges principals amb voluntat d'alliberar Catalunya de l'opressió espanyola. La «basquitis», en definitiva, seria una malaltia a superar, una febre que solament pot conduir a un procés d'autodestrucció (Gregori, 2015: 124).

¹⁹⁶ La violència és, encara ara, la conseqüència més temuda del conflicte polític entre Catalunya i Espanya. Recordem que, en el punt àlgid del «procés», en què es va arribar a un suport social insospitat en el moment de redacció de la novel·la *CMP*, la narrativa imperant era netament pacifista i cívica (amb consignes del tipus «Ni un paper a terra»).

És una lectura interessant. Però més que la crida a la no-violència —que s’hi inclou, per bé que amb timidesa—, el que al nostre parer prepondera a *CMP* és la crítica sarcàstica a la incapacitat dels governants per conduir les discrepàncies socials per la via democràtica, i per evitar situacions de bloqueig en què la violència aparegui, als ulls del poble, com l’única manera de recuperar la sobirania.

En tercer lloc, des del punt de vista formal, la novel·la representa l’espai i la violència d’un mode efectiu, però frugal. Tot i que hi sobresurten alguns recursos retòrics —com la prolepsis, el símbol, la comparació o l’oposició espacial—, *CMP* no presenta una voluntat d’estil comparable a la que, per exemple, revessega *El jaqué de la democràcia*. L’autora resol les escenes amb facilitat i treu rèdit dels tòpics del gènere negre: l’investigador amb un personal sentit de l’honor, la *femme fatale*, el sistema polític corromput. Això, però, no hauria de resultar massa estrany, si es té en compte la manca d’ofici d’Assumpció Maresma com a novel·lista, l’extensió limitada del relat i el plantejament de l’obra en termes de producte de consum, de lectura lleugera. La senzillesa de la redacció contrasta amb la potència de l’argument; una puixança que ve reforçada pel tractament èpic dels escenaris. Se seleccionen localitzacions de notable càrrega simbòlica, que encaixen bé amb l’eix temàtic de les lluites pel relat, i que recobreixen de significació les accions (moltes d’elles, violentes) que s’hi esdevenen. Al mapa hi apareixen la plaça de Sant Jaume, el Palau de la Generalitat, el Parlament, el despatx del governador civil, l’estadi olímpic. També hi ha espais marginals, però, com el graner i el topless. Com a apunt final, podem observar que la ciutat viscuda, la Barcelona quotidiana, queda fora del retrat literari. Aquest és un tret que *El complot dels anells* i *El jaqué de la democràcia* comparteixen, i del que *El correu de Trípoli*, la següent novel·la que s’analitza, es desmarca.

3.3.2 Massa a prop de casa: tràfic d’armes a Tarragona

El correu de Trípoli (TRP), la primera novel·la criminal de Margarida Aritzeta, apareix publicada el setembre de 1990, just quan es compleixen deu anys del debut de l’autora en el món de les lletres catalanes. Així doncs, Aritzeta s’estrena en el gènere negre amb un cert recorregut, ja, al darrere —i, després, es continua obrint camí extensament. S’havia donat a conèixer com a narradora amb el recull de contes *Quan la pedra es torna fang a les mans*, guardonat amb el Premi Víctor Català de 1980. A aquest assoliment inicial el

seguiren, aviat, dos més: el 1981, l'encara nova veu va presentar-se amb *Grafèmia*, un relat de ciència-ficció per a públic juvenil, al Premi Joaquim Ruyra, en què quedà finalista, i l'any següent s'endugué el Sant Joan de novel·la per *Un febrer a la pell*. Des d'aquesta arrencada enèrgica, ara fa més de quatre dècades, l'escriptora no ha abaixat gens el ritme (almenys en aparença):¹⁹⁷ pràcticament cada any ha sortit al mercat un llibre seu. El darrer a l'hora de redactar aquestes pàgines, *Encara hi ha flors*, data de 2022. Prolífica i constant, definida com «una fabuladora nata» (Sunyer, 2020: 27), Aritzeta ha combinat la faceta artística amb la de professora i estudiosa de la literatura afiliada a la Universitat Rovira i Virgili, d'on s'ha jubilat el 2018. I, també, amb l'activitat desenvolupada des de diferents càrrecs institucionals, com el de Directora General d'Acció Departamental de la Generalitat de Catalunya entre 2006 i 2011, o el de degana de la Institució de les Lletres Catalanes del 2019 al 2022.

La llarga, i encara en curs, trajectòria de la creadora, avui es tradueix en un abundant repertori, de prop de quaranta títols, que abasta àmbits diversos en el terreny de la ficció.¹⁹⁸ Des de la narrativa fantàstica —*Vermell de cadmi* (1984); *Atlàntida* (1995)— fins a la de tall realista —*Perfils de Nora* (2003)— i de memòria històrica —*L'herència de Cuba* (1997)—, passant per la literatura infantil i juvenil —*El Gorg Negre* (2012); *Quimera* (2018)— i la de gènere criminal, un vessant que travessa l'obra de Margarida Aritzeta gairebé de cap a cap.¹⁹⁹

El corpus aritzetià d'històries de crims s'enceta, com s'ha indicat, el 1990 amb *TRP*, la primera de les tres novel·les que l'autora de Valls escriu per a la col·lecció «La Negra» en tres anys consecutius —la segueixen *Tie Break* (1991) i *El cau del llop* (1992)—, i amb les quals s'evadeix de la feina, paral·lela, d'editar críticament textos del Baró de

¹⁹⁷ En realitat, sí que ha fet alguna pausa. En una entrevista amb Sebastià Bennasar (2017a), l'autora admet que, per exemple, del 2006 al 2011 —quan ocupa un càrrec a la Generalitat catalana—, quasi no escriu: «[E]l que publico [en aquests anys] és rendida de temps anteriors».

¹⁹⁸ En el terreny de la no-ficció, Aritzeta també compta amb un gruix important de publicacions derivades de la seva labor com a investigadora. De fet, la seva primera obra, editada el 1979, fou l'assaig històric *Carrasclat-Veciana. Elements per a l'anàlisi de la guerrilla antiborbònica*. Vg. Broch (2020) per a una aproximació a l'obra crítica i d'investigació de Margarida Aritzeta.

¹⁹⁹ L'enumeració no és exhaustiva. Hem esmentat alguns títols representatius de les principals tendències identificables dins la narrativa aritzetiana. Per a una amena i més aprofundida presentació de la figura i l'obra literària de Margarida Aritzeta, vg. Villalonga (2020). El mateix volum conté capítols focalitzats en una part de la producció de l'autora, com ara la ficció per a públic jove (secció a càrrec de Pere Martí) i la de gènere negre (de la mà de Montserrat Palau).

Maldà, com s'ha comentat pàgines enrere. El corpus es continua eixamplant amb la publicació, un punt més dosificada en el temps, de *L'home inventat* (1996), *El verí* (2002), *El llegat dels filisteus* (2005) i *La maleta sarda* (2010) —els dos darrers llibres formen una mini-sèrie. I s'acaba d'envigorir a partir de 2013, quan Anna Maria Villalonga proposa a Aritzeta de participar en l'antologia *Elles també maten*, juntament amb dotze narradores més; entre elles, la mateixa Villalonga, Teresa Solana, Núria Cadenes i Esperança Camps (noms ineludibles en matèria de novel·la negra catalana escrita per dones al segle XXI). A «L'assassinat de la venedora de cupons», el conte que Margarida Aritzeta compon per a l'aplec esmentat, compareix per primera vegada el personatge de la inspectora del cos de Mossos d'Esquadra Mina (Jaumina) Fuster,²⁰⁰ que es consolida com a protagonista de la sèrie integrada per *L'amant xinès* (2015), *Els fils de l'aranya* (2016), *Rapsòdia per a un mort* (2018) i *Teoria del gall* (2020). L'univers Mina Fuster també aplega els relats curts «L'or del ring» (2015) i «Mala sang» (2018), enmig dels quals, per cronologia, se'n col·loca un altre: «Metro Llacuna» (2017), no vinculat, en canvi, al conjunt serial.²⁰¹ De temàtica criminal queden per consignar «El fill del rei» (2021), un conte que es troba dins el recull d'autoria femenina col·lectiva *La cervesa de la Highsmith*, i una novel·la coetània a les tres de «La Negra» però força més difícil de recuperar fora de l'hemeroteca a causa del seu format: *Quaranta graus a l'ombra*. Va aparèixer a *El Nou Diari*, editat a Reus i a Tarragona, durant els mesos de juliol i agost de 1992, en quaranta entregues.

En suma, el catàleg de textos de gènere criminal de Margarida Aritzeta compta, per ara, amb disset escrits (dotze novel·les, cinc contes) repartits al llarg d'una trentena d'anys. Aquesta dilatada carrera «negra» —Aritzeta és, de les cinc autores estudiades, l'única que es manté activa— li ha valgut el reconeixement com a baula entre generacions de novel·listes dins els circuits de la narrativa criminal en català (Palau, 2020: 87). Durant el discurs pronunciat en el marc de l'homenatge rebut el 2019 a la setena edició del festival Tiana Negra, l'autora es va mostrar ben conscient del paper destacat que té en aquesta parcel·la literària en particular, atesa la seva singular qualitat com a veterana:

²⁰⁰ És batejada així en honor de Jaume Fuster, amb qui Margarida Aritzeta travà una important amistat i amb qui col·laborà contínuament en el transcurs de quasi disset anys, fins al traspàs de l'escriptor el 1998.

²⁰¹ «L'or del ring» s'emmarca en el llibre de la Marató de TV3 de l'any 2015; «Metro Llacuna» es troba dins el volum *Barcelona, viatge a la perifèria*, coordinat per Àlex Martín i Sebastià Bennasar; i «Mala sang» forma part de l'aplec de relats *Assassins del Camp*, que Aritzeta mateixa va coordinar i prologar.

El motiu de l'homenatge és que soc l'única persona que fa d'enllaç entre la generació que va publicar a «La Negra» de La Magrana, als vuitanta i noranta, i la nova generació que comença a escriure novel·la negra. Així que faig aquesta funció especial de vincle generacional (Aritzeta *apud* Palau, 2020: 90).

El 2022 s'ha convocat el I Premi Margarida Aritzeta–Vila de Creixell de novel·la criminal, un guardó vinculat al festival Creixell.Crims i un signe més de com és d'apreciada, l'autora, dins els cercles del *noir*.

En general, Aritzeta ha aconseguit no sols premis i distincions (per exemple, la Creu de Sant Jordi de 2018), sinó també una atenció continuada a la premsa periòdica catalana, com posa en valor Alfons Gregori (2018: 67). L'estudiós, altrament, es fa eco de Lluïsa Julià (2008: 10), qui inclou l'escriptora en el grup de dones —entre les quals també hi ha Maria-Antònia Oliver— que comencen a publicar amb assiduitat al llarg dels anys vuitanta i noranta i que, en una circumstància d'auge de l'anomenada narrativa femenina, es beneficien de la promoció de les editorials, guanyen lectors i obtenen crítiques favorables als diaris. Amb tot, per a Gregori no passa inadvertit el fet que, per contra, des de llavors «tot just s'han publicat uns pocs treballs acadèmics que estudien i aprofundeixen en l'obra d'Aritzeta», la qual, afegeix l'autor, no s'ha introduït en el cànon literari català contemporani (66).²⁰² I es podria afegir, des d'una perspectiva afí, que fins ara llur producció tampoc no havia estat objecte d'investigació de cap tesi doctoral. En aquest sentit, cal destacar el recent volum monogràfic *Margarida Aritzeta*, coordinat per Magí Sunyer (2020) —i en què Gregori participa. Resultat de les jornades organitzades des de la Universitat Rovira i Virgili amb motiu de la jubilació d'Aritzeta, el volum assenta una bona base per a l'edificació d'una bibliografia acadèmica al voltant de l'autora.

²⁰² Donem per bona l'afirmació d'Alfons Gregori sobre Aritzeta i el cànon, però pensem que valdria la pena relativitzar-la. Entre altres raons, perquè la idea d'un cànon únic integrat per obres i autors considerats cultes és, avui, obsoleta, i perquè en la formació dels cànons intervenen múltiples factors que van més enllà dels estudis que es publiquen dins l'àmbit acadèmic, com ara les dades de consum o la presència a les aules. Sobre el cànon català, vg. Fernández (2008: 178 i ss.), Sullà (2009) i Pont i Sala-Valldaura (1998). Vg. també Villalonga (2020: 16), que es fa ressò de l'observació de Gregori i identifica algunes possibles causes de la no inclusió d'Aritzeta en el cànon. Villalonga al·ludeix al fet que l'autora està «plenament en actiu», a la seva condició de dona, i al «caràcter volgudament heterodox i heterogeni, ampli i eclèctic» de la seva obra. I agreguem una curiositat, amb relació a aquest tema. El 1996 Aritzeta publica *L'home inventat*, una novel·la en què es gesta l'assassinat dels «mandarins culturals» (PEN Català, 2019) que determinen quin ha de ser el cànon a la literatura catalana; mandarins com, per exemple, Joaquim Molas, que apareix representat explícitament. Sense tractar-se d'una obra que generés controvèrsia pública, *L'home inventat* va ofendre algunes persones, i segons Aritzeta, el que ella pretenia que fos un joc li va costar «exclusions».

Dins aquest conjunt d'assajos, i tornant a l'afluent criminal de l'obra de la narradora, Montserrat Palau (2020: 89) proposa de dividir la pràctica negra d'Aritzeta en dues etapes: la primera fase, coincidint amb l'«esclat important» del gènere en els anys vuitanta, i la segona, marcada per l'eclosió de la novel·la negra en la segona dècada del segle XXI (cada etapa, per consegüent, es correspon amb una de les dues promocions de creadors entre les quals, hem llegit, Aritzeta sent que fa de lligam). Aquest ordenament bipartit funciona, a grans trets. Ara bé: filant prim, caldria precisar què ocorre entre un període i l'altre, en l'interval comprès entre 1992 i 2013. No es produeix pas un «silenci de vint anys» (89), ja que, a la pràctica, Margarida Aritzeta no deixa d'escriure relats que incorporen el crim com a element definitori o com un dels ítems narratius principals. De fet, reunits en la seva diversitat, els textos intermedis fins i tot podrien constituir un altre cicle; un de més dispers, si es vol dir així. O de transició. Montserrat Palau, no obstant això, explicita el criteri per què classifica el corpus negre d'Aritzeta en dues etapes i no en més: i és que pren en consideració (solament) les narracions que compten amb «tots els ets i uts canònics del gènere» (90). Reconeix, això sí, que n'hi ha d'altres de menys preceptives que també «podrien ser considerades i tractades» com a novel·les criminals.²⁰³

De qualsevol manera, en les pàgines següents em centraré en la primera de les dues etapes determinades per Palau. Sobretot, en el pas de la dècada dels vuitanta a la dels noranta, un pas que la publicació de *TRP* empremta. Pel que fa a la modalitat criminal, aquests són uns anys de tempteig i d'aprenentatge, i en què Aritzeta assaja recursos que a la llarga esdevindran una marca literària personal; per exemple, l'arquetip de la mare harpia. Present, d'una manera o d'una altra, a les tres novel·les publicades a «La Negra», la mare conflictiva és una figura elemental en textos posteriors del mateix gènere, com *El verí* o les entregues de la sèrie Mina Fuster.²⁰⁴ A *TRP* en concret (137 i ss.), és retratada com un

²⁰³ Aquí s'ha optat per la perspectiva inclusiva i, dins la relació de textos del gènere, s'han inclòs quatre novel·les (*L'home inventat*; *El verí*; *El llegat dels filisteus*, i *La maleta sarda*) que no s'han comercialitzat com a relats negres, però en què el crim hi té un paper destacat. Una altra obra d'Aritzeta que pren elements de la narrativa criminal és *Encara hi ha flors*, protagonitzada pel periodista Kàputx —un dels personatges secundaris de la sèrie de Mina Fuster—, si bé Aritzeta al·lega que no està «convençuda que aquesta sigui una novel·la negra» (Llort, 2022: 32). Certament, es tracta d'un text més esquiú a la classificació per gèneres, per aquesta raó ha quedat exclòs de la llista.

²⁰⁴ A *El cau del llop* apareix la mare traumatitzada de l'assassí de dues noies: Puri Carrera, una ex-prostituta. A *Tie Break* entra en escena Magda, la mare sobreprotectora d'un tennista d'elit. A més, Palau (2020: 97) fa notar que «h]i ha diversos paral·lelismes entre la figura de la comtessa de Cànoves [un altre personatge

ésser violent (maltracta altres personatges tant físicament com psicològica i econòmica) i, seguint el tòpic de la *femme fatale* luxuriosa, com una dona insaciable sexualment (àdhuc incestuosa: té relacions amb el seu fill discapacitat). En aquesta narració, la progenitora obra fonamentalment dins de l'espai domèstic, el pis familiar, ubicat al carrer Baixada de la Peixateria de Tarragona, on s'esdevé el desenllaç: la caiguda fatal d'Irma, filla d'aquesta mare problemàtica, des d'una alçada de diverses plantes quan intenta recuperar la capsa amb droga que el seu germà havia fet desaparèixer. D'aquesta manera, tenyint l'espai d'accions destructives, se subverteixen la clàssica associació de la llar, l'àmbit d'Hèstia, amb la idea de refugi i protecció, i l'assimilació simbòlica de la figura materna amb la font de vida.

Una altra marca identitària de l'escriptora, que ja apareix a *TRP* i que es manté en relats ulteriors —tant del gènere com d'altres tipologies—, rau en la tria de localitzacions del Camp de Tarragona com a escenari dels fets narrats. Aritzeta (2018: 12) s'interessa per l'ambivalència d'aquesta regió, que descriu com «[u]na zona metropolitana a prop de la muntanya i la ruralitat, però amb antecedents urbanites que es remunten a la Tarraco romana». En un breu article ple de lloances cap a la creadora, Joan M. Pujals (1992) posa èmfasi en la des-centralització del crim que comporta l'ambientació de trames detectivesques en aquest territori, d'una banda ben conegut per l'autora (un centre per a ella) però, de l'altra, perifèric respecte de Barcelona.²⁰⁵ Pujals conclou que «Margarida ha demostrat que és capaç de trobar una *capacitat laberíntica* en aquest tríptic geogràfic [Tarragona, Reus, Salou], lluny de la gran urbs» (1992: 154; la cursiva és seva). I la imatge no podria ser més oportuna, ja que el laberint és, per definició, l'enigma que es materialitza en un espai d'opressió —perquè empresona— i confusió —perquè desorienta, dificulta sortir-ne—, conceptualment pròxim al violentop. Un espai que, com a tal, i com l'enunciat citat ja recull (en la «*capacitat laberíntica*»), no té qualitat de permanent: es fa, desfà i refà amb l'acció humana. Montserrat Palau (2020) també es fixa en la naturalesa canviant del paisatge social i urbà que es retrata amb realisme en l'obra negra aritzetiana, i ressalta la «quotidianitat» (99) i el «detallisme» (101) que, des de les primeres novel·les criminals, caracteritzen la literaturització dels indrets del sud del

de *Tie Break*], la filla de la qual va morir de sobredosi, i Mina Fuster i la seva mare». Sobre aquest darrer personatge, Maria de Aorebieta i de Landáburu, una mare castradora, vg. Losada (2019: 14-15).

²⁰⁵ Sobre la tendència des-centralitzadora que defineix els nous escenaris de la narrativa negra en català, vg. Bannasar (2011: 117-152)

Principat. A la fi, tot junt porta cap a la idea que és la mesurada combinació d'aquests dos elements contraris, el laberíntic i el quotidià, el misteriós i el conegut, el que enganya la vista i el que es mostra amb detall, allò que defineix la tècnica d'Aritzeta a l'hora de construir l'espai narratiu.

Sovint la narradora parteix d'un entorn que es presenta familiar i lliure de perill però que, tot d'una, esdevé estrany per al seu habitant (sinistre, caldria dir en termes freudians). *TRP* comença a donar forma a aquest patró. En aquesta novel·la, la representació de l'espai és elaborada per mitjà del filtre subjectiu del protagonista, Sam, que té la peculiaritat de ser, d'entre els caràcters principals de les cinc obres seleccionades, l'únic «autòcton», l'únic que actua en el seu medi ordinari: la ciutat de Tarragona. Això té implicacions estilístiques, al seu torn: i és que sense deixar de ser una novel·la d'acció, *TRP* utilitza també un registre més líric en la descripció dels espais, subjectivitzada i atenta a les connotacions personals que contenen. Adesiara hi trobem passatges que suavitzen el ritme de la narració i que fan la funció de mostrar com l'urbs és recoberta de significances per un dels seus usuaris, qui tan aviat n'enalteix els encants naturals (64) com en critica certes intervencions urbanístiques (72-73). El fet que no sigui una metròpolis —a la manera de Barcelona, Chicago o Los Angeles, escenaris més habituals en la tradició *hard-boiled*—, sinó un terreny més apamable i amb menys anonimat, coopera en la transmissió d'una sensació de proximitat i de connexió emocional amb el lloc. Connexió, això sí, que no desemboca en un discurs idealitzador, en la mesura que al capdavall se suggereix la idea, formulada per la mateixa Aritzeta, que els crims «sempre són més a prop nostre del que ens imaginem».²⁰⁶ La violència pot arribar a qualsevol racó del que percebem com el nostre món i capgirar-lo, convertir-lo en un violentop. I a *TRP* ocorre així: a l'últim, Tarragona és —com aquell pis del casc antic— una altra llar desfeta, o feta sinistra.

De seguida es reprendrà aquest fil d'anàlisi, però abans, calen unes notes més per acabar de fixar les coordenades de l'obra. Hem ensenyat, fins ara, *TRP* com una mena de punt de partida per la raó que és l'*opera prima* de Margarida Aritzeta com a novel·lista

²⁰⁶ La citació és extreta d'un comentari de Margarida Aritzeta publicat al blog d'Anna Maria Villalonga, *A l'ombra del crim*. La nota es troba a l'entrada dedicada, precisament, a *TRP*: <http://alombradelcrim.blogspot.com/2016/05/el-correu-de-tripoli-de-margarida.html>. Accedit el 22 d'agost de 2022.

criminal. Convé tenir present, tot i això, que l'autora s'havia sentit atreta per la possibilitat de fer literatura de gènere (en sentit ampli) força abans de participar a la col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana; una opció que, a començaments dels anys vuitanta, se li plantejava indissociable del seu ideari polític i dels cercles en què es movia com a militant del PSAN.

Al partit, en aquella època, l'escriptora estableix relació —entre d'altres— amb Jaume Fuster i Maria-Antònia Oliver, amb qui comparteix la voluntat cultural de treballar perquè més gent llegeixi, i més variadament, en llengua catalana. Per a l'assoliment d'aquest objectiu, tots tres autors aposten per la narrativa de gènere, considerada un «buit» de mercat que, si s'omple, captarà nous lectors.²⁰⁷ Però Edicions de la Magrana —fundada, com hem vist, el 1975 per Carles-Jordi Guardiola, Jaume Fuster, Jordi Moners i Francesc Vidal, tots ells companys del PSAN— no apareix, de tot d'una, com la plataforma idònia per donar sortida a aquesta escomesa, ja que neix com una editorial especialitzada en assaig polític Així que, de moment, al cap de poc d'haver-se introduït en l'àmbit de la creació, Aritzeta s'incorpora com a membre d'Ofèlia Dracs, que treballa amb altres segells, com Laia i Tres i Quatre. Fuster i Oliver (i altres camarades del partit, com Joan Rendé i Antoni Serra) ja formaven part del col·lectiu.²⁰⁸

L'autora entra al grup l'any 1983, amb trenta anys —és la més jove de la colla. En aquell moment, són en procés de correcció les proves del recull *Negra i consentida*, el tercer dels sis llibres col·laboratius que Ofèlia Dracs arribarà a publicar. No és a temps, llavors, de participar en aquesta antologia de relats criminals, però com Villalonga (2020: 14) aclareix, Aritzeta «sí que va formar part dels volums *Essa efa, recull de contes intergalàctics* (1985, ciència-ficció), *Bocato di cardinali*, del mateix any i al voltant de la temàtica gastronòmica, i, més endavant, *Misteri de reina* (1994)».²⁰⁹ Per mitjà

²⁰⁷ Sobre la suposada funció normalitzadora de la literatura de gènere en llengua catalana, vg. les reflexions de Mercè Picornell (2013), en part recollides a l'apartat 1.2 d'aquest estudi.

²⁰⁸ Recordem que la raó de ser d'Ofèlia Dracs, compost per un nucli estable de deu autors, era concentrar esforços per introduir, mitjançant la literatura de gènere i sota l'exemple de Manuel de Pedrolo, «la literatura catalana en el consum popular» (Martínez-Gil, 2004: 37). I, així mateix, que alguns dels components havien participat en el Congrés de Cultura Catalana (1975-1977), la celebració del qual ve a fixar la data d'inici del període de normalització (Fernández, 2008: 32).

²⁰⁹ Una mica més endavant, Anna Maria Villalonga sosté que, «[f]idel a l'esperit d'Ofèlia Dracs, Aritzeta manté actiu el desafiament de la diversificació literària, que inclou el conreu d'una narrativa de gènere de qualitat per omplir els buits i les mancances que encara arrossegueu les nostres lletres» (Villalonga, 2020:

d'aquesta experiència, avivada per les vetllades de revisió en comú de la primera versió dels textos, Margarida Aritzeta entra en contacte amb diversos escriptors de la denominada generació dels 70, amb qui teixeix vincles intel·lectuals i d'amistat i amb qui coopera per tal d'acostar la ficció en català al lúdic després de dècades d'encapsulament en la resistència.

Al compàs del moviment diversificador de gèneres narratius que caracteritza la literatura catalana dels anys vuitanta, el 1986 es crea «La Negra» d'Edicions de la Magrana. Els primers temps, Aritzeta segueix el projecte de ben a prop com a lectora; no sols perquè aquest entronca amb les iniciatives impulsades des del front cultural del PSAN, sinó també per l'afinitat personal amb Jaume Fuster —que dirigeix i inaugura la col·lecció amb un títol propi—²¹⁰ i amb altres autors d'Ofèlia Dracs que hi publiquen (Antoni Serra, Maria-Antònia Oliver). Tant és així que, en preguntar-li durant la conversa personal si els llibres de «La Negra» li eren familiars abans de l'edició de *TRP*, Aritzeta respon en termes absoluts: «Els tenia tots, els llegia tots. Els recomanava i els regalava» —deixant entreveure el compromís bategant darrere el plaer de consumir ficció *noir*.

Comprar, llegir, recomanar i regalar novel·la negra: a priori, tot excepte escriure'n. A la mateixa entrevista, l'autora recorda les reticències que sentia respecte de fer narrativa criminal, a pesar de la seva bona predisposició cap a la literatura de gènere —a la qual ja s'havia llançat, com s'ha vist— i malgrat els ànims insuflats per l'amic i novel·lista Jaume Fuster. El més suggestiu del cas, emperò, no és que Aritzeta tingués reserves, sinó que aquestes estiguessin dretament relacionades amb la seva condició de dona. Segons explica, es trobava incòmoda amb la masculinitat i la violència prototípiques d'aquest tipus de creacions:

Recordo que en parlava amb ell [Jaume Fuster] i li deia que les novel·les negres que llegia eren molt masculines. Molt violentes. Em divertia llegint-les, però no em veia a mi escrivint una cosa així. I ell sempre em responia el mateix: «Has de trobar la teva veu; no necessàriament has de seguir el model dels grans títols de “La Cua de Palla” que hem llegit tots, i que entenc que t'incomodin». Perquè és que, a més a més, en aquella època

16). Fixem-nos com perviu, en el discurs, la imatge pessimista de la cultura catalana com una superfície amb forats descoberts.

²¹⁰ El primer director de «La Negra», fins al gener de 1988, fou Àlex Broch, però Jaume Fuster ja feia d'assessor.

la Maria-Antònia Oliver, la Maria Aurèlia Capmany i tota una colla de dones estàvem immerses en la lluita feminista. Per tant, era contradictori escriure aquest tipus de novel·la i alhora batallar per un canvi de paradigma.

Amb el seu testimoni, Margarida Aritzeta posa damunt la taula un tema cabdal: el dilema de l'escriptora d'ideologia nacionalista que es reconeix, també, com a feminista, i que treballa en una conjuntura de normalització cultural en què es veu empesa a prioritzar el primer dels dos discursos. Helena González Fernández, en el marc d'una anàlisi basada en el cas de les autores gallegues dels anys vuitanta, aprofundeix en aquesta qüestió a partir d'un parell de conceptes que resulten rendibles, importats al marc català: el paraigua totalitzador i la identitat doble o oximorònica.

Amb la metàfora del paraigua totalitzador (*totalizing umbrella*), que pren del crític literari postcolonial Rajagopalan Radhakrishnan (1992), González (2009) fa referència a «una estratègia de assimilación en la que los discursos dominantes de la nación —androcéntricos, por supuesto— articulados desde la resistencia intentan [infra]nivelar otras posiciones identitarias que consideran exocéntricas» (González, 2009: 65). Aquest fenomen assimilador es dona, per tant, en aquells sistemes literaris en vies de (re)construcció en què la causa nacional, considerada prioritària, n'acaba relegant d'altres, com la d'articular una literatura feminista; cosa que tampoc no significa que aquesta literatura es proscrigui. S'admet, però sempre que aquesta se situï «per davall» del principi cohesionador principal, la nació, i que l'autor que la crea no desatengui la lluita per l'autodeterminació de la seva comunitat política.

Tot plegat, avisa González, remet a un problema encara més arrelat: la «difícil armonización de los derechos del individuo (de la ciudadana) con los derechos de los pueblos (o de las etnias)» (2009: 11). I és en aquest punt on entra en joc la noció d'identitat oximorònica, proposada l'any 1995 per l'estudiosa Geraldine Nichols —precisament en el marc d'un assaig sobre subjectivitat i escriptores catalanes contemporànies— com a alternativa a la visió jerarquitzada de les identitats nacional i de gènere sexual (70). En síntesi, la identitat doble se sustenta en el pacte entre els ítems de nació i de gènere, així com en la seva priorització conjunta respecte d'altres trets diferencials del subjecte —sexualitat, classe, raça, religió. En el nom, el concepte reflecteix l'aparent paradoxa que suposa intentar cohesionar un discurs feminista (internacionalista, transversal) amb un de nacionalista (territorial, distintiu). Una noció similar s'ha usat en la teoria

postcolonial a partir de les aportacions de Homi Bhabha: el concepte d'identitat cultural híbrida.

Contemplada des d'aquest marc conceptual, *TRP* emergeix com una narració notablement condicionada pel paraigua totalitzador del procés català de normalització de la cultura. Apareix com un text en què se supedita el discurs de gènere, que el 1990 ja feia més d'una dècada que tenia una presència pública important a Catalunya,²¹¹ a la «necessitat» nacional de comptar amb unes determinades modalitats de ficció per avançar programàticament cap a la utopia de la plenitud cultural (Picornell, 2011: 197). Alineada, com s'anirà detallant, amb les regles de la novel·la negra clàssica —començant per l'investigador de masculinitat hegemònica i la víctima femenina i sexualitzada—, *TRP* és l'obra amb què Margarida Aritzeta rebaixa l'escepticisme envers la creació de narrativa criminal, i amb la prova, es diverteix (Bonada, 1992: 94). Però no serà fins més endavant, que l'autora començarà a introduir signes del seu pensament feminista en els relats negres. A *El cau del llop*, per exemple, engega aquesta generització a partir de la caracterització del personatge de la detectiva Coia Moreno, que brega per obrir-se pas en un sector llargament vinculat amb l'abús de poder, la policia,²¹² i a l'arquetip de la qual la figura de la inspectora Mina Fuster donarà continuïtat, més tard.

Amb tot, cal convenir que a l'Aritzeta de «La Negra» la idea de produir una novel·la negra en clau femenina no l'atreia, encara. I, d'això, n'és un indicador el fet que l'etapa triennial de participació a la col·lecció es tanqués —entre altres causes— pel suggeriment de Carles-Jordi Guardiola de reorientar la línia cap al model instituït per Maria-Antònia Oliver amb la sèrie Lònia Guiu, també publicada a «La Negra». Villalonga recull aquest episodi:

L'editor Carles Jordi Guardiola li va suggerir que deixés de banda la novel·la negra que estava fent (similar a la de tothom, segons la seva opinió) i es dedicés a quelcom de diferent, a una novel·la negra feminista, amb una detectiva a l'estil de la Lònia Guiu.

²¹¹ Prenem com a data de referència el maig de 1976, quan se celebren les I Jornades Catalanes de la Dona al Paraninfo de la Universitat de Barcelona.

²¹² Per complementar aquesta interpretació, vg. Shelley Godsland (2007: 104 i ss.), que matisa l'abast feminista d'*El cau del llop* tot argumentant que conté una «excusatory characterization of the male murderer» (2007: 106). Quelcom similar ocorre a *TRP*, com es posarà de manifest. D'altra banda, *El cau del llop* s'inspira en un cas real ocorregut en el club madrileny El Lobo Feroz (vg. Duva, 1989).

Aquesta cotilla no era el més adient per a algú com Aritzeta, que volia fer literatura amb la llibertat creativa que aquest propòsit inexorablement comporta, i se'n va distanciar (Villalonga, 2020: 19).

Per a Helena González (2009: 73), un dels factors que influeixen en la decisió d'algunes escriptores d'allunyar-se del reclam editorial «literatura de dones» és «el temor a ser recluidas en la etiqueta, como si de un subgénero se tratase, especialmente por el interés con que el mercado literario acoge y publicita la literatura escrita por mujeres, y sobre todo la esperada narrativa».²¹³ Aritzeta, certament, tenia una recança semblant com a autora. Durant la conversa que hi vaig mantenir, recorda que en el context del *boom* de la narrativa femenina de finals del segle passat va participar amb freqüència en activitats —taules rodones, presentacions de llibres, etc.— a l'entorn de l'eix dona i literatura, i que, al final, en va acabar fatigada: «Com si les dones, com a subjectes, no poguéssim parlar de literatura sense l'etiqueta de dones», expressa. D'aquí, doncs, que declinés la proposta de Guardiola.²¹⁴ Volia dedicar-se a la novel·la negra al marge de rètols distintius. Tot i això, ara, amb la perspectiva dels anys, somriu amb ironia en adonar-se de l'evolució que ha seguit: «Una sèrie negra amb una protagonista dona i feminista no la vaig voler fer. Però sí, és curiós: al cap de vint i pocs anys, resulta que l'he feta». Per tant, és clar que *TRP* pertany a un estadi temporal, i intel·lectual, anterior al de la creació de la saga Fuster.

Un cop situada en diversos paràmetres, s'escau avançar cap al comentari de l'obra. Un comentari que no deixarà pas d'integrar apunts amb perspectiva de gènere, ja que la pertinença a una etapa o a una altra no despulla el text de possibles significats, en aquest sentit. En concret, es posarà atenció a les implicacions de gènere de la representació de l'espai violent, l'assumpte que vertebrava les cinc lectures d'aquest estudi.

²¹³ En el mateix volum, González dona bones pistes per acabar la qüestió intricada de la «moda» de la literatura escrita per dones, moda en què percep tant avantatges —com la visibilitat i la sensació de normalització— com perills —evidentment, dos: «la reificació del sujeto femenino independiente y la conversión de la escritura de género (concienciada) en literatura de subgénero (mercantilizada)» (2009: 25). Tal problematització teòrica ens interessa, ultra el cas d'Aritzeta, per la raó que pot servir per interrogar-se sobre els clarsos de la popularització de la novel·la criminal dita femenina. Per a una primera aproximació a l'etiqueta *femicrime* i als reptes conceptuals que planteja, vg. Martín Escribà i Sánchez Zapatero (dins Losada i Paszkiewicz, 2015: 113-129).

²¹⁴ Segurament la recomanació de l'editor aparegués com a idea per intentar d'augmentar les vendes, ja que els tres llibres d'Aritzeta no havien tingut una sortida comercial significativa. De cada novel·la, *El correu de Trípoli* (1990), *Tie Break* (1991) i *El cau del llop* (1992), es féu una única impressió, amb tirades molt similars: de 2.900, 2.624 i 2.620 exemplars, respectivament. Les dades han estat extretes del llibre de registre d'edicions en mans de Carles-Jordi Guardiola.

A *TRP* s'aprecia una endreçada feina d'escriptura darrere la representació literària de Tarragona. Entre altres recursos per acoblar el retrat de la ciutat a la temàtica criminal, Margarida Aritzeta se serveix de l'oposició, bàsica, del que en termes lefebvrians s'anomenen l'espai concebut i l'espai practicat; és una oposició semblant a la que, com s'ha pogut comprovar a la secció anterior, organitza *El complot dels anells*. L'autora contraposa la Tarragona que, en la ficció, el discurs polític del consens espacial conceptualitza com a pròspera i no conflictiva, i la Tarragona que resulta de l'activitat econòmica i social, la qual inclou conductes tan poc modèliques (i en part motivades pel pes de la precarietat) com l'extorsió, el tràfic d'armes, el frau fiscal i la violència contra les dones. Són delictes que en el llibre no s'encaren des de les institucions, ni reben una bona cobertura informativa. Fora de les estructures de poder, tampoc la ciutadania sembla gens disposada a admetre els problemes de l'urbs. De fet, quan en l'espai oficialment pacífic la violència es manifesta de manera evident, com en l'escena final de l'obra, molts veïns reaccionen amb incredulitat, i alguns acaben per parlar dels episodis disruptius com d'un «correu» no desitjat procedent d'un lloc altre, exòtic i antagònic: Trípoli. Heus aquí la dimensió metafòrica del títol, *El correu de Trípoli*, que complementa la seva interpretació literal (en el text, és del nord del Líban, d'on ve la mercaderia il·legal que es descarrega a Tarragona camuflada entre aliments).

Després de tot, la idea copsable rere la postura, de tints arabofòbics, d'aquests ciutadans, és que la violència és connatural a determinats indrets geogràfics i és des d'allà des d'on es pot «propagar» i contaminar-ne d'altres. Que certs incidents que a Tarragona, se suposa, no tenen cabuda, tornen un poc més comprensibles si és a Trípoli, que succeeixen.²¹⁵ Una creença occidentalista tan estereotípica com subsistent fora de l'àmbit fictici, i que es pot relacionar amb la temptativa de fixar i estabilitzar la identitat dels llocs (i, per extensió, dels que els habiten). Tal tendència, a més, es pot llegir en clau de gènere, com fa Doreen Massey quan, a l'assaig *Space, Place, and Gender*, afirma que «the need for the security of boundaries, the requirement for such a defensive and counterpositional definition of identity, is culturally masculine» (Massey, 1994: 7). En veritat, però, «[t]he identities of place are always unfixe, contested and multiple» (5). Com les de les

²¹⁵ Cal tenir en consideració que l'any 1990 Trípoli evocava un panorama d'enfrontament devastador. La ciutat just començava a viure les seqüeles de la guerra civil libanesa (1975-1990). Vg. Jamali (2016) per a una vista aèria de la història de Trípoli dels darrers trenta anys.

persones. I la capital del Tarragonès no és cap excepció a aquesta realitat. Per això Artizeta pot imaginar-la i dibuixar-la amb versemblança convertida en un niu d'altercats.

TRP és narrada en primera persona i estructurada en tretze capítols no numerats. L'acció, que es desenvolupa en un temps intern de tres setmanes, s'inicia una tarda d'octubre, en un despatx situat al passeig de la Rambla Nova de Tarragona. És l'espai laboral quotidià del protagonista i narrador, Roger Planes (àlies Sam), un home de mitjana edat que es dedica als informes comercials juntament amb dos socis i amics, Carme i Ricard.²¹⁶ Ben mirat, tal activitat professional manté una relació de coherència plena amb la zona on es desenvolupa, atès que la Rambla, dins la novel·la —com fora de la ficció—, funciona com l'emblema de la Tarragona comercial. És l'avinguda «per on els bars s'aboquen al carrer i les orxateries no s'aturen mai de reclutar clients, on s'obren com joiells els aparadors de les botigues de roba, de pell, on es tanquen les grans portes vidrades dels bancs i caixes» (19). Aquest espai urbà, lluny de vincular-se amb la violència, és ple d'ofertaments apetibles per al visitant, i això es transmet en la mateixa descripció, que conté alguns elements que suggereixen erotisme: «s'aboquen», «s'obren com joiells». Hi ha també, però, un deix de militarització —determinat per l'infinitiu *reclutar*—, el qual es pot llegir com un senyal que avença l'altra mena de tractes mercantils, relacionats amb la guerra, que Tarragona acull (la compravenda d'armes). El verb, a més, suggereix disciplina. Ordenat racionalment, en la seva extensió física, per a les diferents activitats de consum previstes, els horaris d'obertura i de tancament dels negocis i les transaccions regeixen les interaccions humanes en aquest indret temptador i concorregut.

I selectiu. En una ciutat on el terreny del centre s'encareix a gran velocitat (21), la Rambla es mostra així mateix com una àrea on disposar d'oficina privada ha esdevingut tota una exhibició de poder. Com un d'aquells espais que confereixen estatus als qui l'ocupen, perquè són aquells que poden comprar la llicència per entrar-hi. Encara que Sam valora positivament la pàtina de prestigi, sobre el nom de l'empresa i dels socis, que es deriva de la localització del gabinet —«Diuen que ets bo» (13)—, no ignora les contrapartides

²¹⁶ Sam reapareix com a protagonista a *Tie Break*, la segona novel·la de l'autora per a la col·lecció «La Negra». Com a resultat, es forma una mini-sèrie composta de dos títols. L'altra escriptora del corpus que crea una bilogia és Assumpta Margenat, que aprofita el personatge de Rossi per al parell de llibres que publica amb Edicions de la Magrana, *Escapa't d'Andorra* i *Manolo*, fa poc aplegats en un sol volum (Margenat, 2019). Més tard, Artizeta ha tornat a la serialitat negra amb els personatges de Manu Uriarte, el llibreter de vell que protagonitza *El llegat dels filisteus* (2005) i *La maleta sarda* (2010), i Mina Fuster.

de participar d'aquest joc d'aparences: un benestar tan incert i volàtil que, absurdament, no se sol distingir bé del malestar. «Apostàvem fort, havíem contractat un dels locals més cars de Tarragona, l'havíem amoblat [sic] amb peces de qualitat i portàvem vida de iupis, és a dir, constantment amenaçats per la debacle física, econòmica i moral» (32), reconeix. L'hostilitat de l'ambient corporatiu s'anuncia sense eufemismes: en una urbs decretada en pau, aquests tres treballadors «constantment amenaçats» han de conviure amb la tensió permanent pròpia d'una disputa freda. Més endavant, el narrador continua reflexionant sobre l'imperatiu de projectar-se triomfant si vol subsistir en el clima de competitivitat agressiva en què treballa. El món «dels desposseïts», assegura, «no havia de semblar el meu de cap de les maneres per exigències del negoci» (134). Des del punt de vista retòric, no passa per alt la tria lèxica que determina el sentit d'aquesta oració, on l'ús de la noció de desposseïts —en comptes d'una altra d'ús més col·loquial, com «desafavorits» o, directament, «pobres», «miserables»— pretén comunicar la deriva superficial d'una societat consumista que atorga credibilitat als individus, o els la nega (com denota el prefix *des-*) pel que (pareix que) posseeixen. En el context de violència estructural (Galtung, 1998) en què es troben immersos, amb actives diferències de classe, Sam i els seus companys no actuen pas al marge d'aquesta dinàmica mesquina, i adopten una actitud classista: «[P]er això havíem triat aquell edifici i aquell despatx, que ens costava un ronyó de lloguer, per poder tenir clientela selecta» (14). Des del començament, doncs, s'insinua la crítica, pròpia del gènere negre, a les repercussions del capitalisme en la vida relacional dins l'entorn urbà.

Malgrat tots els recels, de moment l'estratègia d'instal·lar-se a la Rambla ha donat els resultats esperats als tres informadors comercials. El negoci funciona i els proveeix no sols d'un sou cobejable i d'una posició social mitjanament privilegiada, sinó també d'una sensació d'ordre que condorm la sensibilitat moral: «Tot lligava sempre i tractàvem amb persones civilitzades, encara que de vegades poguessin ser protagonistes de fraus espectaculars» (28), pondera el narrador.

Però aquesta rutina generalment conforme es comença a tòrcer quan Sam rep l'encàrrec d'investigar la Comercial Alimentària S. A., una empresa opaca que aconsegueix fer trontollar el seu orgull professional. Tot i ser aparentment solvent, la companyia sempre paga les factures amb retard, sense preocupar-se per la conseqüent pèrdua de clients i proveïdors. A l'escena inicial de *TRP*, el protagonista hi cavil·la des del despatx, envoltat

de carpetes i papers i amb el cap espès: «Quina mena d'empresa és aquesta?» (6). La saturació mental del personatge («Ffff! Em bull la caldera», 8) es reflecteix en l'escriptori atapeït de documents, i en un gest de descàrrega, Sam llança el got amb què ha pres el quart cafè de la tarda a la paperera, sense encistellar. «El rebrec va caure a terra i va deixar uns quants esquitxos foscos al seu voltant, al costat d'altres rebrecs que tampoc no havien fet bàsquet» (5). La imatge parla prolèpticament d'un espai «tacat», contaminat, i també del poc encert del protagonista. Sam podria enllestir l'afer ràpidament amb un informe negatiu, com li aconsella Carme, i passant la informació a la policia, però de cap manera no és capaç de deixar-ho córrer si primer no troba on hi ha la «trampa» (5). «Encara no m'havia derrotat mai una empresa com aquella i ara, amb la meua experiència, ja faria riure que la Comercial em fes anar com un titella» (7), sentència (el verb «derrotat» és un nou llambreig de bel·ligerància, com «recluten» i «constantment amenaçats»). Tal obstinació, aquesta resistència a adoptar una actitud més laxa —però no a causa de cap principi ètic, sinó, com queda clar, per «amor propi» (7)—, deixa traslluir el perfil psicològic un tant infantívol del personatge.

Diametralment oposat a l'*homo cogitans* de la novel·la d'enigma d'ascendència anglesa, Sam és visceral, impulsiu. Es deixa portar pel seu instint, i això fa que en unes ocasions l'encerti i en d'altres, en canvi, s'equivoqui estrepitosament. D'*ethos* poc definit, arriba a ser fins i tot agressiu —una agressivitat també perceptible transposada en el rugit del seu mitjà de transport, una moto Honda CBR: «una bestiassa de 1000 centímetres cúbics» (15) i una ostensible marca de virilitat amb què el personatge circula i es fa notar per l'espai públic, com un *chevalier errant* modern. El protagonista, a més, vetlla per conservar una bona forma física. El temps lliure que té el dedica a entrenar, ja sigui al gimnàs o a l'aire lliure, sobretot a la platja del Miracle, un dels seus racons preferits de la ciutat. D'aquí que no vacil·li a fer servir la força física quan ho considera necessari: és algú que es troba en condicions d'exercir-la. Sempre, però, contra altres homes; amb les dones, tendeix a ser condescendent. Tot junt, el masculinitza d'acord amb els paràmetres convencionals del gènere negre.

Encara que l'obra inclou un entramat metaliterari que imposa un distanciament entre Sam i els detectius tradicionals —«Era evident que jo no seria mai un tipus dur com els detectius de les novel·les» (45)—, el personatge aritzetià n'hereta nombroses qualitats, sens dubte. Com el solitari privat, és solter, una condició civil que Sam atribueix, amb

resignació, a la naturalesa altament exigent de la feina que fa (32-33) —la coneguda consigna «A really good detective never gets married», de Raymond Chandler, concentra aquesta idea de la solitud forçosa de l'investigador professional. Per tant, viu sol, i para poc pel seu pis. L'espai domèstic del protagonista gairebé no es representa; predominen els d'un altre tipus (despatxos, restaurants, hotels: espais de l'òrbita empresarial). Tampoc no es parla, a la novel·la, de cap seu vincle familiar, encara que és cert que Carme i Ricard, els dos socis, tenen cura d'ell —el més jove dels tres— com la mare i el pare que es preocupessin per un fill adolescent i rebel.²¹⁷ Així mateix, Sam és caracteritzat amb un toc d'esnobisme: com un amant de la música clàssica i de la gastronomia, un tret, aquest darrer, que connecta amb el tòpic cultural de l'esperit hedonista mediterrani i que acosta el tarragoní a personatges de referència com, per posar l'exemple per antonomàsia, Pepe Carvalho, el detectiu *gourmet* de Vázquez Montalbán. Finalment, cal remarcar que l'ofici del protagonista, consistent a investigar empreses i a redactar informes confidencials, no dista en excés del d'un agent secret, figura a la qual, de fet, ell es compara més d'un cop, de broma. Justament per això els amics de confiança li diuen Sam. Roger Planes deu aquest sobrenom a Sam Spade, el cèlebre personatge de Dashiell Hammett, que és el «mestre» del gènere que Aritzeta —tal vegada en una estratègia de legitimació, en tant que novella en el criminal— homenatja en aquesta novel·la, igual que fa Capmany, per la seva banda, a *El jaqué de la democràcia*. Les dues escriptores, així, demostren tàcitament que coneixen el model fundacional.

Com l'investigador de San Francisco a l'inici d'*El falcó maltès*, l'heroi de *TRP* és interceptat, en el primer capítol, per una dona seductora que pretén manipular-lo en favor d'uns interessos personals tèrbols que li ocultarà tant temps com pugui. Aquesta vegada, qui encarna l'arquetípic *femme fatale* és Irma, una jove infermera que demana ajuda a Sam per localitzar el seu padastre, Eusebi Forest, el qual ha marxat de casa i, presumptament, s'ha emportat un objecte valuós que ella necessita recuperar a tota costa.²¹⁸ A la novel·la catalana, l'element rastrejat no és una llegendària estatueta en

²¹⁷ Elena Losada posa de relleu que l'absència de vincles afectius forts —com, per exemple, el maternofilial— és una característica corrent en els detectius masculins creats per homes: «Sherlock Holmes no tiene madre (como Poirot, por cierto, aunque sea criatura de Agatha Christie), tampoco Sam Spade o Philip Marlowe, ni siquiera Pepe Carvalho» (dins Losada i Paszkiewicz, 2015: 59). Margarida Aritzeta s'adscriu a aquest patró, però suavitzant-lo amb els caràcters, sempre amatents, de Carme i Ricard, que ajuden Sam contínuament.

²¹⁸ Els jocs intertextuals abunden en les obres d'Aritzeta —ella mateixa és autora d'un assaig sobre el joc intertextual—, i a *TRP* no s'exhaureixen en els paral·lelismes argumentals amb la novel·la de Hammett.

forma d'au rapinyaire, sinó una capsa misteriosa el contingut de la qual —droga en pols— no es revelarà fins al final, quan els dos fils de la investigació, les operacions de la Comercial Alimentària S. A. i el drama familiar, s'uniran en un de sol (Moreno, 1990: XI), enllaçant la violència d'una banda criminal internacional amb la violència domèstica. Les geògrafes feministes Brickell i Cuomo han assenyalat «the multi-sited and multi-scalar links between intimate and global violence» (2020: 297) que sovint operen en el món actual, i quant a la representació literària d'aquests lligams, *TRP* pot proveir d'un exemple interessant (i també *Antípodes*, de Maria-Antònia Oliver, text tractat a l'apartat següent).

La trobada de Sam amb Irma es produeix el mateix capvespre, en sortir de la feina. Cansat de fer voltes al cas, obscur, de l'empresa que escodrinya, l'informador se'n va al Moto-club, un bar amb terrassa davant per davant del despatx, a la mateixa Rambla (i que encara existeix: una dada que reforça el realisme cercat per l'autora amb la inserció d'establiments emblemàtics de la ciutat a la ficció). Per bé que són escassos, els metres que separen l'oficina del club, Sam nota el canvi d'esfera de seguida. Ha deixat enrere la cambra de les preocupacions, on s'«emparrava per les parets» (5), per endinsar-se (resguardar-se) en el que és l'espai de la socialització alegre per excel·lència —així, s'estableix una relació dialèctica entre els dos escenaris (obligacions / lleure). El narrador troba el bar ple de gom a gom, i mentre va fent glops de cervesa enmig d'aquesta atmosfera confortable, familiar, sent que a la fi es pot «deixar anar» (8), amarar-se de la distensió col·lectiva després d'un dia difícil: «Tothom semblava content i els meus problemes es començaven a dissoldre al capdavall del boc de cervesa» (9).

De sobte, però, el protagonista detecta una presència intrusa, com la d'un figurant nou que torba el decorat de sempre: «No la tenia gens vista pel Moto-club» (9). Asseguda al tamboret del costat, Irma intenta entaular conversa amb ell mentre se li insinua, «empipadora» (8) i «descarada»: va girant d'un costat a l'altre i li frega els malucs amb els genolls. Sam no pot interposar distància per deturar aquest contacte físic que el molesta, ja que a l'interior del local es troben tots amuntegats: «Ja passava: com més estrets, més gent entrava» (9). Mentre que a l'escena d'*El complot dels anells* al Club

Montserrat Palau (2020: 96) evidencia un altre joc que s'estableix, des de les primeres pàgines, amb dos referents cinematogràfics: «Un protagonista, Sam, que té com a cap Ricard —*Casablanca*— i una Irma que no és la “dolça”, com la de Billy Wilder, sinó la “rossa”».

Partagàs l'assetjada és la noia, Muriel Basora, aquí qui aborda l'altre invasivament en un recinte ple de gent és el personatge femení. No obstant això, no podem dir que es tracti ni d'un cas d'inversió dels rols de gènere tradicionals ni, tampoc, d'una inversió de discurs, perquè la interacció descrita beu del clixé de la *conquistatrice* i, a to amb aquest, va acompanyada d'una descripció sexualitzada de la noia.²¹⁹ De fet, que la presència d'una dona sola a un bar —un espai de connotacions masculines, com a mínim en aquella època— no es deslligui de l'interès per «capturar» un home perpetua un model de ciutat retrògrad. La circumstància solitària d'Irma es dona a entendre com una anomalia que ha de ser corregida, com si fos una prostituta la mera compareixença de la qual «señala un lugar vacante, que no es sino el del varón que debería naturalmente ir a su lado», tal com comenta l'antropòleg Manuel Delgado (2007: 226) en examinar la configuració cultural que limita l'accés de les dones a l'esfera pública. Per contrast amb aquest aspecte immobiliària, el que sí que evoluciona és la percepció subjectiva de l'espai. Si fa un instant el bar actuava com un refugi per al protagonista amb necessitat d'evadir-se, ara s'impregna d'un sentiment d'incomoditat que, tanmateix, no trigarà a dissipar-se.

Sam, de primer, refusa parlar amb l'atrevida desconeguda, i en silenci la va contemplant a través del mirall «tèrbol i reverberant» (11) de darrere la barra. L'espill berrós funciona com a símbol anticipatiu de l'engany. Representa, també, la porta d'accés al que està ocult, l'entrada figurada a una altra dimensió de la realitat —aquesta Tarragona profundament fosca que Sam encara no sospita.²²⁰ Quan finalment cedeix i convida la jove a sopar, el protagonista creua un llindar sense ser-ne conscient. Des d'aquest moment, res no tornarà a ser com abans: «Perquè mai no em vaig imaginar que jo podia caure en el parany d'una dona com una mosca incauta» (12). Equiparada amb l'aranya, Irma queda retratada com la dona depredadora, i ell, com la seva víctima. D'altra banda, la influència que l'espai ha exercit en aquesta baixada de guàrdia és decisiva. L'home

²¹⁹ Irma és presentada com una «nena espectacular» (9) d'ulls «foscos i profunds com l'Amazònia» (13). «Tenia unes cuixes espectaculars sota la faldilla curta i un cos ben proporcionat, amb una cabellera rossa que déu n'hi dó. Una mica massa exagerada, vaig pensar, massa tros de dona per a mi» (10). La cosificació de la jove recorre el text de principi a fi (12, 31, 136-137), i obeeix les lleis de la novel·la negra clàssica. Un altre personatge femení de *TRP* amb qui Sam té relacions i que és descrit de forma sexista, àdhuc comparada a un gerro, és Mentxu: «Tota ella era tan decorativa com aquelles oficines» (87).

²²⁰ L'*speculum* concentra una simbologia rica: tant pot ser l'objecte que revela una veritat hermètica —mundana o d'un ordre superior— com la superfície que dona una imatge invertida, per tant tramposa, de la realitat. Pensem, per exemple, en l'enganyós mirall d'aigua del mite de Narcís. Per a una ampliació, vg. Chevalier i Gheerbrant (1982 [1969]: 635-637). D'altra banda, el terme *speculum* fa pensar també, inevitablement, en Luce Irigaray.

que, de la feina estant, es mostrava preparat per fer la guerra, i confiat a guanyar contra una empresa que el desafia a enginy, en l'ambient relaxat del Moto-club ha desactivat les alertes: «Hi havia alguna cosa que no rutllava però les meves alarmes encara no funcionaven» (13). Irma ha actuat amb tàctica, en decidir esperar-lo allí. Ara bé: al final del vespre, l'actitud característicament ofensiva del protagonista reapareixerà tan aviat com la noia li exposi les raons veritables per què s'ha acostat a ell: demanar-li que busqui el seu pare desaparegut. Amb l'autoestima ferida, Sam muntarà un escàndol a la sala del restaurant on han anat, davant de la resta de comensals, i deixarà plantada la seva acompanyant, frustrant la funció de l'espai com a marc de plàcides vetllades romàntiques. O sigui, rompent el consens espacial de forma cridanera —«Tothom s'havia girat cap a nosaltres» (15)— i agressiva de paraula: «Aneu a fer punyetes, tu i ton pare!» (14); «Vés a prendre el vent, nena!». Exercint, en definitiva, violència verbal, que és un tipus de violència directa, d'acord amb la classificació de Johan Galtung (1998).²²¹

L'endemà al matí Sam rep dues visites inesperades a la feina. Primer, la de Carles Bernal, un home jove, atlètic i ben vestit que es presenta com un representant de la Comercial Alimentària S. A. i que, mentre esmorzen en una cafeteria, el commina a redactar un informe positiu sobre la cadena: «[T]ant a vostè com a nosaltres ens anirà molt bé que sigui bo. M'entén, oi?» (19). Després de la reunió, Sam roman confús: «Havia intentat subornar-me? No ho sabia» (19). L'intent d'extorsió —una altra forma de violència directa— ha estat subtil, i el fet que s'hagi donat amb llum de dia i enmig d'un cafè ple de tertúlies i dolços, no en la privacitat d'un despatx, el fa encara més inquietant. Es capta l'amenaça sense saber exactament en què consisteix, i aquesta desinformació constitueix una el·lipsi que incita el lector a prefigurar l'escenari més perillós si el protagonista no fa el que, per ara de forma elegant, li demanen. Val a dir que les circumstàncies de la mort de Bernal, al capítol sisè, seran igual d'ambigües. Sam s'assabentarà del decés de l'altre pel diari, on, a la secció de fets diversos, es dediquen «quatre ratlles comptades» (68) a l'accident mortal tingut per un conductor suïcida a l'autovia de Salou. Veritablement, i el narrador ho endevina, Bernal ha estat assassinat pel grup de traficants que utilitza la

²²¹ El psicoanalista lacanià Miquel Bassols relaciona la violència amb el registre simbòlic del llenguatge, i afirma que la violència «sorgeix allà on un discurs troba el seu límit en l'indicible, en l'inefable, en allò que no es pot dir» (2002: 79). D'acord amb l'autor, la violència emergeix en el moment que es trenca el pacte simbòlic de la paraula: «El límit de la paraula en el diàleg és l'insult, i un cop trencat el diàleg sorgeix el pas a l'acte violent» (79).

companyia com a tapadora per al negoci de distribució d'armes, però no obtindrà cap més dada sobre el crim. Una altra vegada s'ometen els detalls que explicitarien l'acció violenta.

La segona visita compareix al cap de poques hores, després que Sam hagi seguit una pista. Més calmat, recorda que Irma, la nit anterior, va dir que el seu padastre treballava al Bon Preu, un dels supermercats pertanyents a la Comercial Alimentària S. A.: «També era casualitat que precisament quan estava investigant sobre aquella empresa em trobés que un dels treballadors s'havia fet fonedís» (20).²²² Creu que cal esbrinar quina mena de nexa hi ha entre un fet i l'altre, així que surt cap al Bon Preu de la plaça de la Font seguint una intuïció que implica alterar el seu itinerari habitual per la ciutat: «[J]o no solia comprar per aquells barris» (21). En la modificació de la ruta espacial ordinària, es copsa la desviació que s'està produint del curs vital, fins llavors previsible, del personatge. Ningú, ni al supermercat ni al quiosc de davant, li sabrà donar raó d'Irma o d'Eusebi Forest, però no és que Sam hagi pres una direcció equivocada: de fet, les seves gestions obtenen una resposta contundent. Tan aviat com torna a l'oficina, un home d'aspecte àrab —un tripolità que no és altre que el cap dels contrabandistes— l'agredeix físicament a la sortida de l'ascensor. En aquesta ocasió, la violència es representa amb una mica més de substància narrativa, tot i que en poques línies:

—El senyor Roger Planes?

Em vaig quedar mirant-lo i m'hi vaig acostar, sorprès, mentre ell mantenia la porta de l'ascensor oberta. Llavors, aprofitant-se de la meva sorpresa, em va clavar una guitza monumental a l'estómac, que em va rebatre contra la paret i em va fer caure l'entrepà per terra. I abans que jo hagués reaccionat em va cridar amb una veu molt clara, però amb un accent estrany:

—I vés amb compte a no ficar-te on no et demanen. Això és un avís amistós (25).

El gest «amistós», sens dubte menys diplomàtic que el de Carles Bernal, desballesta el significat que té, per a Sam, el seu centre de treball, una finca d'oficines costoses on fan feina persones educades i elegants; un espai aureolat de civisme que ara, amb aquest assalt importú, queda sollat, com ja vaticinaven les taques de cafè de la paret del despatx al principi. La bombolla de la tranquil·litat ha esclatat. Per primera vegada, l'edifici de la

²²² Convé aclarir que si bé Bon Preu és una cadena real, no hi ha un referent real rere la trama fictícia d'Aritzeta.

Rambla no li sembla una àrea segura. S'hi sent vulnerable, intimidat: «Mai no m'havia sentit amenaçat a causa de la meva feina, mai no m'havien atonyinat, mai no havia tingut por. I ara començava a tenir-ne. Por o desconcert, era el mateix» (28). El local contractat, seu de la seva vida quotidiana, per moments esdevé per al protagonista un lloc connotat de risc, un violentop. És el tercer pic en vint-i-quatre hores que l'han anat a buscar amb traïdoria a un terreny que sent propi, part de la seva rutina diària, com el Moto-club, i això el regira.

Sam torna a veure l'atacant en el tercer capítol —una coincidència a què dona una explicació netament geogràfica: «Tarragona era una ciutat massa petita» (34)—, i, dissimuladament, el segueix fins a un pub de la Plaça dels Carros. El retrobament resulta doble. Al fons del local, entre les persones del grup de l'agressor, hi ha Irma. En aquest context, seria lògic que es desplegués un nou episodi de violència, com sigui que tradicionalment les discoteques s'han associat a la violència física provocada per la desinhibició que faciliten el consum d'alcohol i la nocturnitat. Un comentari sarcàstic de Carme, que ha anat amb Sam fins allí, corrobora aquest estigmatitzant tòpic espacial: «M'agradaria veure una bona baralla de bar, d'aquelles amb les potes de les cadires trencades, ampolles contra el piano i les clientes xisclant (34) —l'estereotip, ja s'indica, reserva a les dones un rol passiu: el de testimonis esporuguits; i, amb freqüència també són allò disputat, objectualitzades com un trofeu. La brometa de Carme no és pas fortuïta. El protagonista té set de venjança, en efecte; és en bona part per això, que ha estalonat l'àrab fins al pub. A la fi, però, s'absté d'acostar-s'hi. A diferència del que va fer al restaurant on va sopar amb Irma —qui ara el mira de reüll, sense gosar dir-li res—, aquesta vegada no està disposat a «muntar un número» (34). Per tornar-s'hi, espera l'escenari idoni, un de més retirat, i el troba en el capítol setè, en un carreró «tancat i sense trànsit, sense gent» (92) d'Alacant, ciutat on s'ha desplaçat a la recerca de la noia. Allà envesteix l'àrab. S'hi abraona amb fúria i mira d'interrogar-lo:

Ni tan sols no va gemegar. El vaig fer girar d'una estrebada a la gavardina i mentre encara obria els ulls per veure què passava li vaig clavar un gran cop de puny que el va tirar per terra. Després, sense deixar-lo reaccionar, el vaig arrossegar fins al parterre de cactus i li vaig posar un genoll sobre l'estómac, mentre l'immobilitzava totalment. [...]

—I ara em diràs on és l'Irma.

Però no deia res.

—Sense jugar perquè et trencaré les costelles. On és l'Irma. Sé que és a Alacant. Canta!

Tampoc no va respondre i potser no podia, però em va semblar que reia enmig d'una ganyota de dolor i això em va fer perdre el cap. Li vaig engaltar un parell de cops a la cara i li va començar a rajar sang del nas. Semblava un porc.

—On és l'Irma? Malparit! (92).

Com el detectiu independent de la novel·la negra, el narrador de *TRP* busca fer justícia pel seu compte, al marge de la llei (de fet, ha viatjat a Alacant desobeint un arrest domiciliari que li ha imposat la policia en el capítol VI; en un instant veurem per quina causa). I això, usualment i també en aquest cas, vol dir contestar la violència amb violència. L'investigador comercial apareix inclement, va pegant a l'altre —que no respon cap de les preguntes— fins que el deixa «estabornit» (93), «estossinat i fet una misèria», amb la cara «sangonosa» i «com un cromó, amb el bigotet xop de sang». La descripció és ordenada (no lenta: les ratlles de diàleg aporten dinamisme) i un grau més cru que les que s'han llegit fins ara. Algunes construccions del fragment s'empren per transmetre la ferocitat de la tupada: «sense deixar-lo reaccionar», «gran cop de puny», «l'immobilitzava totalment». El carrer estret, apartat del tràfec, du adherit l'halo de violència, i per tant sembla un espai favorable als interessos del protagonista, que preveu sortir de l'embat victoriós i impune, ja que ningú no s'haurà assabentat del que ha fet allà. Amb tot, com al Moto-club, es deixa enxampar. Cec d'ira, Sam no s'adona que els homes de l'àrab se li acosten per darrere, i del cop inesperat que rep, perd la consciència. Quan desperta, a l'inici del capítol VIII, es troba lligat de mans i peus i amb tot el cos adolorit. L'han apallissat i segrestat en un espai marginal i materialment precari: una barraca amb goteres al peu del castell, en un barri on «només pugen les rates i els desgraciats» (103). El poblat de xaboles, un indret criminalitzat, encercla el vestigi d'un passat medieval d'esplendor i hi contrasta lamentablement, creant una imatge evocadora de l'acció militar del setge. Apareix, doncs, com un lloc que per les seves característiques ja sembla «parlar» d'isolament i de captiveri. Un rapte com el que es narra hi escau.

No és la primera vegada que a Sam li surten malament les coses, en l'intent d'aconseguir informació. Pàgines enrere s'ha vist implicat en un afer greu: un assassinat. A l'escena anterior al pub nocturn, abans de marxar, l'investigador demana el número de telèfon a Clara, una coneguda del gimnàs de qui espera obtenir l'adreça d'Irma, atès que una i l'altra viuen a la mateixa barriada de Tarragona. Quan parlen el dia següent, queden d'acord de reunir-se més tard al Moto-club, però Clara mai no apareix al bar. Mentre prepara el dinar, Sam sent la notícia que un veí l'ha trobada morta, «horriblement

desfigurada» (38), a la part de darrere de la botiga on feia feina, damunt d'una pila de caixes:

Li havien tallat el coll i el cap penjava, sangonenc, d'un tros de pell que no havia acabat d'arrencar-se. Tenia la roba esquinçada, les cames obertes i nues, i a l'entreuix, ensangonada també, una bombeta encastada, de les grosses de iode, amb la pera trencada i trossos de vidre clavats a la carn (38).

La narració del crim introdueix «detalls macabres» (38) sobre l'estat en què els assassins —els mateixos traficants— han deixat el cadàver. Clara ha patit una violència acarnissada, i resulta exagerat que la nova vagi de boca en boca recreant minuciosament aquesta brutalitat. Estem davant de la representació de violència més implacable de la novel·la. I a l'hora de llegir aquest passatge, la variable de gènere es fa encara més necessària. Cal destacar que l'atac, a més d'incloure una acció denigrant relacionada amb la condició sexual de la víctima —la violació amb una bombeta de iode, un atemptat deliberat a la zona genital del cos femení—, s'ha produït arran d'una circumstància espacial que connecta amb l'advertència que pressiona les dones que van soles per la ciutat: la sortida de Clara al carrer, on dissortadament ha estat confosa amb Irma pels sicaris que estaven vigilant el pis de la Baixada de la Peixateria. L'assumpte de la llibertat, negada a les dones, de desplaçar-se sense tuteles i gaudir plenament de l'urbs sota el pretext que hi poden prendre mal —una mostra de violència intimidatòria—, ja ha aparegut en aquest estudi a propòsit del personatge de Malvina Corona d'*El jaqué de la democràcia*. Una de les geògrafes feministes que han pensat críticament sobre el tema, Leslie Kern (2019), posa el focus en la por que s'infon a les nenes, des de ben petites i a mesura que creixen, pel que els pugui ocórrer fora de la llar.²²³ Com adverteix la investigadora canadenca, aquest temor compleix una funció social: la de controlar i recloure les dones a l'esfera domèstica, en què es té per cert que estan protegides, però on, històricament, han patit més violència,²²⁴ replica Kern, qui resumeix el missatge

²²³ El següent fragment del llibre il·lustra bé la transmissió d'aquestes temences: «Rape myths also have a geography. This gets embedded into the mental map of safety and danger that every woman carries in her mind. “What were you doing in that neighbourhood? At that bar? Waiting alone for a bus?” “Why were you walking alone at night?” “Why did you take a shortcut?” We anticipate these questions and they shape our mental maps as much as any actual threat» (Kern, 2019: 15).

²²⁴ Per aprofundir en l'anàlisi de la llar com a espai on estadísticament es produeix més violència, vg. Perrone i Nannini (1997).

subjacent en el discurs agorafòbic en un enunciat breu però revelador: «The city isn't really for you» (Kern, 2019: 15). Les dones són tractades com a ciutadanes de segona, dins d'aquest marc mental.

En atenció a això, la ficcionalització d'un feminicidi que es comet de resultes d'una eixida al carrer per part de la víctima s'ha de prendre com el que és: una arma de doble tall. Mentre que, per un cantó, s'hi pot albirar una denúncia de la violència masclista i de les restriccions que l'ordre patriarcal imposa a la mobilitat de les dones, per l'altre pot alimentar la idea que la ciutat és massa perillosa per a elles, les «vulnerables» de la societat; una idea simplista quan ignora —quasi sempre— que l'urbs també els pot ser un lloc de goig i de desenvolupament d'altres formes de resistència. A més, tal discurs cultural i naturalitzat, si s'acaba de retòrcer, fa recaure la responsabilitat del delictes en la damnificada, perquè aleshores l'agressió esdevé com un càstig que ella hauria pogut evitar amb sotmetiment. Quedant a casa, o optant per un recorregut alternatiu, o triant una altra roba per vestir-se, o adoptant una actitud més discreta. Ve a dir a la dona violentada que, ja que insisteix a no desaparèixer d'un espai públic que no li pertany, almenys hauria d'haver-se assegurat de tornar-hi el més invisible possible.²²⁵

Ben significativament, amagar-se és el que decideix fer Irma tot d'una quan s'assabenta de què li ha passat a Clara: «Anaven per mi» (46), confessa aterrida a Sam, «tremolant» i «morta de por». Els mercaders d'armes creuen que ella, una intermediària, té la partida de droga que els pertoca com a cobrament d'una tramesa, alhora que Irma sospita que la capsula és en mans del seu padrastre fugat. Per parlar-ne, la noia i el narrador se citen a la catedral, perquè «aquell era el lloc que em semblava més segur per no cridar l'atenció», pensa ell; però és un escenari que també acabarà violentopitzat quan, en el capítol dotzè, Eusebi Forest es pengi d'una de les llànties (el suïcidi, una acció impia, penetra pecaminosament en l'espai religiós). En el quart capítol, la parella marxa d'allà «amb mil precaucions» cap «al millor hotel de Tarragona» (49), on Sam lloga una cambra doble perquè Irma s'hi ocultí. La seguretat, així doncs, queda representada com un privilegi pel que hom ha de pagar en aquesta urbs malmesa —i que procura l'home, que és qui té el poder econòmic per costejar-la. El protagonista, commogut pel pànic de la jove, ara es

²²⁵ El masclisme és consubstancial a la urbanofòbia, una tradició d'inspiració bíblica que presenta la ciutat com una dona depravada, «como la Gran Ramera —Babel, Sodoma, Gomorra, Babilonia, Roma—, aquella que debía ser castigada por sus incontables abominaciones», explica Manuel Delgado (2007: 228).

mostra protector amb ella: «No has de tenir por de res. Jo t'ajudaré» (51); i el llenguatge falogocèntric que empra —per exemple: «me la vaig endur» (49), en substitució d'«ens en vam anar»— revela un tracte que, en l'intent de ser amorós, anul·la l'agència d'Irma, a qui el narrador demana que no es mogui de l'habitació mentre ell, com un salvador, fa les gestions pertinents al món exterior i li envia revistes i roba perquè s'entretengui. Un pla infal·libre, des d'una lògica retrògrada. La noia, tanmateix, a la fi se'n va de l'hotel sense avisar-lo. «[L]a nimfa s'ha escapat» (67), confirma Ricard, amb sorna, a Sam. De nou, les paraules escollides són extraordinàriament eloqüents. I la seqüència en conjunt —el crim contra Clara pel tràgic atzar d'haver passat pel carrer inoportú en el moment pitjor, i el consegüent confinament d'Irma— posa en evidència un tractament literari de l'espai concorde als codis misògins de la novel·la negra. Un tractament que fa ús de la dicotomia espacial públic/privat, carrer/casa al costat de la seva vella correspondència amb la divisió sexual masculí/femení.

Així com la violència ruixa el barri d'Irma, que en fuig trasbalsada, i l'àrea laboral del protagonista, agredit a la sortida de l'ascensor, l'anunci de l'assassinat de Clara arrasa amb la visió general de Tarragona com a ciutat de convivència amable. Tota la comunitat queda consternada (38): el crim té una major repercussió social fora de la gran urbs. Sam també se sumeix en la desolació, tant per l'estima que tenia per l'amiga del gimnàs com perquè, sense ser el culpable directe de la mort, hi està estretament involucrat. La policia, que el considera el principal sospitós, comença a controlar tots els seus moviments, i a l'últim li prohibeix sortir del pis, reconstituïnt aquest espai com a calabós (és llavors, quan l'investigador burla la supervisió i marxa a Alacant a continuar investigant per lliure). Però ell, sabent que no ha fet res, s'angoixa com els altres veïns sols de pensar que l'homicidi horrorós s'ha acomplert tan a prop de casa. *Massa* a prop de casa. El succés modifica irreversiblement la seva consciència de l'entorn, el seu *sense of place*, en terminologia anglosaxona:

La mort d'una persona jove sempre exaspera. Però fa estarrufar els budells de saber que han degollat i violat una noia que acaba de parlar amb tu. Penses que potser hauries pogut fer alguna cosa per evitar-ho, o que potser t'hi haurien pogut enganxar al mig. I ja no et sents mai més tranquil com quan aquestes coses passaven lluny de casa teva i només en sabies els detalls pels diaris (42).

Els diaris, en aquest cas, es fan ressò de la versió policial, centrada en la hipòtesi que el crim ha estat obra d'un maníac. Sens dubte, una mentida difosa perquè la ciutadania alarmada abraça la idea que s'ha produït una anomalia —«Havia de ser cosa d'un boig» (38)— i no es concentra en la problemàtica cultural i estructural de fons: el fenomen de la violència de gènere, inherent al sistema capitalista heteropatriarcal (Kern, 2019). El retrat dels assassins com una aberració social, la seva patologització, al cap i a la fi serveix per exculpar-los i exculpar la societat i les institucions del que ha ocorregut. Així que a *TRP*, a la ineficàcia de la corruptible policia, se suma la tasca d'emascament dels mitjans de comunicació, que contribueixen a dissimular els fets que esguerrarien el miratge oficial del bon funcionament de tot plegat. Una operació que els rotatius també duen a terme quan expliquen la mort de Carles Bernal com un accident de trànsit o quan es publica discretament, en un «requadret petit del diari, a la secció d'última hora» (134), la nota, justificadora de la violència dels agents marítims, que una patrullera de la costa ha abatut uns traficants d'armes salpats d'Alacant. «Ni tan sols no havia sortit amb titulars com a notícia de portada. L'endemà s'hauria oblidat i podrien tornar a començar» (134), es planya Sam, qui ha descobert la trama i donat l'avís al capítol IX.

L'eix temàtic de la novel·la —això és, el descobriment de la cara més desagradable de l'activitat econòmica de Tarragona per part d'un investigador d'empreses que es creia prou desenganyat— s'espacialitza de forma suggeridora en l'episodi del feminicidi. Clara és assassinada a la rebotiga, la peça de darrere la tenda, una habitació privada a què el consumidor no té accés. L'espai darrere de l'escenari comercial visible. Allí és on es comet el crim, que, com s'ha anotat, inclou un important component obscè. L'adjectiu «obscè» prové de la combinació de l'adverbi *ob* i del substantiu *scenus*; significa, precisament, «darrere de l'escena». Al teatre grec, el prosceni era l'espai d'actuació, però les accions que per convenció no es podien mostrar a l'espectador, com les morts, tenien lloc a la *skené*, l'estructura de la part posterior. Per això eren accions *ob-scenes*. El qualificatiu, doncs, per etimologia s'ajusta perfectament al passatge de *TRP*, atès que el descriu d'una manera doble, en la vessant espacial i en la moral, antigament cohesionades en l'ús de l'espai a la pràctica teatral.

Sam no triga a reparar en el teló que separa el que es veu del que no, a la seva ciutat: «[E]l barri antic, tan pacífic com semblava, [ara era] el nucli del nostre malson» (50), dictamina. Després de l'homicidi, es passeja per allí amb l'ànim abatut. Camina d'esma, i, per

inèrcia, acaba reproduint el recorregut que degué fer Clara en sortir del magatzem per anar a fer-li el favor de localitzar Irma. Això genera suspens: l'assalt podria repetir-se. El dramatisme del passatge s'accentua mitjançant la descripció d'una atmosfera nocturna lúgubre, afilada pel fred que ha vingut amb la tardor. El paisatge es subjectivitza; es transposa en el canvi meteorològic el xoc que glaça per dins el personatge, i en la desertor dels carrers, el seu propi buit: «L'aire arrossegava bocins de paper i bosses de plàstic brutes i no es veia ni una ànima» (45). En els seus estudis sobre el sinistre, Freud (2006 [1919]) afirma que hi ha connexions entre l'espai i la manera com processem el trauma. El sinistre, per exemple, s'esdevé quan un espai familiar resulta desfamiliaritzat.²²⁶ Això és exactament el que passa en aquest punt de la novel·la: l'espai conegut s'ha trasmutat, als ulls de Sam, i ell tampoc no pot ser el mateix.

Alhora, entre la gent encara impactada per la desgràcia cobra força l'argumentari xenòfob que cal «netejar» l'urbs de delinqüents forans. Ho explica Ricard:

Tot Tarragona va molt esverada. Sembla que un venedor de cupons va sentir alguna cosa vora la botiga de la Clara poc abans que passés tot. I ja han començat a córrer veus que en aquests darrers temps s'hi ha mogut gent de fora. Vull dir pels barris de sempre. I no els agrada que els vinguin a embrutar a domicili (107).

A l'obra, la creixent desconfiança social envers els estrangers —en particular, envers els no europeus— s'infiltra en les relacions comercials, també, a la fi: «Tal com està el món, els tractes amb els països àrabs no ens poden portar més que problemes» (159), assevera l'empresari alacantí Xema Alcàsser. Aquest rebuig, però, en realitat no es dirigeix només als forasters. Joan, un cambrer del bar on el protagonista demana referències d'Irma, conta que Eusebi Forest, el padrastre, fa temps que no es parla amb ningú del veïnat —«sempre fotia merder, tenia bronques amb tot quisqui» (61)—, i titlla la conflictiva família de la noia d'inadequada per a aquella barriada, que molts habitants temen que es converteixi en un gueto:

²²⁶ Sigmund Freud enceta l'estudi fent referència al treball del psiquiatre E. Jentsch, sobre la base del qual el psicoanalista relaciona el sentiment sinistre amb la incertesa intel·lectual davant allò nou o no familiar. Citem de l'edició castellana d'Amortorru editores, en què el terme «*Unheimliche*» (sinistre) es tradueix com a «omíno»: «Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir. Mientras mayor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso» (Freud, 2006 [1919]: 221). En l'àmbit de la creació literària, Freud considera E.T.A. Hoffmann el mestre del sinistre.

—[...] No fan pe'l barri, sap?

—Per què?

—Oh, tots voldríem que fos un barri normal, amb gent normal, treure'ns del damunt aquesta idea que té tot déu que per aquí només hi viu púrria, no sé si m'entén (60).

El desig d'expulsar del lloc altres persones (les que, a parer d'algú, no hi encaixen, les que espatllen el consens espacial) no sorgeix del no res després de la mort de Clara. És un símptoma més de la violència estructural que dimana de l'*statu quo* de Tarragona; i un problema seriós que Manuel Delgado observa en les ciutats contemporànies. A l'assaig *Sociedades movedizas*, l'antropòleg vincula la tendència institucional de provar de «domesticar» l'espai urbà a base de polítiques urbanístiques discriminatòries, amb «las grandes dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad —terciarización, tematización, gentrificación, exclusión de los indeseables por pobres o por ingobernables» (Delgado, 2007: 18). L'autor denuncia des de les primeres planes l'arraconament social i espacial que es pretén imposar als col·lectius «indesitjables» que espenyen la fotografia, a exportar, de l'urbs concebuda, exemplar. Una «higienització» despòtica que només eixampla les desigualtats, que sovint es realitza acompanyada de violència policial, i que *TRP* reflecteix en un estadi previ a la institucionalització a la Tarragona de 1990. Un estadi previ a l'ús de la força en què, així i tot, alguns veïns ja exerceixen una segregació discursiva. «La segregació exercida des del discurs i l'aparició de la violència han mantingut històricament una aliança que no per evident hem d'interrogar menys», planteja el psicoanalista Miquel Bassols (2002: 80).

El personatge d'Eusebi Forest, tanmateix i cenyint-nos a la història, no ha estat pas foragitat: ha fugit *motu proprio*. Ha marxat de casa cap a Barcelona essencialment per escapar dels abusos de la muller. Una violència femenina que, com la de Muriel Basora d'*El complot dels anells*, no és normativa, en la mesura que contravé la visió de la dona com a pacífica i cuidadora. En paraules de la filòsofa Maria Xosé Agra,

Antes que nada, las mujeres son dadoras y protectoras de la vida, no pueden quitarla, destruirla. Por lo mismo, cuando no responden a, cuando transgreden, dicha normatividad se transforman en seres mucho más peligrosos y temibles, mucho más crueles, y en objeto de fascinación y de fantasías masculinas, y de repugnancia y horror (Agra, 2012: 58).

A l'obra d'Aritzeta, en efecte el retrat de la dona violenta va lligat a la hipèrbole. La deshumanització de la mare d'Irma s'engega d'hora. Al capítol III, el banquer Jaume Pons

la presenta com «una bruixa» (54) que administra els diners del marit i li buida el compte cada mes. Joan, el cambrer, en parla com d'«una mala bèstia» (60). Al capítol sisè, el protagonista truca a la porta i la dona, malcarada, l'agredeix tirant-li «una galleda d'aigua freda i pudent» (76) des de dalt per arruixar-lo. Finalment, en l'onzè capítol, el testimoni d'Eusebi Forest no fa sinó completar la imatge estrambòtica de la seva parella com «una harpia, sempre a l'aguait de treure el suc d'aquell pobre home» (54). Ell, el mascle, és la víctima desvalguda per a qui la casa de la Baixada de la Peixateria s'havia convertit en un violentop. Les vexacions de la dona fàl·lica i cobdiciosa hi eren constants:

La parenta m'ha amargat la vida, creu-me. Té més set de calés que el govern i esgarrapa com vint gats rabiosos. I per postres sempre porta foc al xotxo, sempre el parrús encès. No riguis, no, que és un bon martiri. Conta ella i prou i fot lo que li passa pels morros, i no li badis boca perquè crida com una bèstia, i encara en tens la culpa tu. Al final ja em fotia llenya i tot, vols creure-ho?, perquè em foto vell i sordejo i tinc la pixera fluixa i no se m'aixeca quan vui, i per això i lo de més enyà, per tot! [...] I a la nit m'ho havia de fotre sol, amb un matalàs al terra de la cuina i ni per a això era bo. Io només era el jaio bavós i només me volien per la paga. Ia ni menjar, no em daven (137).

Irma també és fregada per la violència de la seva progenitora, qui vol que porti diners a la llar no pas amb el sou d'infermera, sinó exercint de prostituta, com ha fet la mare tota la vida (138) —per tant, en aquest cas, la violència s'exerceix de dona a dona. Aquesta dada, al costat de la revelació que la mare practica incest amb el fill que va en cadira de rodes i té una discapacitat intel·lectual, acostava el personatge analitzat al perfil de la degenerada i al de la nimfòmana, si fem cas de Forest («sempre porta foc al xotxo»). La criminalitza definitivament en perjudici de la versemblança narrativa. A més, a l'apartat 3.3.1 ja hem vist que la sexualització de la dona violenta és una característica immanent a la representació morbosa i esbiaixada que Agra (2012: 63) n'apercep en els mitjans.

A Irma li urgeix escapar d'aquest ambient familiar opressor,²²⁷ i és per aconseguir els recursos econòmics per fer-ho, que s'ha embolicat en la xarxa de tràfic il·legal com a missatgera. «És dur d'haver de sobreviure si has crescut entre merda i no et vols morir

²²⁷ A *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* no hi ha una entrada per al terme «mare» però sí per a «família», i aquesta recull que a finals del segle XX es generalitza la pràctica de parlar de les famílies de manera pejorativa. La llar, en aquesta narrativa, deixa de ser un espai segur, i esdevé «often a place of treachery, hostility and abandonment» (Herbert, 1999: 150). Hi podem trobar des de «mothers who are pathologically possessive, sexually jealous of their daughters» fins a «fathers who are deserters».

ofegada a la merda. Però tu no ho pots entendre, això» (150), retreu a Sam quan aquest la jutja severament cap al final del relat. La justificació de la noia, endemés, fa llum sobre la relació —apuntada més amunt— que acostuma a haver-hi entre la violència global i la violència domèstica (Brickell i Cuomo, 2020), perquè sense coneixement de la crítica realitat d'Irma, la seva implicació en una organització internacional dedicada a la venda d'armes no s'entendria igual. Una violència i l'altra conflueixen en el personatge: Irma és pressionada tant per una, la mare, com pels altres, els contrabandistes. Sap que ha de recuperar el paquet amb bosses d'heroïna o la mataran.

La clau del misteri es troba en forma de prolepsis durant la conversa de Forest i Sam a l'hotel Colón: «La culpa de tot la té aquell collons de bordegàs» (142), repeteix el vell una vegada i una altra referint-se al germà d'Irma. El noi és qui ha amagat la capsa, i no pas lluny de casa: a la xemeneia del bloc on viuen. Irma, en comprendre-ho, corre cap al pis de la Baixada de la Peixateria fora de si, «histeritzada» (155), i precipita l'escena de violència en públic que clou la trama. No ha de passar desapercebut que, validant la tesi d'Agra (2012), la figuració de l'agressivitat femenina novament l'associa amb una alteració de la conducta «normal» de la dona; aquest pic, amb un atac de nervis.

Sam es troba entre la munió de persones que presencia, atònita, l'enfrontament des del carrer: «Els badocs s'havien anat multiplicant i contenien l'alè» (156). Encara que, de primer moment, des de fora no es veu res, se senten crits i trets d'arma de foc dins del domicili (una altra el·lipsi que estimula la imaginació); més tard, se sabrà que la mare d'Irma ha mort degut a un d'aquests tirs. El caràcter espectacular de la força desbordada s'intensifica, sobretot, quan torna accessible a la mirada general. Els dos germans surten al terrat, breguen, i Irma cau al buit en perdre l'equilibri per un gest bruscat de l'altre. El protagonista s'estremeix en sentir el xiscle de la noia i «el patac del cos» (157) sobre l'asfalt. Després que Forest, coaccionat, s'hagi tret la vida a la catedral, l'únic que queda viu de la família és el germà, que, inconscient de la situació, riu sorollosament, esbotza la capsa i escampa la pols blanca amb l'oratge, amanint la violentopització del casc antic. Impotent davant el desastre, Sam reprèn les tasques al despatx de la Rambla amb l'esperança d'«oblidar» (160).

TRP, fent balanç, enceta un corrent fructífer dins la narrativa poligenètica de Margarida Aritzeta. Escrita amb un llenguatge cuidat i amb vocació realista, la novel·la s'ajusta bé als plantejaments del gènere. Es parteix d'un context de fals ordre, d'un estat de les coses

sigil·losament corromput. La Tarragona de la història és un nucli urbà on la criminalitat (indissociable de la violència estructural de base, que acreix les desigualtats socioeconòmiques entre ciutadans) resulta un problema cada dia més visible a què l'investigador, sol, no pot fer front, de manera que no es produeix cap reordenació total al final. Com comenta Montserrat Palau (2020: 94), a les narracions negres d'Aritzeta normalment «els que cauen són peces petites, petits delinqüents, mentre que els peixos grossos, els caps de les màfies, continuen impunes amb els seus delictes». El sentit de la cursa del recercador cal cercar-lo, per això, no en el grau de justícia que assoleixi eventualment, sinó en la capacitat d'exposició i denúncia de les falles del sistema, detectables —entre d'altres indicis— en la progressiva transformació de l'espai per mor de l'activitat violenta. En aquest cas, l'espacialització de la violència és exacerbada en l'escena del feminicidi i, així mateix, en la de cloenda.

Enmig d'aquesta representació, no s'estableix una oposició estricta entre l'esfera pública i la privada, sinó una relació de contigüitat. Clara és encaçada del carrer a la rebotiga; Eusebi Forest, maltractat a casa, s'encén i es baralla amb els veïns quan surt al bar de baix; Sam agredeix l'àrab a la via pública després d'haver estat assaltat a l'oficina, un espai d'accés restringit; i Irma passa d'amagar-se a la catedral i a l'hotel a barallar-se amb el seu germà al terrat, davant tothom. Per dir-ho amb Leslie Kern (2019: 143), «public and private (themselves vastly oversimplified social and spatial categories) influence and produce one another», no romanen immunes l'una a l'altra.

L'esquema argumental de *TRP* presenta algunes similituds amb el d'*El complot dels anells*. Com el periodista Mike O'Brian, que tampoc no és un detectiu professional però s'implica en una causa assumint un rol investigador, Sam s'enamora d'una *femme fatale* que fineix en un espai ple de gent, en el marc d'una realització de violència que qüestiona frontalment la imatge de convivència social (i que fa que cap dels dos herois, en darrer terme, no es casi amb la noia, acatant la directriu de Raymond Chandler).

Tot i això, hi ha una diferència cabdal entre l'agressivitat de Muriel Basora i d'Irma. Mentre que Basora practica una violència política ben planificada, en el desenllaç de *TRP* Irma actua arravatadament, desesperada, cosa que bloqueja la possibilitat de llegir l'acció com la d'un subjecte que decideix per lliure. De forma general, en el text d'Aritzeta la violència directa es presenta sota un aspecte improvisat i impulsiu. L'assassinat de Clara, per exemple, no és un crim programat, raó per la qual un objecte que no està concebut

com a arma, la bombeta de iode, s'hi torna enmig de la precipitació. Sam «perd el cap» quan aixeca la veu a Irma al restaurant o quan, irreflexivament, s'afua contra l'àrab al carreró d'Alacant. El tripolità, per la seva banda, tampoc no gasta temps a pensar com respondre a les perquisicions del narrador. L'estomacada que el protagonista rep al despatx de la Rambla es produeix immediatament després de les gestions que ha fet al Bon Preu, i la pallissa que acaba en segrest és una contestació instantània al seu atac al líder dels traficants. Per tant, els embats físics de *TRP* poden parèixer fruit de la pulsio, ja que no han estat preparats abans. Tot i això, com sabem, la violència humana no s'ha de confondre amb l'agressivitat que serveix a l'instint biològic de supervivència, sinó que és un fet cultural (Bernárdez, 2007), una decisió, per caòtica que sembli.

A més de parèixer espontània i visceral, la violència no es representa sempre amb el mateix nivell de transparència. Unes escenes de *TRP* deixen fora les parts més escabroses de l'acció; d'altres, en canvi, com els passatges que relaten el crim contra Clara i el maltractament exercit per la mare d'Irma, es construeixen amb tot de detalls aspres (i això, en alguns casos, mina la credibilitat de la novel·la). En aquestes figuracions, el component de gènere ocupa un paper molt rellevant, i la descripció de la violència que els personatges femenins pateixen o exerceixen reverbera en l'ús que les dones fan de l'espai. Com quan, després de la mort de Clara, Irma corre a amagar-se perquè se sent intimidada. D'altra banda, els abusos comesos per dones apareixen encara molt vinculats a l'àmbit familiar que els és «natural» (Losada, 2018), una observació que val, també, tot i que parcialment, per a Muriel. La dona-bomba d'*El complot dels anells*, recordem-ho, és la filla del líder del grup FAP i l'amant del polític que acaba essent investit president de Catalunya.

El text és dotat de textures amb recursos retòrics diversos: metàfores, símbols, imatges prolèptiques. També s'han ressaltat alguns exemples de la utilització de termes del camp semàntic bèl·lic; així, es va bastint l'atmosfera adversa de la ciutat. Un altre tret formal en què, en canvi, no hem pogut deturar-nos, però que coadjuva en l'assoliment de versemblança narrativa, és el treball acurat de l'autora —copsable en els diàlegs— amb els diferents registres lingüístics i amb el dialecte tarragoní. El realisme s'apuntala, així mateix, a través de l'al·lusió a establiments existents (o que han existit), com ara el Moto-club, el bar Pepito, la cafeteria Arimany i els Bon Preu, i amb la descripció detallada dels itineraris del personatge principal. La menció del nom dels carrers i les places per on Sam

passa permet traçar el mapa literari amb precisió. Ara bé, és un mapa que es subjectivitzava sempre que la veu narradora es detura un moment a explicar què li'n plau i què no, ensenyant una ciutat impregnada de significats propis, absent a *El jaqué de la democràcia* i *El complot dels anells*. Això, en última instància, permet notar com Tarragona se li va fent estranya, sinistra.

Un darrer apunt sobre la caracterització del protagonista. Igual que en el seu espai quotidià —el despatx— hi ha, des de l'inici, una violència latent que acaba saltant, darrere la imatge respectable de Sam com a «professional seriós del ram dels informes comercials» (75) es va descobrint un home agressiu. Amb tot, l'itinerari detectivesc suposa un viatge transformador per al personatge també en un sentit positiu. A mesura que es desenganya de la realitat immediata (quan comprèn, decebut, la inconsistència del relat del consens espacial) i, per consegüent, resignifica l'espai conegut, ell també evoluciona. Es comença a pensar en uns altres termes, més crítics; comunica aspiracions justicieres; i, així, s'activa el llargament assenyalat vincle entre els constructes d'espai i d'identitat; un tema igualment notori a *Escapa't d'Andorra* i *Antípodes*, les dues novel·les tractades a la secció següent.

3.4 Dislocades. Dones en espais de des-personalització a *Escapa't d'Andorra* i *Antípodes*

A l'apartat 3.1 s'han comentat les conceptualitzacions de l'espai d'autors, com Henri Lefebvre i Michel de Certeau, que el consideren una producció social i el distingeixen del lloc, entès com a terreny purament físic, no-antropologitzat. A continuació, m'interessa expandir aquesta visió amb algunes idees de Doreen Massey, no pas per invalidar l'esquema anteriorment examinat, sinó perquè Massey revisa aquestes dues categories des d'una perspectiva de gènere i va, així, un pas més enllà.

Una de les línies mestres que Doreen Massey desenvolupa a l'assaig *Space, Place, and Gender* és l'argumentació en contra de la dicotomia espai/lloc consolidada durant la segona meitat del segle XX en l'àmbit anglosaxó; aquella que enfronta, en el pla teòric, l'espai general i buit de significats al lloc concret, subjectivitzat.²²⁸ La geògrafa feminista

²²⁸ Com s'ha recollit anteriorment, a l'acadèmia anglosaxona les nocions d'espai i de lloc tenen un significat diferent de l'atorgat en aquest estudi a partir d'Henri Lefebvre i Michel de Certeau. Allí el *place* és un

anglesa, seguint la direcció apuntada per pensadors com Yi-Fu Tuan (1977) i John Agnew (1987), fa servir els conceptes *space* i *place* de manera diferenciada i reconeix el primer com a més abstracte que el segon. Tanmateix, si aquests estudiosos atribueixen a la noció de lloc qualitats estables, oposables a la naturalesa mudadissa de l'espai, Massey advoca per entendre els *places* en termes de relacions socials. Per a l'autora, els llocs són «particular envelopes of space-time» (Massey, 1994: 5), petites parcel·les de món produïdes pel flux de persones, béns i idees —elements, tots ells, que connecten uns llocs amb d'altres. Per tant, els comprèn com a construccions sempre provisionals i en contínua transformació, i en cap cas com a assentaments definits per la permanència.

Aquesta interpretació menys essencialista, més oberta, del concepte de lloc, obre noves vies de reflexió en l'àmbit de la geografia humana, i resulta molt interessant també per les implicacions de gènere que arrossega, especialment útils a l'hora d'analitzar *Escapa't d'Andorra* i *Antípodes*, dues novel·les protagonitzades per dones desplaçades. De fet, un altre dels eixos discursius de l'assaig de Massey és la constatació de la profunda interdependència que mantenen els tres constructes enumerats al títol de l'obra: l'espai, el lloc i el gènere.²²⁹ En el tercer capítol, segurament la part més coneguda del volum, la investigadora explica de quina manera l'enfocament dualista espai/lloc ha refermat el binarisme masculí/femení. I és que el lloc, en la mesura que es considera perdurable, ve a representar l'Ésser (*Being*), la tradició, la llar, l'esfera domèstica, l'indret familiar on tornar eventualment a la retrobada amb els orígens. «[T]he identities of “woman” and of the “home-place” are intimately tied up with each other» (1994: 180), adverteix Massey, i subratlla que aquesta associació entre el local i el femení s'ha emprat des de temps enrere per esculpir una identitat (i espacialitat) de la dona lligada a l'estaticisme. A l'anvers d'aquesta cara desprestigiada de la dualitat que es planteja desconstruir, es troba la noció

concepte tan sociològic com el de *space*. L'antropòleg Marc Augé, tot i ser d'origen francès, entén el lloc a la manera anglesa, i defineix el no-lloc precisament per contraposició a la imatge sociològica del lloc, ja que considera que en la sobremodernitat la idea de lloc antropològic ha quedat abolida. Al llarg d'aquest apartat, mantindrem la terminologia de base lefebvriana, excepte quan reproduïm o parafrasegem les idees de Doreen Massey i de Marc Augé.

²²⁹ Doreen Massey és la figura més destacada del grup de geògrafes feministes que, en la dècada dels noranta, criticaren «la mirada masculinitzant que predominava en la disciplina i en les pràctiques acadèmiques adoptades» (Bru-Domínguez, 2014: 23). Altres noms importants d'aquest corrent són Gillian Rose, Linda McDowell i Linda Peake. Avui, la sexualització de l'espai és un tema de reflexió que compta amb una bibliografia àmplia, i que il·lustra com els valors i les normes culturals sobre la feminitat i la masculinitat conformen els espais, des de l'escala individual fins a la global. Encara que aquest aspecte de *La production de l'espace* no s'ha valorat gaire, Lefebvre ja hi posà de manifest que l'espai social de la modernitat està sexualitzat i que és absolutament fàl·lic.

d'espai, que connota els valors contraris: l'Esdevenir (*Becoming*), el progrés, la sortida al món, la vida pública, el contacte amb el desconegut, l'afany d'universalitat. En definitiva, la conquesta de l'exterior històricament duta a terme pels homes. En la mitologia grega, aquest imaginari s'afigura en el matrimoni format per Penèlope, l'esposa fidel «ancorada» a Ítaca, i Ulisses, el navegant intrèpid de la Mediterrània. I, més en general, en tota la mitologia popular dels mariners, homes dinàmics que tenen un amor en cada port. Desdibuixar la confrontació conceptual entre el lloc i l'espai, doncs, és la manera de Doreen Massey de contribuir a la superació d'aquesta paralizzadora imatge de la identitat de les dones, a qui l'autora convida a no deixar de fer camí: «One gender-disturbing message might be—in terms of both identity and space—keep moving!» (Massey, 1994: 11).

El moviment d'una dona és, precisament, el punt de partida argumental dels relats d'Assumpta Margenat i de Maria-Antònia Oliver que s'analitzen en aquest capítol: *Escapa't d'Andorra* (1989) i *Antípodes* (1988), respectivament. Rossi, el personatge de Margenat, i Lònia, la detectiva d'Oliver, es desplacen des de Barcelona cap a altres geografies per iniciativa pròpia, soles i sense data de tornada, tot i que amb motius i destinacions prou diferents. Mentre que Rossi, una noia jove en situació de precarietat econòmica, marxa un temps a Andorra per treballar a un supermercat i «arraconar quatre calés» (Margenat, 1989: 63), Lònia vola a Melbourne, Austràlia, com a turista, en l'intent de desconnectar de la feina i refer-se d'una mala experiència —a l'inici de l'apartat 3.4.2 profunditzarem en aquestes diferències de la mà de John Urry (2007) i la seva proposta de tipologies de mobilitat. Rossi emigra —ella mateixa es defineix així, com a emigrant—, Lònia viatja per oci, i el rol narratiu de cadascuna en les respectives trames criminals també difereix: una hi esdevé la delinqüent, i l'altra hi exerceix el seu ofici d'investigadora privada. Es tracta de dues figures literàries que divergeixen en alguns aspectes importants, però que, dins de la selecció de textos d'aquest estudi, van unides per l'acció determinant, motora, que realitzen de sortir de la seva esfera local habitual i d'emprendre una aventura que contesta la pràctica espacial tradicionalment reservada a les dones: quedar-se, assentar-se en un lloc «fix». Com l'antropòleg Manuel Delgado observa,

la supuesta incapacidad e incompetencia de la mujer para la movilidad han sido uno de los grandes argumentos para reificar la condición subalterna de la mujer, sometida

simbólica y materialmente a los imperativos de puntos estáticos como son la tierra y la casa (Delgado, 2007: 249).

Si, per aquesta part, les eixides de Lònia i de Rossi tenen un valor emancipador, per l'altra donen pas a una vivència que no té res d'ídíl·lica. Dislocades, amb dificultats per acomodar-se al nou lloc, les protagonistes segueixen un itinerari que, en la seva dimensió de viatge interior, les du a sentir-se estranyes amb si mateixes, faltades de la seva personalitat forta, i particularment inhàbils quan es troben de cara amb diferents formes de violència, com l'assetjament laboral, el tràfic de blanques i l'assassinat. Des d'Andorra i Melbourne, una Rossi i una Lònia en crisi afronten actes d'agressió dirigits, sobretot, contra les dones —elles incloses—, i davant dels quals no saben com reaccionar. El que assagen no funciona: més aviat al contrari. A tall d'exemple, en totes dues històries una persona innocent acaba morta arran d'una actuació de les protagonistes, fet que les mina encara més, anímicament. «Quant de temps fa que treballes en aquest cas? A Barcelona jo ja el tendria resolt faria segles!» (Oliver, 1988: 102), retreu Lònia al seu amant Henry, exasperada que a ella li surti malament tot el que prova de fer d'Austràlia estant. A la llarga, el que permetrà a Rossi i a Lònia recompondre la seva identitat i recuperar la seguretat necessària per aplacar la violència descoberta a la terra d'acollida serà, significativament, el regress a casa, o la confecció d'un pla per tornar-hi.²³⁰

En aquesta secció analitzaré les escenes de violència que marquen l'estada fora de les protagonistes. Seguint la línia d'investigació que s'ha anat desenvolupant en els apartats anteriors, em fixaré en els espais on s'ambienten aquestes agressions, en el mode en què el tipus d'escenari es relaciona amb l'episodi violent, i m'interrogaré sobre dues qüestions concretes. La primera, si el moviment de retorn que es descriu en un determinat punt dels textos invalida la lectura del desplaçament del personatge femení com a acte alliberador. ¿Ensenya una imatge de la dona que l'afigura com a fracassada quan es trasllada fora del «seu» lloc? ¿O resulta més adient valorar la tornada com una nova travessia deslliuradora, en aquest cas de l'opressió de l'espai visitat? En definitiva: ¿com condiciona les protagonistes, la mobilitat?²³¹

²³⁰ Una de les categories que Àlex Broch (1980: 77-82) fa servir per classificar la novel·la catalana dels anys setanta és la de les històries de fugida i retorn, precisament. Si bé *Antípodes* i *Escapa't d'Andorra* són obres publicades a la dècada de 1980, també encaixen en aquesta línia temàtica de creació.

²³¹ Val a dir que els homes també tornen al punt de partida. Pensem en Ulisses, que regressa a la seva pàtria, o en el motiu temàtic del fill pròdig. D'altra banda, l'estructura clàssica del viatge d'anada i tornada és recurrent en la narrativa de gènere negre. Dins de la mateixa col·lecció «La Negra» en podem trobar

La segona qüestió, que reprèn un tema encetat en el comentari d'*El correu de Trípoli*, gira entorn de la presentació de la violència en qualitat de pròpia o impròpia del lloc dels fets narrats. Fins ara, hem llegit algunes novel·les que mostren com la identitat de l'indret on s'emmarca l'acció es basteix a la defensiva, per contraposició amb la identitat d'altres poblacions o organitzacions territorials. A *El complot dels anells* d'Assumpció Maresma, Barcelona es defineix per la seva relació de rivalitat política amb Madrid, l'autèntic centre de poder i de presa de decisions; en el context dels Jocs Olímpics de 1992, els independentistes catalans reivindiquen davant del món la idea que Catalunya no és Espanya; i el periodista nord-americà Mike O'Brian expressa reiteradament que l'Estat espanyol contrasta amb els Estats Units, en matèria de llibertat de premsa. A *El correu de Trípoli* de Margarida Aritzeta, per a molts veïns Tarragona no és, no hauria de ser, com Trípoli, una ciutat associada amb el conflicte i l'activitat comercial il·legal. Aquesta manera de pensar el lloc passa per l'establiment d'un vincle amb altres emplaçaments, en efecte, però amb un plantejament en negatiu (A no és com B) que, a llarg termini, pot desembocar en la construcció d'una identitat local singular i rígida que dista de la que emana de l'òptica relacional proposada per Doreen Massey. Massey no nega que els llocs tinguin una identitat. El que propugna és que aquesta identitat és dinàmica, constantment produïda, com les identitats culturals de les persones (Massey, 1994: 171). Això, traslladat al nostre àmbit de recerca, assenyala el caràcter inestable de l'espai violent. En principi, cap indret no té una identitat violenta o no-violenta inamovible, i menys en l'era global, en què les xarxes de comunicació i transport han dissolt la imatge del lloc com a tancat i autosuficient (Augé, 1992: 62).²³²

Les obres que es comenten en aquest apartat narren el viatge a una regió amb una connexió cabdal amb altres territoris, ja sigui pel component fronterer i el pes del turisme en el teixit econòmic del país —Andorra— o pel caràcter multicultural de la seva societat —Austràlia. Per això, ens interessa parar esment en la visió que es transmet de la relació

exemples, en obres com *Sota el signe de Sagitari*, de Jaume Fuster, *Cita a Belgrad*, d'Antoni Serra, o, inclosa dins el nostre corpus de textos estudiats, *El complot dels anells*, d'Assumpció Maresma.

²³² A pesar de les afirmacions de Massey, avui no aniríem de vacances, per exemple, a Ucraïna: òbviament el lloc no és intrínsecament violent (i la violència no l'ha originat el lloc *per se*, sinó la guerra), però la violència s'ha convertit en un tret definidor de l'espai. Per contra, els amants del turisme extrem cerquen justament destinacions percebudes com a perilloses. Per tant, tot i el discursos «globalistes», el context històric apareix amb una evidència esclatant.

d'aquests dos escenaris principals amb altres llocs. ¿És més positiva que la dels textos anteriorment llegits? I si és així, ¿aquesta visió comporta una mirada diferent sobre la violència? ¿Una que no la descriu com a inherent al lloc *altre*?

Per a la lectura d'*Escapa't d'Andorra* i d'*Antípodes* utilitzaré, al costat de les idees de Doreen Massey, conceptes com el de no-lloc, de Marc Augé; el de violència de la positivitat, de Byung-Chul Han; i les nocions de llar i d'identitat, a partir de Sara Ahmed. A més de la bibliografia crítica dedicada a la producció de les dues escriptores tractades, per a la contextualització i l'anàlisi del llibre d'Assumpta Margenat faré ús, així mateix, de l'entrevista personal amb ella, realitzada el març de 2021. Pel que fa a l'estructura de la dissertació, com en l'apartat 3.3, cada subsecció conté l'estudi d'un dels relats criminals escollits.

3.4.1 Un any a les Valls: crònica d'un robatori anunciat

Assumpta Margenat va néixer el 12 d'abril de 1953 a Santa Eulàlia de Ronçana, a la comarca catalana del Vallès oriental. A trenta-set anys va publicar amb Edicions de la Magrana la seva primera novel·la, *Escapa't d'Andorra* (des d'ara, *ESC*), com a número trenta-tres de la col·lecció «La Negra». Durant l'entrevista que hi vaig mantenir, Margenat explica que trobà en Edicions de la Magrana una plataforma favorable als nous autors; i és que, certament, entre els objectius de l'editorial hi havia la «voluntat decidida de donar a conèixer noves veus» (Llanas i Chumillas, 2012: 25). D'altra banda, la creadora va comptar amb la complicitat d'un amic: l'escriptor Emili Castellanos, qui va trametre l'original a Jaume Fuster, el responsable de «La Negra». «L'Emili em va fer d'enllaç, però si ell no hagués portat el manuscrit a l'editor, l'hi hauria dut jo mateixa, perquè ja veia que la meva inexperiència hi encaixava, a l'editorial», declara Margenat.²³³ Redactada a Cardedeu entre 1987 i 1988, en el transcurs d'un any i mig, l'obra sortí al mercat el mes de novembre de 1989.

Al full de novetats d'Edicions de la Magrana del mateix mes, consultable a la Biblioteca de Catalunya, *ESC* apareix com el primer dels llibres presentats, i s'anuncia com un títol

²³³ Entrevista personal amb Assumpta Margenat, reproduïda íntegrament a l'Annex II. El 1990, l'any següent de l'aparició d'*Escapa't d'Andorra*, Emili Castellanos també va publicar un títol a «La Negra»: *Us mataré a tots* (núm. 36). La carta de Castellanos adreçada a Jaume Fuster en què li dona a conèixer el text de Margenat, una ploma desconeguda, es pot recuperar a la Biblioteca de Catalunya, al Fons d'Edicions de la Magrana. Capsa 161. Dossier 440.

«que s'incorpora a la llista de novel·les policiaques escrites per dones».²³⁴ En una breu entrevista personal, Carles-Jordi Guardiola nega que «La Negra» tingués el propòsit específic de reunir narrativa criminal d'autoria femenina; com hem vist, en el catàleg de la col·lecció hi ha tan sols sis noms de dona, entre un total de trenta-vuit autors. Per tant, podem suposar que aquell apunt dins les ratlles de descripció del relat devia fer-se per aprofitar el reclam comercial de la literatura de dones, a l'alça a l'època. Així com en aquell moment, com s'ha comentat a l'apartat 3.3.2, Margarida Aritzeta observava amb reticències la conversió de la textualitat femenina en una «moda» editorial, Assumpta Margenat no tenia una opinió fonamentada respecte de l'etiqueta.²³⁵ Assegura que ella, una escriptora debutant i aliena al món de les lletres —aleshores treballava de formatgera—, no era conscient de formar part de cap projecte: ni de ficció criminal signada per dones, ni de normalització cultural:

Jo no tinc estudis superiors. No escrivia novel·les negres amb una gran pretensió, sinó per afició. Edicions de la Magrana sí que tenia un projecte. Creien que la literatura, si no tenia tots aquests gèneres que la intel·lectualitat considerava menors —com la novel·la eròtica o la negra—, no estava completa. I volien dotar la narrativa catalana d'aquesta literatura, també. Això es veia i creava un interès, és cert. Però jo, personalment, no tenia un objectiu així. [...] No tenia cap mena de consciència de ser partícip d'un projecte ni de res. És tot just ara, que me'n vaig adonant. Em dic a mi mateixa: ostres, resulta que vas fer una cosa que forma part de quelcom més gran.

Malgrat la modèstia de l'autora, *ESC* va rebre bones valoracions, com la d'Anna Maria Gil, qui va elaborar l'informe de lectura de l'obra per a Edicions de la Magrana i en va recomanar la publicació,²³⁶ i la de Manel Ollé, que oferí una ressenya del llibre al

²³⁴ Fons de la Biblioteca Bergnes de las Casas. Capsa 72 de la col·lecció de catàlegs d'editors i llibreters.

²³⁵ Helena González Fernández assenyala que l'ús de l'etiqueta «de dones» és totalment vigent en la pràctica editorial actual: «Si algo parece evidente hoy en día es que el ítem género es operativo e influye en el contrato lector, tanto de manera negativa como positiva, y no solo por razones literarias» (González, 2009: 73). Com argumenten Aina Pérez Fontdevila i Meri Torras Francès (2019), editores del volum d'assajos *¿Qué es una autora?*, estem en un moment d'exigència de visibilitat i legitimitat per a les dones creadores en tots els àmbits de la producció cultural. Així i tot, en el primer capítol del llibre Pérez mostra que el camp literari i artístic —tan sovint associat al rupturisme i a l'anticonvencionalisme— és un àmbit en què les normatives de gènere també es reproduïen sistemàticament, raó per la qual l'obra de les dones roman exclosa, invisibilitzada o desvaloritzada.

²³⁶ Signat amb les inicials A. M. G., l'informe és un interessant document confidencial que es pot consultar a la Biblioteca de Catalunya: Fons d'Edicions de la Magrana. Capsa 161. Dossier 440.

suplement cultural del diari *Avui* el 16 de desembre de 1989.²³⁷ Tant una crítica com l'altra coincideixen a reconèixer la frescor, l'aire renovador, que la proposta de Margenat aportava en el panorama literari de llavors, un context de superabundància de novel·la negra en català. Ollé va considerar *ESC* una d'aquelles

històries que funcionen, sense pretensions, travades, versemblants, sense hipoteques ni deutes amb el gènere, que parteixen de dades compartides pel lector i que, bàsicament, intenten divertir combinant acció, emoció i sentit de l'humor (Ollé, 1989).

Dues particularitats del text de Margenat que demostrin la capacitat d'innovació de l'autora respecte dels paràmetres clàssics del gènere criminal són, per un costat, l'elecció d'Andorra com a escenari dels fets relatats, i, per l'altre, la construcció d'una atractiva veu narradora que parla des de la perspectiva del delinqüent; de *la* delinqüent, per ser exactes.

Pel que fa a l'escenari, com Manel Ollé remarca, Assumpta Margenat dona una visió «gens complaent del país de les gasolineres», que contrasta amb «l'Andorra idíl·lica de les valls» (Ollé, 1989). La capital del Principat pirinenc és representada com un espai de consum exacerbat, com una ciutat tan estimulante per als visitants fascinats pels preus dels articles i les promocions com detestable per als treballadors que hi resideixen. «Però a Andorra s'hi viu? Jo em pensava que només s'hi anava a comprar!» (Margenat, 1989: 63), recorda haver sentit per boca d'algú jocós, temps enrere, la protagonista.²³⁸ Margenat, a l'entrevista, revela que «l'odi que la Rossi té cap al país va partir una mica de

²³⁷ L'escriptor Andreu Martín, que també col·laborà amb «La Negra» d'Edicions de la Magrana, afirma que va sentir entusiasme davant la novel·la de Margenat. Martín relata amb humor la impressió que li causà l'obra a propòsit de la reedició, el 2019, d'*Escapa't d'Andorra* i *Manolo* (la segona part de la història) en el volum *Rossi* de la col·lecció «Biblioteca Andreu Martín» d'Efadós. «Acabàvem de celebrar els Jocs Olímpics del 92 quan em van enviar un llibre recomanant-me'l amb fervor. Es deia *Escapa't d'Andorra* d'una noia que es deia Assumpta Margenat. Me'l vaig llegir i em va agradar tant que no vaig poder creure que fos una primera obra. Ben al contrari, amb la meua proverbial sagacitat i fèrtil imaginació, vaig pensar que el llibre havia estat escrit per una mà veterana i experta que s'amagava rere un pseudònim. No era difícil deduir que Assumpta Margenat era un joc de paraules massa semblant a "assumpta marginat" per enganyar ningú. Quan vaig exposar les meves deduccions em van dir que no i em van donar el telèfon de l'autora. Vaig trucar-hi i a l'altra banda s'hi va posar algú que va dir alguna cosa així com "Carnisseria Sensós, digui'm". Assumpta Margenat existia i treballava en una carnisseria. Quan li vaig dir que la seva novel·la m'havia agradat d'allò més i li vaig preguntar per la pròxima, em va respondre que no hi hauria pròxima novel·la. Em vaig sentir desconsolat i vaig insistir-hi de la manera més convincent de què vaig ser capaç. Poc després em va trucar perquè li presentés la seva segona novel·la: *Manolo*» (Martín, 2019).

²³⁸ Andorra és un estat amb beneficis fiscals, és a dir, els impostos aplicats al Principat són més baixos que els dels països veïns, un fet que atreu contínuament tant turistes (que aprofiten l'escapada per anar de botigues) com inversions.

l'avorriment que em provocava a mi mateixa», ja que totes les vegades que havia estat a Andorra s'havia sentit atabalada. El paisatge social descrit a l'obra es subjectivitza, doncs, essencialment a través del rebuig que Rossi expressa envers el model de vida andorrà. El dia a dia com a empleada del supermercat Solineu, on fa feina sota les pressions del «poca-solta» Jaume Coll (39), se li fa tan feixuc que aviat aboca tots els seus pensaments a un únic desig: fugir d'aquell racó de món, un simulat paradís de postal que a ella l'ensopeix. «A Andorra hi ha una malaltia que se'n diu enyorament crònic» (73), diagnòstica, dissolent la frontera entre el sentiment íntim i el col·lectiu. D'aquí la inversió irònica, en el títol de la novel·la, de l'espot publicitari «Escapa't a Andorra». «Escapa't d'Andorra» és un avís per a Rossi i, alhora, un consell susceptible de ser generalitzat.

La denúncia de la bogeria consumista a què l'espai incita i de les extenuants condicions laborals dels immigrants —la mà d'obra que els amos autòctons exploten— es combina adesiara amb referències a aspectes ambientals més «objectius», com les baixes temperatures o la fosa de la neu arribada la primavera, un fenomen que suscita contínues llenegades entre els vianants carregats de bosses. El fragment que segueix integra observacions dels dos tipus:

Em va costar acostumar-me a aquesta mena de país-hipermercat sempre ple de gent. Aquells primers dies grisos i mullats. Acostumar-me al fred. Aguantar que el diumenge no fos festa, i en conjunt entendre aquell sistema de vida comercial, implacable (Margenat, 1989: 23).²³⁹

Carreteres i autopistes, hotels, càmpings, pistes d'esquí. I, sobretot, el supermercat Solineu, un espai de signe femení —el gran gruix de persones que l'ocupen són dones, siguin clientes o dependents— que convoca en el nom dos dels esquers turístics del país, el sol i la neu. Tots aquests són «no-llocs» —tal com els defineix l'antropòleg Marc Augé (1992)— que Rossi esmenta al llarg de la novel·la; espais construïts per al trànsit de passatgers i l'intercanvi de béns, en què hom es pot moure des de l'anonimat, com un ciutadà més entre la multitud. Les característiques d'aquests espais basats en la contractualitat són crucials per entendre la solitud que Rossi hi experimenta, el tipus de vincles que estableix i les violències que copsa al seu entorn sobre altres individus i en

²³⁹ Citarem sempre per l'edició d'Edicions de la Magrana, de manera que d'ara endavant només referirem les pàgines en què es troba el fragment reproduït, sense altres indicacions.

carn pròpia. I, així mateix, perquè el lector pugui mirar de bon ull el seu delictes de robatori, tot legitimant les motivacions de la protagonista.

Fent balanç, la tria d'Andorra com a escenari d'una novel·la catalana de gènere negre constitueix un tret original: el crim es des-centralitza de Barcelona, igual que a *El correu de Trípoli*, aquesta vegada en direcció nord, i s'emmarca en unes coordenades allunyades de la gran urbs.²⁴⁰ La figuració d'aquest espai perifèric resulta indissociable de les emocions que la veu narradora comunica: des de la sensació d'aïllament, d'estar atrapada en una vall gèlida on l'existència transcorre «de casa al súper, i de la feina a casa» (79), fins a l'interès monetari i la manca d'escrúpols davant la idea de cometre un furt, o la sensació d'«enyorament crònic» que esmentàvem abans. Com era previsible, *ESC* no fou ben rebuda a Andorra (Valls, 2006: 126), però des del punt de vista de la normalització de la cultura catalana, Manel Ollé la jutjà positivament com una contribució «a la repoblació del nostre imaginari col·lectiu, a la repoblació d'una ficció en procés d'extinció basada en el país» (Ollé, 1989).²⁴¹

Quant a l'ús de la perspectiva de la delinqüent, aquesta opció ve del fet que, en els anys vuitanta, Assumpta Margenat s'havia aficionat a la narrativa negra de tradició nord-americana i, enmig del *boom* del gènere, havia desenvolupat un interès per la figura del criminal. Se sentia cridada, sobretot, per l'ambigüitat moral d'aquest caràcter: en aquell tipus d'històries no sempre era retratat, de manera simplista, com el culpable absolut. «El meu repte era que el públic es pogués posicionar de la banda del delictes, però per a això havia de crear un delinqüent simpàtic, amb què es pogués empatitzar. Aquest era l'objectiu», aclareix durant la nostra conversa. Des d'aquest afany va concebre Rocío Oliván, Rossi, una narradora en primera persona que prompte sedueix el lector per la seva

²⁴⁰ Altres escriptors catalans de novel·la criminal que, més recentment, han ambientat les seves històries al petit país dels Pirineus, són Josep Torrent, autor de *Mirora mata els dimarts* (2008), i Albert Villaró, autor d'obres com *Obaga* (2003) i *Blau de Prússia* (2005).

²⁴¹ Més enllà de les fronteres del gènere criminal, en àmbits com el de la narrativa excursionista, la literatura catalana sobre Andorra té una certa tradició, dins de la qual ressalten autors com Josep Pla, Salvador Espriu, Agustí Bartra i Antoni Morell, considerat el pare de la literatura andorrana moderna per la novel·la *Set lletanies de mort*, publicada el 1981, una obra en què, com Margenat, Morell basteix una crítica al mercantilisme del Principat. Per a una panoràmica sobre la relació entre Andorra i la literatura catalana, vg. Soldevila (2020). Val a dir que Soldevila esmenta poques autores, i no recull el nom d'Assumpta Margenat, probablement perquè, havent signat l'escriptora un sol títol ambientat a les Valls, no li sembla representatiu.

«franca simpatia» (Ollé, 1989) i naturalitat.²⁴² No només és un personatge creïble i carismàtic, sinó que, a diferència d'altres protagonistes del corpus estudiat, com Mal Ryt (*El jaqué de la democràcia*) i Sam (*El correu de Trípoli*), defuig els comportaments agressius. «No m'agraden les escenes violentes» (86), assegura la jove en un passatge del capítol dotzè d'*ESC*. Una asseveració que funciona com una declaració de principis que la blindava davant de possibles judicis ètics del receptor del text.

En coherència amb aquesta declaració, Rossi du a terme un crim enginyós, no-violent: un robatori de diner negre, sense cap víctima mortal pel mig.²⁴³ La temàtica criminal se suavitzava per mitjà de l'absència d'assassinat —una omisió habitual en les paròdies del gènere, tot i que aquesta novel·la no en sigui una— i, així mateix, gràcies al to lúdic d'algunes parts del relat i al caire d'aventura que pren el trasllat i l'estada a Andorra, una faceta de la narració que connecta amb la tradició literària del viatger i, també, amb el model de la ficció picaresca.²⁴⁴ Per tot plegat, en termes de representació de la violència física, cal considerar *ESC* com la novel·la menys violenta de les cinc que formen la selecció de textos investigats. En canvi, hi trobem recreada una violència més subtil·lina, com és la violència de la positivitat definida per Byung-Chul Han (2016), aquella que el subjecte s'autoinfligeix en internalitzar la tensió pròpia d'entorns competitius que li exigeixen un alt rendiment.²⁴⁵ Aquesta classe de violència, en la triangulació proposada per Johan Galtung (1998), se situaria en el sector dels abusos invisibles, ja que és una mena de maltractament difícil d'identificar a simple vista: botxí i víctima són una mateixa persona, i la violència exercida és eminentment psicològica. De seguida hi aprofundirem.

Tornant al perfil de Rossi, Elena Losada ha formulat preguntes molt pertinents al voltant de les implicacions de gènere que comporta la popularització del personatge femení delinqüent en la narrativa criminal dels darrers anys. L'estudiosa s'interessa, en concret,

²⁴² Rossi reapareixerà a la segona novel·la negra d'Assumpta Margenat, *Manolo*, la penúltima que es publicà a «La Negra», l'any 1996.

²⁴³ Entra així en tot un imaginari de lladres femenines, tan habituals en l'imaginari *pop* contemporani (des de les dones de Hitchcock —les protagonistes de *Psycho* i *Marnie*— fins a *Catwoman*).

²⁴⁴ Com s'ha anotat a l'apartat 1.1, el crític José Colmeiro (1994) entén la novel·la picaresca d'estructura itinerant com el precedent de la narrativa negra.

²⁴⁵ Byung-Chul Han (2016) l'anomena violència de la positivitat precisament per oposar-la a la sanguinària violència de la negativitat de l'antiga societat disciplinària. La violència de la positivitat és la pròpia de la societat del rendiment contemporània, i no comporta un enfrontament obert amb un altre, sinó que ve donada per la saturació d'índexs positius —d'activitat, de producció, de comunicació— que fan que l'individu es pressioni a si mateix per mantenir-los.

per les representacions realistes del delictes femení, així que deixa al marge l'estereotip de la *femme fatale*. Losada constata que, en els seus orígens, la ficció criminal reflectia el paradigma misogin lombrosià segons el qual la dona era un ésser dèbil i sense agència, «aunque fuera para el mal» (Losada, 2018: 98). Atès el caràcter antinormatiu de la violència femenina —una qüestió que ja hem comentat anteriorment de la mà de Maria Xosé Agra (2012) i Adriana Cavarero (2009)—, si aquesta violència es donava s'havia d'explicar o bé com el resultat d'un error de la naturalesa, d'una dona que no era dona sinó monstre, com la mítica infanticida Medea, o bé com l'efecte de la dona víctima de la manipulació d'un home. A més, tant en un cas com en l'altre l'acte disruptiu es relacionava amb circumstàncies domèstiques:

De ahí que se la considerara capaz de una actuación criminal únicamente —e incluso en ese caso más para inducir que para hacer— movida por motivos privados, por una codicia doméstica o por motivos de venganza o de defensa siempre en el seno de la familia, que era su espacio «natural», nunca en la esfera de lo público (Losada, 2018: 98).

Prenent distància respecte d'aquest model, a la secció 3.3.1 la militància independentista de Muriel Basora, d'*El complot dels anells*, ens ha permès reparar en el significat polític de la seva immolació final, un crim amb regust de venjança personal contra Joan Giralt però que transcendeix les raons individuals del personatge.

El cas de Rossi apareix amb algunes semblances i diferències. Ella també és la responsable d'un delictes, una lladre, però no torna violenta, en tant que no fa servir la força.²⁴⁶ Ara bé: des de la perspectiva dels estudis de la dona criminal, Rossi esdevé, com Muriel, una malfactora que es desvia de la imatge tradicional de la delinqüent; bàsicament per dues raons. Per un cantó, perquè obra fora de l'espai domèstic: marxa a Andorra sola i realitza el robatori al supermercat, o sigui, a l'esfera laboral. I, per l'altre, perquè el que l'empeny a infringir la llei és l'ambició de diners amb els quals donar-se bona vida. Amb la representació d'aquesta actuació guiada per la conveniència econòmica, en què el component afectiu sembla relegat a un pla secundari,²⁴⁷ Assumpta Margenat toca un tema històricament tan important per al feminisme com és la independència financera de la

²⁴⁶ Remetem a la distinció conceptual entre delictes, crim i violència establerta a l'apartat 3.1.1.

²⁴⁷ Sens dubte el saqueig és, també, una manera de venjar-se de l'assetjament del cap, Jaume Coll.

dona, i també el de la sexualització dels diners, un afer que, de fet, era objecte de reflexió a la mateixa època d'escriptura d'*ESC*.

Com a exemple, l'any 1986 la psicòloga argentina Clara Coria havia publicat *El sexo oculto del dinero*, un llibre en què indaga com els cabals condicionen els vincles entre persones en el món occidental, fixant-se, per damunt de tot, en les dinàmiques que s'instauren dins les relacions de parella heterosexuales. Coria (2014 [1986]) parteix de la idea que, en aquestes societats patriarcals, el diner és un bé que té assignat un sexe, el masculí; per tant, la presa de decisions al voltant dels recursos monetaris correspon als homes. Els diners funcionen com a símbol de poder i de virilitat i, en darrer terme, serveixen per mantenir un marc de contactes socials jeràrquic i autoritari. És més: que una dona assoleixi riquesa no significa pas que s'hagi alliberat de la dominació masculina inherent al sistema capitalista. En realitat, tot depèn de l'ús que faci dels seus ingressos: de si opta per perpetuar la lògica acumulativa de patrimoni, o de si decideix avançar cap a pràctiques econòmiques més altruistes. Segons Coria, aquí rauria la diferència entre una mera inversió de rols de gènere i l'empoderament femení real.²⁴⁸

Atesa la vigència dels debats sobre la desigualtat salarial i el desequilibri que perdura en la capacitat adquisitiva mitjana d'homes i dones, el tema que Assumpta Margenat planteja a *ESC* el 1989, la relació de la dona amb el diner, es demostra actual i irresolt.²⁴⁹ S'ha de subratllar igualment que, en el moment que s'edità la novel·la, el desig femení de guany econòmic com a mòbil del delictes era un assumpte pràcticament inexplorat en la narrativa catalana de gènere criminal, i que encara avui té poc recorregut. Així ho apunten alguns especialistes del *noir*, com Anna Maria Villalonga (2017). En una aproximació als personatges femenins de dos aplecs de contes escrits per dones, *Elles també maten* (2013) i *Noves dames del crim* (2015), Villalonga conclou que els motius de les protagonistes

²⁴⁸ *El sexo oculto del dinero* és la primera part del que Clara Coria presenta com la seva trilogia sobre la «sexuación del dinero», formada, a més, per *El dinero en la pareja* (1991) i *Las negociaciones nuestras de cada día* (1997).

²⁴⁹ Vg. verbigràcia la notícia titulada «2022 i la bretxa segueix oberta», publicada a la secció d'economia del diari *Ara* el 8 de març de 2022, el Dia Internacional de les Dones: https://www.ara.cat/economia/2022-l-esclatxa-segueix-oberta_1_4295644.html. Accedit el 2 de gener de 2023. De fet, «bretxa salarial» és una etiqueta de notícies en ús des de fa anys a pràcticament tots els mitjans de comunicació. La preocupació pel tema es manifesta no sols en la seva presència recurrent dins l'actualitat informativa, sinó també en l'aparició, al mercat editorial, d'obres que aborden les limitacions externes i internes —com les pròpies barreres mentals— de les dones per prosperar a la par que ells. Per exemple, *Mujer, poder y dinero* d'Alicia E. Kauffman, publicat el 2015.

que perpetren crims «mai no estan vinculats a la cobdícia o a l'ansia de poder» (2017: 37), sinó als sentiments i al gest de defensa, pròpia o de membres del seu cercle. A part d'això, Villalonga detecta una constant espacial conservadora: la ubicació d'aquestes dones a l'entorn quotidià de la llar. «Les figures femenines dels reculls presenten edats i perfils molt variats, tenen interessos i feines diverses, però, pel que fa al crim, continuen bellugant-se en l'àmbit domèstic» (29), glossa la investigadora.

A la llum d'aquesta tendència, que a *ESC* el delinqüent sigui una noia jove que no encaixa ni en l'esquema de la dona-monstre ni en el de la muller manipulada i que, endemés, efectua el crim en un medi que no és el de la família i per motius poc lligats a la seva vida sentimental, representa una actualització que cal posar en valor. Això, sens menyscapte de les contradiccions intel·lectuals que una crítica de l'obra en clau de gènere hauria de manejar, per mor de l'encreuament que es produeix, a la narració, entre el pensament feminista i la ideologia capitalista. D'aquí a unes pàgines, en la lectura atenta de l'episodi del robatori, es podrà discernir millor si Rossi ha assimilat l'avarícia que ella atribueix als andorrans i, doncs, es limita a reproduir les pràctiques financeres heteropatriarcal, o si, per contra, se'n desmarca d'alguna manera.

En termes comercials, sense haver-se convertit en un supervendes, la primera novel·la d'Assumpta Margenat s'ha mantingut en funcionament en la mesura que ha estat incorporada al catàleg de diferents cases editorials. Edicions de la Magrana en va publicar 5.960 exemplars, en dues impressions: de 3.920 exemplars la primera, el 1989, i de 2.040 la segona, el 1992.²⁵⁰ Aquell mateix any, el projecte Women in Translation va traduir *ESC* a l'anglès amb el títol *Wild Card*, segurament inspirat en els solitaris a què Rossi juga a les nits.²⁵¹ Cercle de Lectors va reeditar el text el 1993, i més de dues dècades després, el 2019, ha aparegut a Efadós Rossi, el volum que aplega el parell de relats negres de Margenat protagonitzats per Rocío Oliván, *Escapa't d'Andorra* i *Manolo*.²⁵² A l'entrevista, l'autora rememora les xerrades impartides, en els anys noranta, a grups de català per a adults que havien llegit *ESC* a classe (la inclusió del títol, pel seu llenguatge

²⁵⁰ Les dades relatives als tiratges han estat obtingudes del llibre de registre d'edicions facilitat per Carles-Jordi Guardiola.

²⁵¹ La traductora d'*ESC* a l'anglès fou Sheila McIntosh.

²⁵² Un detall que crida l'atenció d'aquesta edició és que les dues novel·les es presenten en ordre invertit: primer ve *Manolo* i després *Escapa't d'Andorra* (segons s'ha pogut saber, per criteri de l'editor, que té preferència per la segona entrega).

planer, al programa d'alguns cursos de llengua degué tenir incidència en les vendes del llibre). Un altre bon record de l'autora és la trucada de felicitació que va rebre d'Andreu Martín (Marlet, 2000: v). El mateix escriptor és qui, trenta anys més tard de la primera edició de l'obra, ha promogut la publicació de *Rossi* a la col·lecció d'Efadós que du el seu nom.

ESC s'estructura en vint-i-sis capítols breus. En obrir-se el relat, en època de tardor, Rossi ja fa un any que viu a Andorra. L'analepsi fins al primer dia que va pujar-hi a fer l'entrevista de feina s'inicia en el tercer capítol, i tal retrospecció, que concentra més de la meitat de l'extensió de la novel·la, s'estén fins a l'acabament del dissetè. Com és característic del gènere criminal, es combinen dos temps narratius diferents que acaben convergint: el temps de la història del que ha conduït fins al crim, i el temps de l'execució d'aquest crim, amb la consegüent resolució de la intriga generada. En aquest cas, no pas qui ho ha fet ni per què, sinó si a la fi se n'ha sortit, i com. Per aquesta raó, com l'epígraf d'aquest apartat suggereix, *ESC* pot ser tractada com la crònica d'un robatori anunciat.²⁵³

En el punt cronològic del principi *in medias res*, la protagonista es dirigeix a Barcelona —on només s'estarà un parell de dies que té festa— amb motiu de l'aniversari de la seva germana, Mari. Rossi li ha comprat un jersei, però també li té preparada una «altra sorpresa» (5). Vol persuadir-la perquè l'ajudi a dur a terme un furt d'entre sis i vuit milions de pessetes no declarats (això és, d'entre 36.000 i 48.000 euros). «Com vols que siguin a Andorra!» (17), exclama la instigadora quan Mari li pregunta si aquests diners són negres. L'associació del territori andorrà amb la pràctica del frau, palesa des del començament de la trama, ve donada per la imatge tòpica del petit país com a paradís fiscal. Un tòpic de què Margenat treu profit en la representació de l'espai, contemplat com un terreny abonat per a la comissió de delictes econòmics.

La visió d'Andorra com un microestat pròsper, amb un sistema bancari dissenyat per captar grans fortunes de l'estranger, divergeix de la modèstia del local on Rossi i Mari enceten la conversa sobre l'«atrevit» projecte del desfalc (15): una cafeteria granja. «Un lloc per a tietes» (13), simplifica la protagonista, tot accentuant el caràcter femení d'aquesta mena d'establiments, sovint el punt de trobada de grups d'amigues d'edat

²⁵³ La reformulació del títol de la novel·la de García Márquez *Crónica de una muerte anunciada* ens l'ha proporcionada la ressenya de Manel Ollé (1989), qui defineix *ESC* com «la història d'un robatori anunciat».

madura. Val a dir també que, com a mesura preventiva, envoltades com estan de senyores desconegudes, les dues germanes acorden de dir «fer un jersei» cada vegada que vulguin referir-se al fet de «robar». Una commutació lingüística que es presta a una lectura amb perspectiva de gènere. Mentre que el món de les finances —i de les trames que s’hi muntan— ha estat considerat, durant molt temps, un àmbit d’actuació masculina, l’acció de teixir al·ludeix a una tasca tradicionalment constitutiva de la feminitat (Godsland, 2007: 126). Sembla que, així, s’anticipi la petja femenina del crim que es produirà.

Una altra qüestió remarcable del començament d’*ESC* rau en els paral·lelismes que permet traçar amb el desenllaç de la novel·la. A les primeres planes, Rossi apareix en moviment; es desplaça d’Andorra a Barcelona en cotxe «a tota pastilla» (5) —com si s’escapés—, i, com el cervell de l’operació que és, ja té el robatori planejat amb detall. Tot plegat són aspectes que arrodoneixen l’obra, ja que el llibre es clou amb la fugida de la protagonista a través dels Pirineus un cop s’ha apropiat dels milions amb la col·laboració de la seva germana, qui ha acceptat d’anar a mitges. Ara bé: en el darrer capítol, Rossi no marxa de les Valls per la mateixa via convencional que al principi —l’autopista—, sinó pels camins d’animal de la muntanya, a cavall, eludint d’aquesta manera els controls de la frontera, i com si fes l’ullet a la tradició del bandolerisme i les seves llegendes. Junts, un cap del relat i l’altre transmeten, a més d’una arquitectura narrativa tancada, la idiosincràsia del personatge: la d’una dona inquieta, que viatja d’un lloc a un altre contínuament, fins i tot de manera clandestina.

L’efecte, sobre Rossi, dels espais per on es mou, també es reflecteix des de les primeres línies. De moment, la protagonista es troba en una zona de trànsit, acostant-se a l’entrada de Barcelona per l’avinguda Meridiana. En endinsar-se a la ciutat, narra el procés adaptatiu que el seu cos engega cada vegada que arriba a l’àrea metropolitana. La respiració s’«aclimata» (6) tot i la «boira de fum» que sembla que hagi d’asfixiar. L’esguard també es va avesant al nou panorama; un paisatge urbà totalment concorde a la noció de no-lloc d’Augé (1992),²⁵⁴ i més aviat antiestètic:

²⁵⁴ Marc Augé esmenta l’autopista sembrada de cartells publicitaris entre els no-llocs per excel·lència de la sobremodernitat. Les vies de circulació, com els grans supermercats i els aeroports, són llocs despersonalitzats que es defineixen, entre d’altres, «par les mots ou les textes qu’ils nous proposent» (Augé, 1992: 121). En aquest sentit, és significatiu que el discurs de Rossi integri els textos dels anuncis que va llegint des del carril per on circula, i que funcionen com a indicadors cronotòpics: «Festa Major més que mai», «Atrévete con la moda de Otoño».

La vista també es va adaptant al paisatge de portland, als ponts i edificis sense gràcia de la Meridiana. El millor, francament, són els anuncis, que t'ajuden a fer una arribada una mica més distreta. La ciutat comença lletja i després es fa passable. *Festa Major més que mai. Atrévete con la moda de Otoño* (6).

Una volta arrenca l'analepsi, comprovem que la primera impressió que Rossi rep d'Andorra la Vella, descrita com una «claveguera de botigues» (29) i com un centre de «neguit comercial», tampoc no és positiva.²⁵⁵ La jove hi acudeix cridada per un anunci de feina publicat al diari: «M'aniria tan bé treballar i cobrar!» (27), pensa, cansada d'haver de manllevar diners als amics cada dos per tres. Després de l'entrevista amb Jaume Coll, qui, a més d'unes preguntes de rutina i unes proves escrites, li fa un descarat «reconeixement anatòmic» amb la mirada (26), la noia té males sensacions, les quals trasllada a la percepció de l'indret: «Ho vaig començar a veure tot lleig, molt lleig». Les ullades indiscretas del contractista constitueixen una mostra de violència sexista gestual que, en el marc d'una cultura masculista i en un context jeràrquic com és el laboral, operen com un senyal de domini. El comportament del senyor Coll, gros i corpulent, fa sentir Rossi incòmoda, i d'altra banda li comunica falsedat, com si fos el d'«un pinxo de cuina intentant fer de màitre, esforçant-se a posar distància i actitud empresarial» (24). L'home no sols no li explica en què consisteix el treball ofert —un primer indicatiu de l'opacitat dels negocis andorrans—, sinó que ja deixa entreveure el seu tarannà controlador. «Espia» l'activitat del supermercat des de la porta del despatx, un hàbit que, sumat a les repassades que fa a Rossi i a altres empleades, l'apropa a la figura del *voyeur*:

Va tenir la mala educació d'estar-se allà tota l'estona que jo escrivia el meu examen. No pateixis, nano, que no porto cap xuleta amagada! No em va deixar ni un moment. Va obrir una mica una porta que hi havia en aquell despatx i des d'allà vigilava el moviment del negoci. Perquè aquella porta donava al supermercat, el xivarri era característic. Una persona que li agrada ficar el nas a tot arreu, vaig pensar jo (25).

²⁵⁵ Aquest nucli urbà contrasta amb l'indret que Rossi descobreix quan s'enfila per la carretera, delerosa d'explorar altres parts del petit país. Fent camí, troba «el lloc més fantàstic d'aquest món, i potser també de l'altre» (39), un prat on pasturen els cavalls de Martí, al pendent d'una vall. Martí viu a la vora, a una casa rural plena d'obres d'art, sobretot escultures que ell mateix talla, i on Rossi se sent arrossegada per una mena d'encanteri que funda una «atmosfera afectiva» (Anderson, 2009). Al llarg de la història, la protagonista tornarà múltiples vegades a aquest *locus amoenus* que li és un refugi, i prendrà per costum presentar-s'hi sense avisar l'amfitrió: tanmateix, Martí sempre és allí. La representació del mas, a més de beure del mite de la terra alta i adoptar un to d'oda a la naturalesa, inverteix els rols de gènere tradicionals, ja que, dels dos personatges, és l'home, el que apareix lligat al sòl, i ella és qui va i ve com li plau.

A pesar de tot, quan al cap d'uns dies s'assabenta que ha estat admesa al Solineu, Rossi no vacil·la a acceptar la feina, ja que té necessitat d'ingressos. «Això és el que en diuen el mercat de treball» (26), explica amb sorna: en un gest que, d'acord amb Slavoj Žižek (2009) —autor que, com hem vist a l'epígraf 3.1, ha reflexionat en profunditat sobre les formes de violència—, es pot entomar com una resposta resilient a la violència objectiva sistèmica, aquella que es dona com a conseqüència del funcionament del sistema polític i econòmic i que es tradueix en problemes socials com la fam o la pobresa generalitzada. Empesa, per la seva realitat precària, a emigrar a Andorra, Rossi fa la mudança ràpidament i passa els primers dies en una pensió «fosca i humida» (36) regentada per una dona desagradable, poc hospitalària, «d'aquelles que creuen que una noia sola sempre porta problemes». L'hostilitat de la dispesera evidencia l'anomalia que suposa, per a una mentalitat retrògrada, que una jove sigui lluny de casa seva —el lloc que li «correspon»— sense companyia de ningú i que necessiti un allotjament provisional. A l'últim, farta de la «pudor insuportable de sardines fregides» que sent des de l'habitació de l'hostal, Rossi s'instal·la en un apartament a Santa Coloma. El piset, però, tampoc no es converteix en una llar acollidora. Entre mobles de fòrmica, la inquilina hi passa fred, i troba les vistes ruïnoses i depriments:

El paisatge que es veia des del meu menjador era un descampat, aparcament, desguàs ple de piles de totxos, cotxes vells, pneumàtics, bidons de plàstic i altres delícies. També es veia un edifici en construcció, l'esquelet tot gris, que quan estigués acabat em taparia la muntanya del davant, l'únic tros verd que veia des de casa (37).

El despatx de Jaume Coll, l'alberg i l'apartament són espais que, en el discurs de Rossi, tot d'una queden connotats de malestar, ja sigui per la ingrata interacció mantinguda amb altres ocupants (Coll, la mestressa de la pensió) o per la desplaença que causen als sentits físics, com la vista o l'olor. També entra en joc el tacte, com el de l'antiquada butaca on la protagonista seu a l'oficina del Solineu, i que s'enfonsa, un detall que indica descuit i suggereix inestabilitat. Aquests són, en definitiva, espais concrets que funcionen com a manifestacions a petita escala de l'aspresa que la narradora imputa al Principat en general.

Així com van passant les setmanes, Rossi es referma en la seva animadversió cap al país. L'ambient d'Andorra la posa «malalta» (37). S'impacienta, per exemple, pels embussos de trànsit que es formen els dissabtes i diumenges, un caos circulatori enfront del qual la

intervenció de guardianes uniformades és debades: «Postals d'Andorra. Exasperant!». Allò que més pesa a la protagonista, tanmateix, és el clima angoixós del Solineu. Rossi el retrata com un supermercat de grans dimensions —«Monstruós» (40)— en què es treballa sense parar. A part de la contínua entrada i sortida de clients (caricaturitzats com a compradors compulsius que criden, s'empentegen i es prenen els estris dels dits), Jaume Coll fiscalitza tots i cada un dels empleats i no s'atura de donar ordres. Entre altres coses, controla la disposició de l'espai físic. Expositors, passadissos i estanteries s'arrangen amb el fi de destacar certs productes i ofertes, de mode que l'espai ve a ser una eina per influir en la conducta dels qui el recorren. Per garantir les vendes, Rossi ha d'assegurar-se que tothora hi hagi estoc. La paraula «malalta» reapareix, i es repetirà en altres passatges del text (102) relacionats amb l'estat d'alerta permanent a què indueix aquest escenari:

Quin corcó! Es fixava molt en la feina de cadascú i ens avisava constantment. Sempre et descuidaves alguna cosa, sempre podies prendre alguna iniciativa. No volia veure mai ningú amb les mans a la butxaca. Jo em posava malalta. Els altres ja hi estaven fets, i deien que m'hi acostumaria (41).

Al Solineu, els abusos de poder de l'amo són habituals. Uns cops es produeixen en forma d'esbrancada —«Avui ja ha fet plorar una de les noies de la neteja» (96)—; altres cops, en forma de repressió de la lliure expressió dels treballadors —«No volia cap empleat de mal humor, ens ho havia dit moltes vegades. Només ell podia estar de mala llet!» (42)—; i d'altres, en forma d'assetjament sexual camuflat de posat conciliador. Coll importuna les dependents més que mai durant la temporada d'estiu, quan els fa dur bates curtes com a uniforme:

Ell ens dirigia la paraula més que de costum, perquè així es podia acostar; i potser en aquell moment, entre botó i botó... I allargava amablement les explicacions. També tenia l'antena posada si alguna de nosaltres s'ajupia i es podia veure la marca de les calces (112).

Jaume Coll exerceix, sobre els seus subordinats, una força figurada: la que li atorga el seu rol directiu. Els successius episodis de violència dins l'empresa (un maltractament principalment psicològic però que també té un vessant físic, en la proporció que el cap no concedeix temps de descans) creen una atmosfera intimidatòria que afecta tota la plantilla. Per descriure l'estrès que el dèspota director fomenta entre l'equip del supermercat, Rossi recorre a la metàfora de l'alè: «[Q]uan ell no hi era, al súper es respirava un altre aire»

(77). Així, de nou, l'espai es somatitza; es representa a partir de l'impacte que té sobre el cos de l'individu. Sempre que l'amo no hi és, els companys de feina s'«oxigenen». Aprofiten l'ocasió per xerrar, riure i establir ponts de solidaritat mútua. Els més veterans donen «consells pràctics» (38) als nous, com la protagonista, qui sobretot compta amb la complicitat de Pepe, el mosso del magatzem. Aquests moments de distensió col·lectiva il·lustren la capacitat de resignificació dels espais. De tant en tant, el supermercat deixa de ser un violentop, almenys per unes hores.

Fora d'això, la major part de temps Rossi ho passa malament. No hi ha vespre que no surti esgotada de treballar, ja que fa d'empleada «comodí», és a dir, té assignades múltiples tasques, una circumstància que la desborda i la indigna. Envoltada de fosca i fred, torna al pis d'esma, sopa i fa solitaris, «jugades tan avorrides com la vida que duia» (38). Malgrat que desitjaria fer les maletes, resisteix per evitar tornar a passar misèria, a l'empara de la idea d'estalviar per a un futur regres a casa: «Això és el que volia, com tots [els emigrants]. Andorra era com fer la mili» (73). L'estada a les Valls és comparada a un període d'entrenament militar obligatori marcat per la disciplina i la instrucció en la violència, lluny de la llar i la família, i dins un grup d'allistats homogeneïtzat —fixem-nos que la narradora apel·la la comunitat migrant d'Andorra en termes absoluts: «com tots». En l'estat de la qüestió de les teories de la migració que Sara Ahmed ofereix en un article sobre el tema, la investigadora recull, entre d'altres, el parer de Norma McCraig, qui planteja que el que uneix les comunitats d'emigrants és el fet de compartir no una llar, sinó la falta de la llar —cosa que sol dur a fetitxitzar-la—, i també que forgen la seva identitat comuna a partir d'una narrativa: la del passat determinat per l'experiència de dislocació (Ahmed, 1999: 336-337). Reprendrem aquest fil més endavant.

Al Principat, Rossi ocupa un dels escalafons socials més baixos. Mancada d'unes condicions laborals dignes, fa la feina amb presses, nerviosa, amb por d'equivocar-se i que Coll la reprengui; tot i això, no s'atreveix a protestar ni a acomiadar-se. És en aquesta auto-repressió, que s'albira la violència introjectada coneguda com la violència de la positivitat (Han, 2016). Un fenomen contemporani sovint imperceptible però que, a la novel·la, mena canvis corporals palpables: «Quan em mirava al mirall em veia mala cara, cada dia els ulls més enfonsats, els cabells gens lluents, els llavis ressecs» (69). Rossi també perd la gana. I és que la violència de la positivitat es defineix, com dèiem, pel seu caràcter implosiu; no és explosiva, com la violència prototípica. En aquest cas, l'excés de

vigor no es desplega, sinó que es replega en el mateix subjecte, convertit en agressor i víctima alhora. Aquest tipus de violència és propi d'un model econòmic orientat al creixement il·limitat, un sistema en què l'individu percep, sempre seguit, que la seva labor és insuficient, que hauria de rendir més. La violència de la positivitat, segons Han, prové de l'autoexigència i, duta a l'extrem, pot derivar en trastorns psíquics com la depressió, el *burnout* o el dèficit d'atenció per hiperactivitat. En el transcurs d'*ESC* trobem un gran nombre de pistes per interpretar que la protagonista té la síndrome del treballador cremat.

Per paga, del capítol sisè en endavant la narradora comença a sofrir les impertinències de Jaume Coll més enllà de l'espai del supermercat, en una mostra més de les pràctiques abusives del cap.²⁵⁶ Un dia, al final de la jornada, el director del Solineu demana a Rossi que l'acompanyi a fer una copa: «Jo la invito. No s'hi pot negar...» (44). Amb sentiment d'obligació, la treballadora el segueix fins a un bar, un espai recreatiu que amaina les formalitats i on l'amo, tot bevent whisky, canvia el to de veu «d'amable a llefiscós» (45). L'home mira d'escurçar les distàncies tractant Rossi de tu per primera vegada des que es coneixen, i la corteja: «M'agraden les noies com tu» (45). El tipus d'establiment, vinculat al consum d'alcohol i a la desinhibició, facilita l'assetjament sexual. Ella recordarà la cita com un segrest (71), un mal record que ensutja l'espai: quan posteriorment la noia torna al bar, li revé l'angúnia. Clarament, Coll s'aprofita de la seva posició i de la situació vulnerable de Rossi en tant que dona, nouvinguda, subalterna i, així mateix, persona jove i inexperta: la protagonista té sols vint-i-un anys. Entre un i l'altra hi ha una important diferència d'edat que intensifica la jerarquia existent. No és d'estranyar, doncs, que cada cop que Coll la pretén ella es trobi amb dificultats per posar límits: «Com sempre, aquest home em paralizava. No sé com s'ho feia, però jo em trobava sense escapatòria» (75).

²⁵⁶ Rossi s'ha de relacionar amb Jaume Coll fora del supermercat, pel que fa a l'espai, i fora de l'horari laboral, pel que fa al temps. L'organització, per part de les empreses, de trobades informals durant el temps lliure dels empleats, l'anomenat «teambuilding», és actualment una pràctica a l'alça no exempta de crítiques. A tall d'exemple, l'11 de desembre de 2022 el diari *Ara* va publicar un reportatge a propòsit d'una sentència francesa a favor d'un treballador que havia estat acomiadat per negar-se a participar als esdeveniments organitzats per la seva companyia. «Les activitats socials vinculades a la feina s'han convertit cada cop més en un recurs habitual de moltes empreses, que hi veuen una manera de fomentar el treball en equip i, de retruc, incrementar la productivitat dels treballadors», recull el diari. La notícia també es fa ressò de les declaracions del professor de sociologia José Mansilla, qui veu «un triomf total del capitalisme» en el fet que el temps d'oci hagi entrat dins l'esfera de la feina. La notícia es pot recuperar en aquest enllaç: https://www.ara.cat/economia/tens-dret-no-sociable-feina_1_4570531.html. Accedit el 12 de gener de 2023. A *ESC*, Rossi és ben conscient que Coll abusa d'ella, en aquest sentit, i se'n lamenta: «Com és que no ho vaig veure el primer dia que aquesta cotorra m'amargaria la vida? És que no en tinc prou amb dedicar-li el meu horari laboral que també l'he d'aguantar ara? Mira que en soc, d'imbècil... puta i pagar el llit!» (76).

L'escapatòria: vet aquí el leitmotiv d'*ESC*. Assumpta Margenat juga amb la paraula i les seves derivacions al llarg de tota l'obra. La introdueix en diferents contextos, en diàlegs i frases fetes, en fragments descriptius o de monòleg interior, com en el capítol catorzè, en què Rossi pren la decisió d'anar-se'n del país: «Andorra! Treballar, passar fred, avorrir-se... No, jo allà no m'hi quedava. Ara ja tenia una idea per escapar-me» (101). Una idea que consisteix en robar el botí d'un altre lladre, el mateix Jaume Coll, qui no podrà interposar una denúncia sense delatar-se a si mateix. «La poli no ho sabrà» (17), sosté Rossi davant la seva germana perquè es convenci que, comès el furt, no seran perseguides per la justícia. Podran gaudir dels diners arreplegats amb total impunitat.

Abans d'engrescar-se amb la planificació del delicte, hi ha un parell de fets que sacsegen Rossi interiorment i la desperten de l'estat letàrgic pel qual els matins es lleva «com una autòmata, sense cap il·lusió per res» (69). Dos successos també lligats a la temàtica criminal del relat: el primer, l'agressió contra Maite, una cambrera del pub Dickens [sic] que viu en el mateix bloc de pisos que la protagonista, just a l'apartament del costat. El segon, la descoberta (per part de la narradora) que Jaume Coll estafa el seu soci, el senyor Tarrats, el veritable propietari del Solineu i l'amo de la banca Mir: tot un cacic andorrà.

El primer d'aquests esdeveniments, un intent de feminicidi, té lloc al capítol setè, en plena nit, i destaca per ser un episodi de violència directa (Galtung, 1998) molt més cru que els que s'han esgranat fins ara. Ebri, un client del Dickens que anomenen el Madrilenyó —és a dir, un migrant— estalona Maite del bar al pis i allí prova d'estrangular-la; el maltractament, doncs, es desplaça de l'esfera laboral a l'espai domèstic. Els crits desperten Rossi, qui, guiada pels plors de la noia, s'escola a l'apartament contigu saltant pel safareig. La veïna, amb una marca al coll, li conta què ha passat: «Em volia escanyar, el fill de puta! [...]. Jo empenyia la porta per tancar-la i ell m'ha agafat pel collaret, cargolant, així...» (48). Cal apuntar que, en el capítol vint-i-dosè, Jaume Coll regalarà a Rossi un collar de perles a la vegada que li llança una amenaça: «Em posaré trist si te'n vas d'Andorra... Jo podria fer que no poguessis marxar...» (144). La protagonista recorda bé l'atac a la seva amiga, i de seguida equipara el joiell a una arma: «No sé si amb aquell collaret em volia escanyar tal com li havia passat a la Maite» (143). Així, el collar s'erigeix en un símbol de captiveri i d'opressió femenina. Igual que Coll adverteix que té prou poder com per boicotejar la partida de Rossi, que la pot retenir contra la seva voluntat, com un raptor, la sensació d'acorralament també intervé en el cas de Maite.

Quan Rossi la troba, el Madrilenyo continua a l'altra banda del portal, amb la intenció d'entrar. El passatge que segueix exposa com, de nou, l'home agressiu «bloqueja» la dona. Situat en el llindar que connecta el món personal i el món social, la violència que el mascle exerceix passa per la restricció de la llibertat espacial de l'altre:

—Ven aquí! Abre! —va cridar un paio picant amb els punys. I jo pensava que ja el teníem a dins. «Abre, pichón!», ara sense cridar però encara més malèvol.

—No te'n vagis... no te'n vagis! —repetia ella.

Vam estar una estona sentint sorolls d'algú que grata i pica la porta dient paraules de borratxo que no enteníem. No gosàvem moure'ns. Després, els sorolls van parar, però nosaltres dues encara estàvem immòbils, escoltant.

—Ja ha marxat. He sentit el cotxe —va dir ella canviant de cara. I vam respirar totes dues (48-49).

Conèixer Maite permet que Rossi prengui més consciència de les injustícies que aguanten les treballadores a Andorra. Comprova que algunes empleades corren el risc de veure envaït fins i tot el seu espai privat. Per a noies com Maite, qui fa feina darrere una barra servint copes i entretenant els clients —la majoria, senyors «respectables» que tenen alguna empresa al Principat—, mudar-se a Andorra ha significat convertir-se en un bé de consum més, una objectualització que és a la base de la violència de gènere representada en aquest episodi (Ardolino i Losada, 2017). L'entorn, enfocat a l'activitat comercial, mercantilitza també els individus insolvents que no poden optar a comprar i fer despesa, sols a vendre la seva força de treball.²⁵⁷ Però es tracta d'un problema estructural del qual ningú no vol saber res: ni el cap del Dickens, que prefereix esquivar escàndols que puguin perjudicar el negoci, ni les autoritats, interessades a preservar la imatge tradicional d'Andorra com a «país pacífic i civilitzat» (121). En aquesta conjuntura, Rossi s'entrega a la idea «gens caritativa» (52) d'impartir justícia pel seu compte i, al capítol dotzè, punxa les rodes del cotxe del Madrilenyo, una infracció regada de violència intimidatòria que

²⁵⁷ A la primera part de l'assaig *Topologie der Gewalt* [*Topologia de la violència*], Byung-Chul Han revisa l'evolució històrica de les expressions de violència i argumenta que el símbol social del poder s'ha desplaçat de la sang al capital. Si a les societats arcaïques, disciplinàries, el subjecte més poderós era aquell que acumulava més morts —que derrotava el major nombre d'enemics—, el subjecte modern torna més invencible com més diners acapara. La concentració de capital, a la societat del rendiment, representa un medi contra la mort. Per regla de tres, el pobre —com les precàries Rossi i Maite d'*ESC*— és l'ésser més desarmat i susceptible de convertir-se en víctima de violència (Han, 2016: 23).

Maite i ella anomenen «la gamberrada» (100) i que celebren a pler. L'operació, duta a terme a la via pública per tal d'escarnir l'home, revifa la protagonista:

—I digue'm una cosa: ho havies fet altres vegades?

—Que va! És un debut. Estic contenta de l'estrena. A més, últimament m'avorria molt, i això sempre anima. Veig que encara no m'ha agafat anèmia mental (99).

Rossi i Maite no s'havien topat mai abans de la nit de l'agressió, encara que, prèviament, la protagonista ja havia entrat en contacte amb la veïna metonímicament, per mitjà de les peces de roba de l'estenedor del celobert, un altre espai relacionat amb la socialització femenina, com la cafeteria granja. Després del primerencontre, aviat fan bona amistat. Rossi convida Maite a estar-se al seu domicili —on es trobarà més segura— fins que aconsegeixi una nova feina i un altre pis, i durant el temps que conviuen, una setmana «perfecta» (75), l'apartament torna, ara sí, una llar, com deixa veure la significativa estampa quotidiana que posa fi al capítol nou: «I a partir d'aquell dia ja esteniem la roba al mateix cordill» (68). Arran d'aquest vincle, Rossi reflexiona sobre la condició d'emigrant i es convenç que ha d'aconseguir sortir de l'atzucac en què està atrapada:

Amb la Maite ens havíem fet bones amigues. Andorra feia que tinguéssim una cosa en comú: érem emigrants. Encara que no ens ho semblés érem emigrants típics d'aquests que treballen i treballen, estalvien i estalvien, per un futur que després resulta que no arriba mai. Perquè quan han reunit prou diners per comprar aquell taxi a Càceres o aquella casa a Pontevedra, ha passat tant temps que ja els han retirat el carnet de conduir, o la casa de Galícia està en runes. I s'han de quedar a Andorra (100-101).

Sara Ahmed, en comentar el paper que juga la memòria en el fenomen migratori, puntualitza que tot trasllat «involves not only spatial dislocation, but also a temporal dislocation: 'the past' becomes associated with a home that it is impossible to inhabit, and be inhabited by, in the present» (Ahmed, 1999: 343). Així, Ahmed re-dibuixa, en clau política, el concepte bakhtinià de cronotop. En el fragment que acabem de llegir, la noció de llar connecta amb el passat i, a més, amb el futur, a través de l'anhel de l'eventual retorn que, excepcionalment, Rossi podrà realitzar mitjançant el delictes de robatori, el qual, com la punxada de rodes, pren el caire d'acció restauradora, reparadora d'un desordre. Tot el contrari del que el crim ha significat, tradicionalment, a la ficció del gènere.

D'altra banda, Ahmed adverteix de la propensió d'alguns migrants que senten estranyesa al nou lloc, a lligar la seva identitat a la terra abandonada, perquè això porta a la formació d'una identitat estàtica, essencialista, i a la mitificació de la llar, «*sentimentalized as a space of belonging*» (Ahmed, 1999: 341) en l'imaginari diaspòric. Alternativament, la pensadora insta les comunitats de nouvinguts a «fer-se un lloc» a través de l'acte de crear una xarxa de suport a l'«'out of place-ness' of other migrant bodies» (345).

Rossi i Maite, en efecte, es proporcionen un suport mutu que rebaixa la seva solitud i que contrasta amb el tracte amarat de violència que donen altres migrants, com Jaume Coll i el Madrilenyo. Homes «cremats perquè no guanyen les peles que voldrien» (51), ja que no són els propietaris de les empreses que administren, sinó els llogats dels amos andorrans, els quals s'enriqueixen «sense moure un dit»; cosa que convida a pensar si la violència d'aquests personatges masculins no és un mitjà per mirar de compensar, inconscientment, el poder que no tenen en el pla financer. Maite i Rossi, en canvi, aposten per la cura de l'altre, per bé que això no evita que les dues acabin marxant d'Andorra. No s'hi arriben a fer un lloc. Com és propi d'una novel·la negra, es representa un context social degradant que s'imposa sobre l'individu, l'actuació aïllada del qual no té capacitat reformatòria.

Pel que fa a la visió de la llar com a identitària, no sembla que Rossi tingui un sentiment de pertinença al territori que ha deixat enrere. Encara que en algun punt parla de Barcelona amb nostàlgia per com difereix de l'ensopida, freda i perifèrica Andorra, la jove no idealitza la ciutat —ja hem llegit l'efecte que li causa l'arribada per l'avinguda Meridiana. A part, tampoc no és el seu lloc d'origen, i és que la mudança a les Valls no ha estat pas la primera vivència migratòria de la narradora. Nascuda a Còrdova, Rocío Oliván va arribar a Barcelona de petita. No es considera cordovesa —«Els meus pares [sí que són cordovesos]. A mi no em va donar temps» (58)—, però tampoc de Catalunya, com denota l'ús de la tercera persona del plural a l'hora de referir-se als catalans: «Els agrada que entris a la tribu de petit» (24). A Andorra tindrà l'estatus de forastera tota la vida, li ho recorda la legislació del país: «Que el permís de residència, d'acord, me'l donaven. Però que la nacionalitat andorrana només la donarien als meus fills o als meus nets» (39). L'experiència d'alteritat, doncs, figura com un atribut de la protagonista, com una traça permanent i definitiva de la seva personalitat. La noia, comptat i debatut, és una nòmada de l'era global que, per dir-ho amb Stuart Hall (1996: 4), ha fonamentat llur identitat en

les rutes, no en les arrels (*routes / roots*). S'ha feta a si mateixa en el moviment d'un lloc a un altre. Per aquest camí, Rossi es podria llegir anacrònicament com un personatge característic de la narrativa de la crisi econòmica espanyola, una producció en què solen representar-se persones joves d'una generació que surt cada vegada més a l'estranger i que arriba a adquirir «una sensibilidad posnacional, teniendo una vida seminómada y una “identidad migrante” que relativizan fronteras y caracteres nacionales», explica Christian Claesson (2019: 15). La cara fosca de la vivència d'aquests subjectes precaris a l'estranger també torna matèria literària:

La persona exiliada experimenta varios aislamientos, tanto territoriales como identitarios, lo que le conduce a la melancolía y al desengaño, independientemente de que puedan existir otros contextos donde insertarse (Claesson, 2019: 15).

El segon dels successos que empenyen Rossi a marxar del Principat és el descobriment del frau de Jaume Coll, un contuberni a partir del qual ella maquina el seu propi robatori. El cap falseja els comptes del supermercat per quedar-se una part de la recaptació, amaga els diners en efectiu al despatx i, cada sis o set setmanes, els treu d'Andorra entre caixes d'ampolles de whisky. Per passar la duana sense problemes —el component fronterer de l'espai resulta indissociable de l'activitat delictiva—, fa tractes amb un policia corrupte, el «Sargento». A la seva manera, Coll també fa justícia: es lucra a costa de Tarrats, un magnat andorrà que, a l'estil d'un senyor feudal que atresora la collita dels camperols, cada vespre envia un empleat de la seva banca a recollir els diners de la caixa dels negocis que posseeix (entre aquests, el Solineu). D'entrada, doncs, el lladre de la història és Jaume Coll, no Rossi, la qual detecta la conxorxa tot assumint el rol contrari al de delinqüent. Com una investigadora encoberta, comença a observar les tresques de l'amo, interroga subreptíciament altres personatges, es cola a l'oficina del director, i fins i tot se cerca un ajudant, Xavi, perquè segueixi Coll un dels dies que surt d'Andorra. Serà tot fent un solitari, que la narradora acabarà de lligar caps, i des d'aleshores equipararà el furt que ella planeja a una partida de cartes en què es bat per apoderar-se dels oros.

El crim —consistent a robar el que ja ha estat robat— es realitza al capítol vint-i-dos. Rossi n'és l'autora intel·lectual, però qui el materialitza és Mari, la germana. El procediment és senzill i no requereix cap mena de violència, sols un ús discret de l'espai. Mari entra al Solineu com una clienta qualsevol, s'amaga al lavabo del supermercat, espera que tanquin i, de nit, accedeix al despatx de Coll i agafa els feixos de bitllets.

L'endemà, a primera hora, surt del Solineu amb una compra, com una mestressa matinera. Com Shelley Godsland observa,

Their crime is in many ways a playful revision of male-engineered robberies, for it requires no physical strength, no violence, no black masks or swag sacks to carry out [...]. Importance is given, rather, to patience, careful planning, and maintaining a low profile (Godsland, 2007: 125).

El més interessant és com Mari s'emporta els diners fora del país després de l'actuació: la qüestió dels confins torna a entrar en escena. En lloc d'ingressar-los a un compte bancari creat a partir d'una identitat suplantada, com Rossi havia proposat, Mari enrotlla els bitllets en aplicadors de tampons que se'n du al maleter del cotxe, juntament amb altres productes. Més tard, quan parla amb Rossi per telèfon i li fa saber que el pla ha funcionat, s'activa la polisèmia de la paraula «regla», que també designa comandament: «Escolta, ara sí que podrem tenir la regla...!» (157). Les dues germanes s'han fet amb els diners, s'han fet amb l'instrument de poder per excel·lència a la societat capitalista, i amb el símbol de la virilitat —no sense raó, Mari saluda Rossi com a «príncep d'Andorra» (157), en masculí. Amb tot, han doblegat el capital en un producte d'higiene íntima femenina, simbòlicament posant el sistema que constreny les dones al servei del cos que menstrua.²⁵⁸ Shelley Godsland també llegeix l'episodi com una subversió de l'ordre patriarcal:

In this way the patriarchal world of finance and big money is subjugated to female biology in a highly amusing manner, thus inverting the more usual relationship between the two whereby women must sell their labour or their bodies for a minimal slice of the world's economic pie (Godsland, 2007: 125).

²⁵⁸ Sota l'aparença de detall argumental anecdòtic i destinat a una funció còmica, la inserció dels bitllets en tampons és un aspecte que evoca l'entramat socio-simbòlic al voltant del fluid menstrual, i per això, podria considerar-se una manifestació artística, paral·lela a la formació dels discursos feministes teòrics, del procés de re-significació cultural de la menstruació. Helena González Fernández analitza aquest procés en el capítol titulat «Do silencio hixiénico ao orgulho da mancha. Censura e exceso na cultura menstrual» (dins Bermúdez i Sant'Anna, 2016). El títol de l'estudi ja apunta a la idea del trànsit: de la invisibilització del fenomen fisiològic i el sentiment de vergonya —herència de l'estigma mil·lenari que envolta la menstruació, considerada una mena de marca de maledicció i un signe d'inferioritat i impuresa—, a l'«orgull menstrual» fomentat pel feminisme en les darreres dècades; de l'absència de representació a la contínua figuració de la imatge de la taca menstrual tant en les arts plàstiques (amb *Red Flag* [1971], de Judy Chicago, com a icònic precedent) com en els universos audiovisual i literari. «Se elabora así una resignificación de la menstruación, que pasa a transformarse en un espacio de resistencia a los discursos tradicionales, con el cuerpo como base», recullen Teresa Bermúdez i Mònica Sant'Anna (2016: 24).

El mètode de contraban dona una pàtina femenina al crim, com també el fet que, per dur a terme l'espòli, Rossi no actuï sola, sinó fent ús d'una xarxa de complicitats. La protagonista compta amb l'ajuda d'una sèrie de personatges sense els quals seria difícil cometre el robatori i fugir d'Andorra sense ser detinguda: Mari, Maite, Chus, Martí, Pepe, Xavi. Contra el que Adriana Cavarero (2009) ha anomenat l'ontologia individualista de la desvinculació, predominant en la cultura occidental des del segle XVII i dibuixada en els textos de Thomas Hobbes, la narradora d'*ESC* aposta pel reconeixement de la seva necessitat de l'altre, més que més en un espai tan hostil com resulta ser el Principat. Rossi, amb aquestes aliances, s'allunya del patró de la novel·la negra clàssica que és protagonitzada per un individu solitari i marginal, un heroi que evita tant com pot demostrar la seva implicació afectiva en els casos que se li presenten. Aquesta evolució del gènere ha estat associada amb la incursió de les autores, precisament.²⁵⁹ Elena Losada (2018) nota que els personatges femenins creats per dones són, en general, éssers més relacionals, conscients de la pròpia vulnerabilitat i del valor dels vincles, i apunta que

en algunas tendencias de la nueva narrativa criminal parece brotar —tímidamente— un nuevo concepto de vínculo, de concepción del ser humano como colectividad, derivado tal vez de la necesidad de compensar la soledad y el mal que nos rodean (Losada, 2018: 97).

En el relat analitzat, Rossi s'envolta de persones de confiança, com Mari, la seva germana i la sòcia criminal amb qui es reparteix els beneficis. La nit posterior al robatori, la protagonista també rep el socors de Chus, una cambrera del Dickens que l'avisava que l'estan esperant a la frontera, «[a] dalt i a baix» (160) —i és que Jaume Coll, coneixedor del furt, ha complert l'amenaça de barrar-li el pas. Per tant, cal que Rossi esquivi els camins oficials. El seu amic Martí, el criador de cavalls, l'acompanya pels boscos i la guia fins al límit de la demarcació andorrana. I Pepe, unes hores abans, la salva de l'agressió de Coll quan aquest la convoca al despatx, una habitació que, dins de la casa de crits que és el supermercat, figura com l'epicentre del mal, com la cova del monstre —significativament, llegim que el director espera Rossi allí «amb cara de monstre» (151). Dins aquesta sala del perill on Rossi ha entrat d'amagat més d'una vegada, té lloc el darrer episodi de violència directa de la novel·la. Una violència verbal i física que s'interromp

²⁵⁹ La vinculació del personatge principal és un dels trets que la crítica literària ha realçat de la ficció criminal d'una altra autora del corpus, Maria-Antònia Oliver, com veurem a l'apartat següent.

quan Pepe, com un «guerrer salvador» (153), obre la porta de l'habitació amb l'excusa de fer una consulta al cap. L'escena recrea amb efectivitat l'investida i l'ultimàtum de Coll a l'empleada. L'home, colèric, dona per fet que Rossi té protectors que l'han auxiliada:

D'una revolada em va agafar pel braç, molt fort. Torçava la boca com en un atac de feridura. Em feia mal.

—Si no em deixa anar, cridaré. —L'amenaça era molt poca cosa, però era el màxim que li havia dit mai. No va servir de res perquè no em va deixar anar, i el que es va posar a cridar va ser ell, sacsejant-me. Segur que se sentia des de fora. [...]

—Que et penses que em mamo el dit? M'ho tornaràs tot, desgraciada! Tot, m'ho tornaràs! Tant me fa qui et protegeixi... —S'anava posant més vermell. Estava fora de si— A mi no em fa por ningú... Tu a mi no em coneixes! (152-153).

L'espai d'Andorra, a partir d'aquest punt de la novel·la, esdevé carcerari. Jaume Coll no només mobilitza unitats policials a la frontera, sinó que també envia dos homes a vigilar l'edifici on viu Rossi perquè l'arrestin si torna al pis. La noia, que s'adona de la trampa a temps, s'allunya del seu carrer i passa la nit a la intempèrie, sense dormir, vagant per les vores del Valira, pels descampats, «pels llocs més bruts i foscos del país, on era més difícil que em trobessin» (161). Davant del desplegament de recursos de Coll, qui demostra tenir un cert control del territori, Rossi apareix com una pròfuga indefensa, una indefensió que la humanitza i que reforça la versemblança del personatge. D'altra banda, no deixa de ser paradoxal que la protagonista es vegi com una indigent, entre rates i escombraries, just quan és més rica que mai. Pensar en els diners furtats és allò que la sosté moralment en aquestes circumstàncies, i el que permet que gestioni la situació amb humor: «Gràcies a en Coll era rica. I ara ell m'esperava en dos llocs al mateix temps: el Pas de la Casa i la Seu. Mai m'havien esperat tant. En Coll, l'home de la meva vida!».

El darrer lloc que Rossi visita abans d'emprendre el viatge de retorn a Barcelona és la sucursal de la Banca Mir, la seu de l'activitat financera d'Andorra, on se les enginya perquè el senyor Tarrats la rebí i accepti de fer de mediador entre Coll i ella. Amb cara tràgica i fingint una gran preocupació, Rossi treu partit de les anomenades «armes del dèbil» (Bordieu, 1998) i trasmuda el totpoderós empresari en un missatger al seu servei, en una nova alteració simbòlica de l'*statu quo*. La protagonista demana a Tarrats que faci arribar una carta a Jaume Coll, contrariat, segons ella, des que li ha comunicat que deixa la feina. L'epístola, que la noia escriu a l'instant, al despatx, juga amb la doble lectura:

«Ja sé que li he robat les seves il·lusions, però no s'enfadi. El senyor Tarrats, quan l'hi he explicat, ho ha entès perfectament» (164). Així, la jove s'escuda hàbilment darrere l'únic home que atemoreix el director del Solineu, en aquest país regit per la tirania del diner. Coll, ara, creurà que Tarrats és el protector de Rossi, quan en realitat és un patró doblement burlat.

A propòsit d'això, convé matisar que, entre les accions transgressores de la protagonista, hi ha diversos aspectes que, des d'una perspectiva de gènere, il·lustren la tensió entre l'opressió i la resiliència (l'ús de les eines de l'amo —el discurs patriarcal— per soscavar el seu poder) que ja hem vist en altres parts de l'anàlisi de la novel·la. Aspectes com ara el fet que els personatges masculins que estenen la mà a Rossi tinguin, tots ells, un interès romàntic o sexual en ella. O que, per espantar el Madrilenyo, la protagonista deixi al cotxe d'aquell una targeta de Josep Andreu —un influent constructor andorrà—, a fi que paregui que Maite el té de benefactor i que les rodes rebentades són un avís d'aquest;²⁶⁰ un truc similar al que fa amb la missiva a Coll que deixa en mans de Tarrats. Així, sembla que es doni per bona la creença reaccionària —exposada per Maite en un dels diàlegs— que «[s]i tens un embolic amb un home, te n'ha de treure un altre home» (67). Un missatge gens empoderador.

Igualment, cal comentar les principals implicacions de gènere del robatori. Així com fins ara hem posat de relleu alguns trets que són innovadors respecte de les convencions masculinitzants de la narrativa negra (com que, per cometre el delicte, la protagonista faci servir l'astúcia en lloc de la força; que actuï al caliu d'un grup; i que es mogui fora de l'àmbit domèstic), la motivació que empeny Rossi a robar, l'afany de diners, no acaba de distingir-se bé de la que pugui tenir, per exemple, Jaume Coll. És clar que els estalvis són un mitjà imprescindible per deixar el Solineu i partir d'Andorra, però desconeixem què pensa fer Rossi amb els doblers una vegada conquerida la seva llibertat. Tot apunta que els destinarà al consum personal fins que s'esgotin.²⁶¹ En aquest sentit, el potencial

²⁶⁰ La infracció de Rossi tindrà conseqüències tràgiques. El Madrilenyo, per venjar-se de la mala jugada, cala foc a la borda d'Andreu —d'aquesta manera, torna a envair l'espai privat de la persona que assetja. En l'incendi, que destrueix la casa del constructor totalment, mor el masover que feia de vigilant. Els mitjans locals es fan ressò de la catàstrofe, i les institucions activen polítiques migratòries excloents: «Hi ha molt rebombori [...]. Després d'això expulsaran gent del país» (121).

²⁶¹ El cas de Mari, la germana de Rossi, és diferent: participa en el furt per raons sentimentals. D'acord amb un perfil més tradicional, Mari roba perquè el seu xicot ha perdut la feina, està preocupat i, d'això, la relació de parella se'n ressent, com explica ella mateixa en el segon capítol: «A mi m'és igual si hem de passar amb menys diners, però ell està molt nerviós, s'enfada per no res. Llavors jo també me'n canso, de tants

feminista de la història se situa en un espai ambigu: d'una banda, l'obra es limita a invertir els rols de gènere tradicionals, no el discurs; d'altra banda —com argumentarien alguns corrents del feminisme— el que fa *ESC* és naturalitzar amb encert la cobdícia de la dona, la qual no té per què ser un ésser angelical i moralment més pur que l'home, menys encara quan assumeix el rol de delinqüent. Des d'aquest punt de vista, el desenllaç narrat resulta del tot satisfactori. I, d'altra part, és un final en què es perceben els ecos picarescos del gènere negre (Colmeiro, 1994). Rossi és com el *pícaro* que s'espavila per no malviure, i fa un pas emancipador en marxar d'Andorra amb molt més recursos dels que tenia quan va arribar-hi. Ha aconseguit escalar socialment.

Amb relació, encara, a les possibles interpretacions de la cloenda des d'una òptica feminista, Shelley Godsland pondera que, alhora que l'escapada de Rossi exhibeix el seu rebuig cap a alguns elements del sistema capitalista, corporatiu i patriarcal, «in carrying out a robbery for personal enrichment she of course acknowledges that money is essential to function within that system» (Godsland, 2007: 125-126). Rossi, per tant, no ambiciona un canvi de model; al que aspira és a treure profit de les esclertes d'aquest, atès que no es resigna a ser-ne una víctima. En una línia similar, Marilyn Stasio, en una breu ressenya de *Wild Card* —la traducció d'*ESC* a l'anglès— publicada al suplement *New York Times Book Review*, llegeix el delicte de la narradora com una participació desafiant en el joc de l'avarícia masculina: «In their witty way, Rocío and her sisters in crime are getting revenge on their sexist bosses by outsmarting them at their own greedy game» (Stasio, 1992: 21).

Godsland també vincula la ruta de Rossi, a cavall, pels senders no asfaltats del bosc, amb el seu refús de l'ordre hegemònic (d'altra banda, la fugida a cavall sembla un homenatge als relats sobre bandolerisme). Com una desertora, la protagonista s'allunya del nucli urbà —la «terra baixa», el niu de la perversió— fins que només veu muntanyes i més muntanyes a l'horitzó:

Rather than leaving the Principality by car or bus on the man-made motorways that snake into the tiny country, she opts to cross into Catalonia on horseback through wild mountains, thus avoiding detection but also reiterating her rejection of the exploitative

morros... [...]. I tot aquest malestar i aquest mal viure, per les putes peles. Quan hi penso em fa molta ràbia. Fins ara hàviem estat molt bé...» (13-14). Amb aquesta altra mostra de la relació de la dona amb els doblers, el llibre guanya unitat temàtica.

capitalism that feeds on the day-trippers who arrive in motor vehicles (Godsland, 2007: 126).

A la llum del que s'ha anat desglossant, es constata que l'espai i la violència representats a *ESC* apareixen entrunyellats en el marc d'un exercici literari de desmitificació del paradís nevat. L'Andorra representada, ben al contrari del que en diuen els espots publicitaris, és una destinació indesitjable. Descrita des del prisma subjectiu de Rossi, s'afigura com un petit país amb una profunda violència estructural que es fa visible, sobretot, en les diferències de classe (les quals, en bona part, són les diferències de lloc de procedència, que escindeixen la població en dos grans grups: andorrans i no andorrans). Aquesta violència estructural, al seu torn, repercuteix en la violència directa que es dona entre els subjectes econòmicament més perjudicats, els emigrants.

D'entrada, Rossi, com a estrangera, desconeix la crua realitat del Principat; i és a mesura que s'hi submergeix i que veu com l'afecta i afecta de forma negativa altres persones, que va comprenent el funcionament de tot plegat i comença a rumiar com respondre-hi. La narradora s'adona que, darrere l'aparador d'estat europeu modern, s'amaga un sistema polític caciquista que crea fortes tensions socials i que arrabassa als no autòctons qualsevol possibilitat de progrés. En el desè capítol, un empleat de la banca Mir comparteix una impressió similar, contraposant la presumpta urbanitat de la societat vallenca als costums rústics dels seus dirigents:

Estem en un país que encara que vulgui semblar cosmopolita, no és més que un poble, no et pensis. Només has de veure com el Síndic i el Cap de Govern es donen empentes per estar més a la vora del President francès quan els fan fotos... (72).

La novel·la, en conjunt, funciona com una invectiva contra l'indret i el *modus vivendi* que du adherit, i adopta el to de crítica característic de la narrativa negra, en aquest cas amb una bona dosi de sarcasme. Per tant, el text en si ja destil·la bel·ligerància.

Rossi retrata Andorra com un espai excloent, gens acollidor per al nouvingut que hi arriba a la recerca d'una feina i una vida millor. Precisament, la majoria d'episodis de violència que conté el relat es produeixen a costa dels més precaris i dins l'àmbit laboral (i. e. l'assetjament de Jaume Coll), o es desencadenen allí, encara que després l'abús es desplaça a altres esferes (i. e. l'agressió del Madrilenyo al pis de Maite; o els «segrestos» de Coll en espais d'oci nocturn). El biaix de gènere d'aquests maltractaments és

ineludible: les treballadores, victimitzades per duplicat com a dones i desplaçades, en són el blanc principal. D'aquí que la tornada de Rossi a Barcelona es pugui entendre com un viatge deslliurador. Com una salvació. La idea subjacent a l'obra és la d'«escapar» del paradís, atès que aquest empiri passa de meca turística a violentop.

D'acord amb la imatge pacífica de les Valls promoguda des de les institucions, a *ESC* la violència directa sol desplegar-se en espais interiors, com el despatx del Solineu, menys accessibles a l'esguard de la multitud de turistes que visita la regió durant tot l'any. Ideat com un lloc de pas, el component fronterer del Principat dona molt de joc, narrativament, en especial en la trama delictiva, organitzada a l'entorn del contraban. Així mateix, el caràcter transitori de les presències humanes que recorren el terreny acosta l'espai afigurat al concepte de no-lloc de Marc Augé (1992). La condició interina dels usuaris del territori, sumada a les traves que la legislació andorrana imposa a la integració dels nouvinguts —una mostra de la violència institucional de l'Estat—, fa que Andorra la Vella no comparegui, ni un moment, com una àrea on assentar-se. Ni tan sols l'establiment de vincles fa que Rossi es plantegi quedar-s'hi. Mentre que els viatgers hi troben diversió i preus avantatjosos, la comunitat migrant hi viu fastiguejada, en un estat emocional de dislocació; és l'altra cara de la moneda. Molts forasters, segons la protagonista, senten enyorança de la llar, que passa a ser vista com una reserva d'autenticitat, en oposició a l'artificialitat del petit país, «venut» com la Suïssa de la Península ibèrica. Així, s'obre una bretxa que pot donar accés a la fetitxització del lloc d'origen (Ahmed, 1999).

Hem assenyalat que la violència sovinteja de portes endins (l'escenari principal de la novel·la és el supermercat Solineu, un recinte clos l'atmosfera del qual s'afigura carregada, infosa de tibantors). L'espai públic, en canvi, es percep impol·lut fins al punt que l'empleat de la banca Mir, quan trasllada els diners dels comerços a la sucursal, no té gens de por que l'atraquin: «Va! Això no passa aquí» (73). Rossi trenca aquest consens espacial en punxar les rodes del Madrilenyo enmig del carrer. L'acte, una excepció, té la dimensió de rebel·lió, d'alçament de la veu contra les injustícies, encara que en aparença sigui una acció reprobable, que erosiona la seguretat ciutadana: «Has de saber que corren mals aires. Gamberrades!» (104), remuga Jaume Coll en assabentar-se de la infracció.

L'incendi provocat al mas del constructor Josep Andreu, en què mor un home, té un impacte social encara major.²⁶²

Amb tot plegat, *ESC* delinea una identitat local rígida i diferenciada de la d'altres emplaçaments: «Andorra és un altre món» (15), afirma Rossi quan torna a Barcelona uns dies de vacances. De nou, la relació entre diferents llocs s'estableix a partir de la comparació negativa. Aquesta visió del Principat com un microcosmos particular —lesiu i moralment esclafador per als qui l'habiten— comporta que la violència també sembli un fenomen singular, propi d'aquest espai. Un fenomen irresoluble. Així com l'obra té la virtut de dissociar el subjecte femení de l'immobilisme i l'esfera domèstica, en aquest altre vessant, el text s'allunya de la concepció dinàmica del lloc que defensa Doreen Massey (1994), i perpetua la vinculació del *place* amb la idea de permanència. Tot i això, cal tenir en consideració que la «incurabilitat» del món representat és un aspecte definitori del gènere negre, no un tret específic d'aquesta narració.

Globalment, estem davant d'una primera novel·la rellevant. Assumpta Margenat no sols introdueix temes literaris originals i d'interès vigent —l'explotació laboral, l'assetjament a la feina, l'interès de la dona pels diners—, sinó que retrata amb agudesa un tipus de violència que encara no havia comparegut en cap dels relats examinats: la violència de la positivitat. *ESC* és, així mateix, l'única novel·la del corpus que fa servir la perspectiva de l'agent delinqüent, i, a més, aquest narrador «culpable» és una dona. Rossi és un personatge distanciat dels estereotips amb el qual el lector pot solidaritzar-se, entre d'altres raons perquè, abans de ser la criminal, és la víctima de la història. Per acabar, la tria d'Andorra com a lloc dels fets també és un punt innovador respecte de les regles clàssiques del gènere negre.

²⁶² Com hem vist, el concepte de consens espacial al·ludeix a un acord social tàcit que condemna qualsevol acte de violència a l'espai públic, des d'un gest grosser fins a la lluita de classes. La persona que transgredeix aquest codi de conducta passa a ser considerada un criminal (Lefèbvre, 1974: 69). Aquest acord parteix de la idea fal·laç que l'espai públic ha de ser un espai modèlic, un àmbit esterilitzat dels processos i els conflictes socials.

3.4.2 Explotació sexual al corredor Mallorca–Austràlia

A l'inici de l'apartat, partint de Doreen Massey (1994), hem revisat la relació entre els binarismes espai/lloc i masculí/femení, una relació dialèctica que mena a l'oposició entre nomadisme i sedentarisme. Com s'ha apuntat, les protagonistes respectives d'*Escapa't d'Andorra* i *Antípodes* qüestionen la condició sedentària que tradicionalment s'ha atribuït a les dones, ja que totes dues marxen de Barcelona —la ciutat on viuen, l'esfera coneguda— de manera independent, amb la previsió de passar a fora una temporada.

L'una i l'altra, tanmateix, realitzen un tipus de desplaçament distint. Si prenem com a classificació de referència les dotze formes contemporànies de mobilitat que el sociòleg John Urry (2007: 10-11) enumera a l'assaig *Mobilities*, comprovem que Rossi, el personatge d'Assumpta Margenat, concorda amb la casuística del migrant que va a un altre territori per subsistir. Lònia Guiu, la figura creada per Maria-Antònia Oliver (1946-2022), encaixa en una altra tipologia, aquella que correspon al viatger turístic. És evident que el trasllat per anar a guanyar diners dista de la travessia recreativa d'aquell que disposa dels recursos per fer-la.²⁶³ Entre molts altres aspectes, la sortida per vacances determina una tria basada en el lleure i no en la necessitat de subsistència, i, per tant, s'allunya de l'exposició a la vulnerabilitat, exposició que pot fàcilment convocar la violència. Per això el turista, en general, manté una actitud més relaxada. L'excursionista busca en el canvi de coordenades un efecte anestesiador que el farà desconnectar de la seva realitat, encara que «no per submergir-lo en una altra, sinó en una espècie de parèntesi espaciotemporal» lliure de conflictes, especifica Xavier Barceló (2010: 280). Les expectatives de Lònia a *Antípodes* segueixen tal direcció.

En aquesta segona part de la sèrie novel·lesca protagonitzada per la detectiva mallorquina,²⁶⁴ la investigadora deixa enrere la seva residència habitual a Barcelona per

²⁶³ Tot qüestionant la freqüent vinculació entre moviment i llibertat d'elecció, John Urry (2007: 185) destaca les connexions que es donen, en el món d'avui, entre les desigualtats socials i els diferents processos de mobilitat. Urry retreu que «the rights to certain kinds of movement are exclusionary» (187).

²⁶⁴ La sèrie Lònia Guiu és formada per tres novel·les publicades a la col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana: *Estudi en lila* (1987, núm. 5), *Antípodes* (1988, núm. 18) i *El sol que fa l'ànec* (1994, núm. 58). Com s'ha comentat amb anterioritat, *Estudi en lila* havia estat publicada per primera vegada el 1985 a la col·lecció «Les Ales Esteses», també d'Edicions de la Magrana, i el personatge de Lònia Guiu havia nascut un parell d'anys abans, al conte «On ets, Mònica?» inclòs dins el recull *Negra i consentida* d'Ofèlia Draes, agrupació d'escriptors de la qual Maria-Antònia Oliver va ser membre. A més d'Oliver, les altres dues autores del corpus de textos que practiquen l'escriptura negra serial són, com ja hem vist, Margarida Aritzeta i Assumpta Margenat.

desprendre's d'un sentiment de culpa que la rosega, tal com ella mateixa explica, en el capítol-pròleg, a la parella d'amics que l'acull a Melbourne. Amb to de claudicació, Lònia parla d'uns episodis que l'han afectada i, així, resumeix l'argument del relat precedent, *Estudi en lila*, al final del qual la decisió d'anar-se'n a Austràlia ja havia quedat anunciada. L'escena serveix alhora per posar el lector del text en antecedents —dona context a l'arribada del personatge a l'illa-continent— i per subratllar el component serial de l'obra:

—Bé... quan a cateva [sic] se't suïcida una al·loteta de quinze anys perquè l'han violada i ha quedat embarassada, i no sap com sortir-se'n, i tu no la pots ajudar... i quan no denúncies a la policia una dona que, en comptes de suïcidar-se per la mateixa raó, decideix portar a terme allò de contra violació castració... el millor que pots fer és fotre el camp una temporada, no? (Oliver, 1988: 9).²⁶⁵

La confessió de Lònia fa entendre que, després de l'experiència amb aquestes dues dones, la capital catalana —el lloc dels fets reportats— li ha esdevingut un espai de connotacions violentòpiques, associat al trauma. D'aquí que n'hagi volgut fugir. «[H]e vingut per alliberar-me [...]. A Barcelona m'hi han passat coses que vull oblidar...» (8), reconeix la protagonista a penes aterra a l'estranger. El moviment físic d'un hemisferi a l'altre es mostra com una iniciativa per mirar de pal·liar un capgirament intern, a la manera d'un viatge de retir espiritual o d'una peregrinació que s'espera que resulti curativa. En paraules de la narradora, el periple és «una mena de *peeling* d'ànima» (18). D'altra banda, l'afany d'aïllament es pot enllaçar amb el caràcter d'antípoda —des de l'òptica eurocentrista— del destí elegit, a l'altre cap del planeta. Oceania, al llarg de l'obra, és definida més d'una volta com un indret remot, com un «cul de món» (55) en què «desvincular[-se] de tot» (31) i gaudir de l'anonimat sembla plausible. Els estereotips culturals que envolten la dicotomia nord/sud intervenen, així mateix, en la construcció del sentit del desplaçament. Lònia Guiu transita de l'àrea septentrional on exerceix una feina absorbent cap a un extrem meridional, insuflat d'aura exòtica, en què espera desinhibir-se de les preocupacions (força simptomàtic és el fet que allí manté varies relacions sentimentals en un curt període de temps). Al país visitat, Lònia avança

²⁶⁵ Citarem sempre per l'edició d'Edicions de la Magrana, de manera que d'ara endavant només referirem les pàgines en què es troba el fragment reproduït, sense altres indicacions.

desprevinguda, sense cap pretensió d'involucrar-se en l'òrbita del crim, com sí que es dedica a fer de manera rutinària a la ciutat comtal, on té el despatx i un ajudant.

Però el personatge d'Oliver no aconseguirà aconseguir el propòsit inicial del viatge. A Austràlia, la detectiva prompte renuncia al descans per engegar una investigació al voltant d'una xarxa internacional de tràfic de blanques; una actuació al seu compte i risc —no ha estat contractada per ningú— guiada per l'anhel de salvar Cristina Segura, una jove de Mallorca que li recorda Sebastiana, l'al·lota víctima de violació, apareguda a *Estudi en lila*, que Lònia lamenta no haver pogut ajudar. Les ferides emocionals de la protagonista es reobren durant aquesta nova recerca. La reverberació dels remordiments es fa perceptible, per exemple, quan estableix paral·lelismes entre els dos casos, com ocorre en el passatge d'*Antípodes* en què destapa un cadàver a la banyera de l'agència Gardener —un racó domèstic marcat d'ençà que, a la de casa seva a Barcelona, Lònia hi trobà Sebastiana morta (Oliver, 1987: 146). El fragment il·lustra la capacitat evocativa dels espais a partir d'una comparació gràfica, un símil que aglutina la imatge violenta del moment present amb la del passat. La banyera, doncs, adquireix un cert valor cronotòpic, és un centre que condensa distintes coordenades d'espai i temps del món narrat.²⁶⁶ Lònia reviu l'horror, i el seu miratge de Melbourne com a *contra-locus violentus* s'acaba d'esberlar:

Vaig desembolicar el fardell dipositat dins la banyera: era la padrina. La cara morada, no sé si a causa de les hòsties o per asfíxia. O per totes dues coses.

Com na Sebastiana.

El món em va donar voltes. Tot al meu entorn es feia blanc, lluminós i enlluernador (69).

Melbourne no és l'únic escenari de l'acció de la novel·la. Del capítol desè en endavant, Lònia torna al terreny que li és familiar. Fa una breu parada a Catalunya i, d'allà —i fent comparèixer el motiu del retorn a la pàtria abandonada—, vola cap a Mallorca a recaptar més dades sobre l'organització mafiosa que trasllada dones esclavitzades a Austràlia des de diferents parts del món. I és que l'illa balear, la terra d'origen de la protagonista, es descobreix com un dels nuclis emissors de noies segrestades.

²⁶⁶ La imatge del cadàver a la banyera és habitual en la narrativa i en el cinema negre. Per tant, la banyera d'*Antípodes*, a part de tenir un valor cronotòpic, té un valor violentòpic que l'enllaça amb l'imaginari de la ficció criminal en el seu conjunt.

Per descriure el tipus de crim que es representa en aquest relat, Shelley Godslan i Anne M. White (2009) recorren a la noció de «glocalització», popularitzada en la dècada dels noranta pel sociòleg Roland Robertson (1995) i emprada per designar el procés de confluència entre els fenòmens d'àmbit local i global, un procés que s'ha accelerat en l'actual era de la mundialització. Sobre aquesta base, Godslan i White defineixen els delictes glocalitzats com aquells que es duen a terme «via global networks, making use of the free flow of capital and goods or exploiting such phenomena as tourism or economic migration», però que impacten «most acutely at the local level» (Godslan i White, 2009: 49). De mode semblant al que es narra a *El correu de Trípoli* de Margarida Aritzeta, la trama criminal d'*Antípodes* entrelleça diferents geografies i escales a l'entorn d'una relació corrupta d'intercanvi de béns.²⁶⁷ En aquesta ocasió, l'objecte de comerç no són armes, sinó persones, i la mercantilització de vides humanes es presenta lligada al desenvolupament de la indústria turística. Si Aritzeta situa el focus del mal al port de Trípoli, una ciutat en vies de reconstrucció després d'anys de guerra civil i, per aquesta raó, associada als aldarulls violents, Maria-Antònia Oliver insisteix que l'anomenada illa de la calma també pot ser escenari de crims i maldat. «Ultimately all the victims of these globally oriented crimes that Guiu comes into contact with originate from or have close links to Majorca», ressalten Godslan i White (2009: 49). D'aquesta manera, Oliver subverteix el discurs romàntic que des de mitjan segle XIX ha consagrat Mallorca com un paradís de tranquil·litat (de forma comparable a com Assumpta Margenat impugna la campanya publicitària del petit país dels Pirineus a *Escapa't d'Andorra*).

Amb aquesta visió desidealitzada del territori, l'escriptora manacorina s'inscriu dins d'un corrent d'autors mallorquins de novel·la negra caracteritzat pel compromís social, la denúncia de l'explotació turística de l'illa i la figuració d'una imatge desmitificadora de Mallorca (Casadesús, 2011).²⁶⁸ Més enllà dels termes del gènere criminal, Maria-Antònia Oliver pertany al grup de narradors insulars de la denominada generació dels 70 (Pi de Cabanyes i Graells, 2004), una promoció que tematitza l'esclat del turisme a l'arxipèlag

²⁶⁷ Amb referència a la representació del delictes de tràfic il·legal, valgui recordar que a *Estudi en lila* Lònia Guiu descobreix un fraudulent negoci d'exportació, de les Filipines a Catalunya, d'un líquid tòxic que serveix per a la fabricació d'armes químiques, encara que, al final, traspasa el cas al detectiu Lluís Arquer —personatge creat per Jaume Fuster— a canvi del bitllet a Austràlia.

²⁶⁸ Altres novel·les criminals d'escriptors mallorquins ambientades a les zones turístiques de l'illa són, per exemple, *Assassinat al club dels poetes* (1983), de Josep Maria Palau i Camps, i *El blau pàl·lid de la rosa de paper* (1985), d'Antoni Serra. La platja i l'hotel de Formentor són escenari en totes dues obres.

i descriu, per primera vegada des de la perspectiva de l'autòcton, un «microcosmos en crisi», un «allau de capgirells sobtats» (Arnau, 1999: 221).²⁶⁹ O, per dir-ho amb Xavier Barceló (2010), un espai alteritzat.²⁷⁰ Es tracta de la plasmació literària d'una transformació social profunda i violenta que comporta, entre d'altres, el deteriorament del paisatge i la «despersonalització cultural i lingüística» dels habitants (Rosselló dins Arnau, 1999: 12).

Oliver s'insereix en aquesta línia temàtica des dels primers escrits que publica. A la novel·la *Cròniques d'un mig estiu*, de 1970, l'autora se centra en la problemàtica de l'explotació laboral infantil (un assumpte que ressorgirà a la tercera novel·la de la saga Lònia Guiu, *El sol que fa l'ànec*).²⁷¹ Un parell d'anys més tard, la narradora presenta *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, una obra ambiciosa, farcida d'elements fantàstics puats de la tradició rondallística mallorquina, que es clou amb l'enfonsament de l'illa, la qual desapareix sota les aigües, com la mítica Atlàntida, en el marc d'una escena de ressons apocalíptics. En el text que ara examinem, *Antípodes*, Oliver s'apropa als postulats de l'ecofeminisme i estableix una relació directa «between Cristina's rape and the commercial "rape" of the island» (Vosburg, 2002: 66), tot entruenyellant el dany humà i el dany territorial que causa el nou model econòmic basat en el creixement turístic il·limitat.²⁷² De fet, com nota Nancy Vosburg, l'equiparació del

²⁶⁹ Pilar Arnau ha documentat i analitzat aquest fenomen socioliterari a l'assaig *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1980)*, en el segon capítol del qual examina una selecció de textos dels autors següents: Guillem Frontera, Gabriel Janer Manila, Biel Mesquida, Maria-Antònia Oliver, Jaume Santandreu, Gabriel Tomàs i Antònia Vicens. La novel·la *39º a l'ombra* de Vicens, guanyadora del Premi Sant Jordi de 1967 i publicada un any més tard, es considera l'obra inaugural d'aquesta tendència narrativa mallorquina. Un altre estudi interessant al voltant de la producció dels escriptors de la generació dels 70 a Mallorca, aquest centrat en les relacions intertextuals, és el de Catalina Borràs (2012).

²⁷⁰ Barceló defineix l'alterització del territori com una operació que té com a conseqüència directa «la transformació de l'illa o, almenys, d'un fragment de l'illa, en un lloc sense res o ningú que destorbi el visitant. [...] Es tracta d'una configuració del territori basada en l'absència, en l'alteritat dels mateixos habitants de l'illa que esdevenen altre en el seu propi entorn» (Barceló, 2010: 279). El procés d'alterització, seguint Xavier Barceló, provoca que Mallorca, en un estadi previ a l'arribada de l'estranger, sembli un no-lloc, un espai «qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique» (Augé, 1992: 100). Magaluf és retratat a *Antípodes* com aquest tipus d'espai arrasat pel turisme.

²⁷¹ Arran de la recerca d'una noia desapareguda —motiu present en tots els textos de la sèrie Guiu—, a *El sol que fa l'ànec* Lònia viatja de nou: primer a Alemanya i després a Mallorca, on topa amb una pertorbadora xarxa de pederàstia. A les darreres pàgines de la novel·la, la detectiva manifesta el seu desencantament de l'illa una vegada més: «A Mallorca, Maiol, hi pot passar de tot —vaig dir jo, convençuda—. No és el paradís. [...] no ho era, no ho ha estat mai, encara que hi hagi gent que ho cregui» (Oliver, 1994: 212).

²⁷² Per a una síntesi de les bases teòriques del moviment ecofeminista, vg. l'article de Catalina Aparicio (2010), del qual reproduïm un fragment que fa llum sobre l'antic vincle entre dona i naturalesa que Oliver reprèn a *Antípodes*. «Des de l'antiguitat, ha estat legitimada la idea de dominació [masculina] de la naturalesa i de la dona. [...] Un dels mecanismes de legitimació del patriarcat —assenyalat per la majoria d'autores feministes— ha estat la naturalització de la dona. I la dona, conceptualitzada com a naturalesa per part de l'home —l'únic que ha disposat del privilegi de conceptualitzar— ha estat relegada a l'àmbit

sotmetiment del cos femení amb la destrallera urbanització d'un paratge natural és un recurs que ja pot albirar-se en un relat oliverià anterior, també de gènere criminal: el conte «On ets, Mònica?», compost per a l'aplec *Negra i consentida* del col·lectiu Ofèlia Dracs. L'estudiosa nord-americana assegura que, en aquesta altra narració de 1983, «the parallel between crimes against women and crimes against nature is made even more explicit» (Vosburg, 2002: 66). Tal paral·lelisme es trasllueix del darrer diàleg de Lònia amb el marit de la dona assassinada, el culpable del crim investigat:

[Patrícia] Anava al psiquiatre no pas perquè fos lesbiana, sinó perquè l'obligaves tant si ella en tenia ganes com si no. I si no en tenia ganes era perquè li feies fàstic. I inconscientment se sentia violada. Per això no volia que fessis la urbanització al lloc que ella més estimava. Era com si volgués preservar la terra de la teva violació, ja que no se sabia preservar ella mateixa (Ofèlia Dracs, 1983: 145).

Tot plegat evidencia algunes de les coordenades ideològiques de Maria-Antònia Oliver, una creadora declaradament ecologista i feminista, i cohesiona el seu conjunt literari.

Un altre dels eixos del pensament polític d'Oliver que cal prendre en compte és la defensa de la llengua i la cultura catalanes. Independentista d'esquerres i partidària de la unitat nacional dels Països Catalans, l'escriptora va practicar durant anys un intens activisme, resseguible a través d'un ventall d'accions que reuneix des de la militància clandestina al Partit Socialista d'Alliberament Nacional²⁷³ fins a la presidència de l'Assemblea Sobiranista de Mallorca; de la col·laboració en l'organització del Congrés de Cultura Catalana a la cessió de la seva casa particular de Biniali a l'Obra Cultural Balear; passant per l'adhesió als col·lectius de creadors Trencavel i Ofèlia Dracs, i per la participació en la fundació de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (entitat de la qual Oliver va ser la primera dona sòcia). Una part important d'aquesta implicació politicocultural la va desplegar braç a braç amb el seu company Jaume Fuster, fins a la prematura mort de l'escriptor barceloní el gener de 1998. Després d'aquesta pèrdua, el grau de presència

oposat al de la cultura, que és una esfera exclusiva del mascle, únic dipositari de la raó» (Aparicio, 2010: 129). La identificació de la dona amb la natura, per tant, descansa sobre un binarisme excloent i sexista.

²⁷³ Com hem dit més enrere, Edicions de la Magrana és fundada l'any 1975 per quatre membres del PSAN procedents de l'ala cultural del partit: Jaume Fuster, Jordi Moners, Francesc Vidal i Carles-Jordi Guardiola. A més d'Oliver, l'altra autora del corpus de textos que va militar en aquesta formació política és Margarida Aritzeta. Uns anys més tard, Fuster, Oliver i Aritzeta van integrar-se a la colla d'Ofèlia Dracs.

pública d'Oliver va anar disminuint, també per raons de salut física. Pocs mesos abans de la mort de Fuster, la narradora s'havia sotmès a un trasplantament de cor.

En un sentit afí a altres autores estudiades en aquesta dissertació —Capmany, Aritzeta, Maresma: totes elles, dones adscrites al catalanisme cultural—, el que va empènyer Oliver a introduir-se en la narrativa de gènere negre (primer en el si d'Ofèlia Dracs i a la llarga en solitari) va ser la voluntat de sumar-se al projecte de normalització, un front comú amb un programa que requeria la producció d'una literatura de consum majoritari, incloent els gèneres «de masses». No sembla necessari insistir en els punts febles d'aquest plantejament cultural teòric, ponderats en el primer capítol de l'estudi d'acord amb Mercè Picornell (2013). De dret a l'aproximació de Maria-Antònia Oliver a la ficció criminal, cal aclarir que el pla de fabricar històries d'intriga detectivesca segons les pautes clàssiques del *noir* no la satisfieia, al començament, atès que aquelles pautes entraven en disputa amb els seus principis feministes, pel que sembla. «[Oliver] Pensava que la novel·la negra tenia estereotips masculistes i violents que no encaixaven amb les seves idees», sosté Margarida Aritzeta (dins Milian, 2022), la qual, com s'ha explicat més amunt, passà pel mateix dilema, i qui, com Oliver, va rebre l'estímul de Jaume Fuster, puntal del gènere negre en català i, recordem-ho, director de la col·lecció «La Negra».²⁷⁴

Els resultats obtinguts per Oliver, això no obstant, es distingeixen dels d'altres narradores coetànies també condicionades, a l'època, pel «paraigua totalitzador» del paradigma normalitzador (Radhakrishnan *apud* González, 2009: 65). Un fenomen assimilador, descrit a l'apartat 3.3.2, que es manifesta especialment en la pressió que afecta les artistes feministes perquè en les seves creacions subordinin el discurs de gènere en favor de l'estratègia nacional, la qual, tocada per un biaix masculí, es reivindica com la lluita social més urgent.²⁷⁵ L'escriptora mallorquina esquivava aquesta disjuntiva, i no postergava una

²⁷⁴ Oliver també exterioritzà els dubtes de pròpia veu, tot i que sense explicitar-ne la raó. Com a exemple, en una declaració de l'escriptora recollida al diari *Avui* el 22 de març de 1988 —en una notícia informant de la sortida al mercat d'*Antípodes*—, l'autora afirma: «[Jo] no volia, en principi, escriure el conte per a *Negra i consentida*, encara que gràcies a això vaig descobrir que m'atreia la novel·la policíaca» (A. C., 1988: 34).

²⁷⁵ Aquesta jerarquització d'idearis es fa palpable en altres obres del nostre corpus, com *El jaqué de la democràcia*, de Maria Aurèlia Capmany, i *El correu de Trípoli*, de Margarida Aritzeta, en les quals, com s'ha argumentat, la variable de gènere és més aviat absent (tot i que Aritzeta sí que la incorpora en novel·les criminals posteriors). Com Oliver, aquestes escriptores tingueren un paper important en les reivindicacions feministes dels anys setanta a Catalunya, però a l'hora de cultivar la narrativa criminal optaren per un model més conservador. D'altra banda, l'encaix entre la lluita nacionalista i la lluita feminista continua essent un tema de debat en l'actualitat. Un exemple recent el trobem en el manifest «Per un nacionalisme feminista»,

causa per l'altra. Assumint el que Geraldine Nichols (1995: 116) anomena identitat oximorònica o doble —que anivella dues facetes de la subjectivitat aparentment incompatibles: la identitat com a dona feminista i la identitat com a membre d'una comunitat política oprimida en vies de reconstitució—, Oliver, en les novel·les criminals, assaja d'harmonitzar l'eix de gènere i l'eix nacional; sobretot, a través de la caracterització del personatge principal i de les seves contraparts, els infractors.

Apol·lònia (Lònia) Guiu és una investigadora independent i d'idees progressistes, immersa en un món d'homes i sensible als efectes del patriarcat, però que, alhora, també s'indigna davant altres realitats injustes relacionades amb la problemàtica de les nacions sense estat, com ara les actituds colonialistes —*Antípodes*, en part ambientada en una ex-colònia britànica, en conté mostres (14, 16)—, o les situacions de discriminació lingüística. Realitats que ella mateixa pateix. «No l'entenc, jo, aquest xampurreig» (Oliver, 1994: 91), li etziba un policia després que Lònia se li hagi adreçat en català (l'exemple és extret d'*El sol que fa l'ànec*).²⁷⁶ A propòsit de la figura de l'agent de l'autoritat, els policies de la sèrie Guiu, per regla general, són homes corruptes, masclistes i d'ideologia espanyolista: antagonistes absoluts de la detectiva, la qual encarna els valors inversos. A més a més, la protagonista, com a mallorquina i parlant del dialecte balear, també simbolitza una alteritat geogràfica i cultural a Barcelona, fet que accentua el seu caràcter excèntric i permet llegir Oliver des dels paràmetres d'una certa subalternitat. Per a Stewart King, aquesta marginalitat redoblada és un tret compartit pels detectius «perifèrics» de les literatures catalana, gallega i basca: «While Spanish detectives are generally, like their North American forebears, social outsiders, in the Spanish context, for many, their marginality is further underscored by their status as cultural and linguistic outsiders» (King, 2007: 268).

signat per Júlia Ojeda, Anna Punsoda i Marta Roqueta, i difós el passat 8 de març de 2023: «Si defensem la necessitat d'un feminisme nacionalista és perquè tant l'estat com els homes independentistes poden ser reproductors conscients o inconscients de les lògiques que exerceixen masclisme contra les dones independentistes». El text sencer es pot consultar aquí: <https://www.vilaweb.cat/noticies/per-un-nacionalisme-feminista/>. Accedit el 19 de març de 2023.

²⁷⁶ L'escena recorda l'analogia entre dona i llengua minoritzada que Maria-Mercè Marçal dibuixà per descriure «una situació de desavantatge heretada» (Marçal, 2004: 156). Vg. el suggestiu tercer capítol de l'estudi de Shelley Godsland, en què, a partir d'una selecció de novel·les criminals d'autores catalanes —*Antípodes* de Maria-Antònia Oliver inclosa—, busca il·lustrar com «women who write in Catalan deploy the crime novel to draw a parallel between the subjugation of their region's women and the historical oppression of Catalonia as a political and cultural entity separate from the Spanish nation» (Godsland, 2007: 10).

Pel que fa als delinqüents que Lònia confronta, solen ser homes poderosos: «Oliver's male villains, unlike the female victims, are all drawn from the wealthy commercial/industrial upper-class», apunta Nancy Vosburg (2002: 64). Aquests malfactors «demonstren molt poc respecte cap a la dona i es presenten agressius, violents i obsessionats amb el sexe» (Casadesús, 2014: 136), i tampoc no acostumen a tenir en consideració ni els infants, ni el medi ambient ni les identitats i les llengües minoritzades. Suposen una amenaça no sols per a l'assoliment de la igualtat de gènere, sinó en general per a la proposta política de l'esquerra independentista als Països Catalans. A *Antípodes*, aquest adversari transversal és personificat pel diputat de dretes i empresari hotelier Macià Segura, un home disposat a tot per tal d'urbanitzar la cala verge de l'illot (imaginari) de Na Morgana.²⁷⁷ Comptat i debatut, la càrrega ideològica de les ficcions criminals de la saga Guiu s'ajusta a la funció crítica que Oliver atorgà a la literatura des dels seus primers passos com a escriptora (Arnau, 1999: 138), una funció crítica que, a la vegada, constitueix un dels atributs del gènere negre (Colmeiro, 2015).

Per elaborar les històries criminals des d'un clar posicionament polític,²⁷⁸ Maria-Antònia Oliver beu, més en concret, de la tradició *hard-boiled* feminista representada per autores com Sara Paretsky (creadora de la detectiva Warshawski) i Sue Grafton (coneguda per la seva *Alphabet Series* protagonitzada per Kinsey Millhone). «Són dones que fan novel·les policíiques, amb moltes de les pautes del gènere, però trastocant-les i donant-los un traç feminista», explica la mateixa Oliver (dins Pons i Sureda, 2004: 212). L'autora de Manacor, seguint el deixant d'aquestes escriptores nord-americanes de referència i en qualitat de capdavantera en l'àmbit català, fa servir diferents tècniques per recodificar en clau femenina la narrativa negra.²⁷⁹ Algunes d'aquestes estratègies «reversionistes»

²⁷⁷ Na Morgana s'entén com una metàfora de Sa Dragonera. Situat al sud-oest de Mallorca, aquest illot havia de convertir-se en una zona d'estiueig per als turistes, però la reacció dels grups ecologistes i les contínues protestes de la societat mallorquina en els anys setanta i vuitanta frenaren el projecte. Sa Dragonera va ser declarada Parc Natural el 1995. Per conèixer millor aquest episodi de la història balear, vg. Pere J. Garcia (2017). D'altra banda, el nom Morgana remet, així mateix, al personatge artúric —també amb ressons a la rondallística— i al fenomen atmosfèric.

²⁷⁸ «[C]rec que en la meua obra s'ha de notar que som una dona, feminista, d'esquerres i compromesa. S'hi ha de notar o bé per activa o bé per passiva, com el positiu i el negatiu d'una fotografia. Si no s'hi nota, és que ho faig malament» (Oliver dins Pons i Sureda, 2004: 214).

²⁷⁹ Oliver ja anuncia aquesta intenció a *Estudi en lila*. Aquest títol remet a *Estudi en escarlata*, d'Arthur Conan Doyle —la primera de les quatre novel·les protagonitzades per Sherlock Holmes—, un relat representatiu del «male crime-writing canon» (Godsland i White, 2009: 50) l'epígraf del qual Oliver repigmenta amb el color violeta de la causa feminista.

(Vosburg, 2002: 60) són la textualització d'una dona detectiva amb una certa consciència de gènere (de fet, Lònia Guiu és la primera investigadora privada de les lletres catalanes); la presentació d'un model positiu de solidaritat femenina (que reemplaça el perfil solitari i individualista de l'agent clàssic);²⁸⁰ la revocació del domini masculí de l'espai urbà (que Lònia recorre adesiara i fa seu); i la figuració d'un repertori de delictes en què abunden els crims masclistes (les violacions, la prostitució forçada, els feminicidis i altres formes d'agressió física i psíquica envers les dones).²⁸¹

La protesta contra els abusos per raó de gènere és una de les constants dels textos d'investigació criminal d'Oliver. Així mateix, *Antípodes* té la peculiaritat de presentar alguns personatges femenins que exerceixen violència sobre altres dones, com les proxenetes Mrs. Joil i Mrs. Gardener —reapareix, aquesta vegada en un segon pla, la figura de la dona delinqüent que hem abordat en apartats anteriors—, o com la mateixa Lònia quan, a les darreres pàgines del llibre, irritada perquè ha estat víctima d'un engany, galteja Cristina Segura. Aquestes imatges de violència interfemenina esdevenen un contrapunt a la figuració de vincles de sororitat, i, per tant, s'allunyen de les visions essencialistes de la dona com a ésser intrínsecament pacífic. El text proporciona altres exemples d'aquesta oposició. La companyonia entre les cambres de l'hotel Playa Dorada contrasta amb l'hostilitat que es professen les prostitutes retingudes al xalet del Terreno, que sabotegen la possibilitat d'una aliança:

Aquestes es parlaven a crits o a lladrics, quan es parlaven. Es miraven amb odi, quan es miraven. Armaven una batalla campal per un gest malinterpretat, per una exclamació o per un sospir. I ni tan sols l'enemic comú que jo representava per a elles no les impulsava a unir-se (188).

Amb tot, al llarg de la trilogia les bregues més comunes són les que confronten la detectiva amb els homes. Alejandro Casadesús remarca que, juntament amb l'antiquària Elena

²⁸⁰ Alejandro Casadesús, tot fent-se ressò del comentari de Shelley Godslan (2002: 350), assenyala que a les novel·les negres d'Oliver «els personatges femenins formen un grup unit i solidari, amb ajudes mútues que els permeten sentir-se protegides. Lònia recorre normalment, amb les excepcions ja esmentades de Quim i Maiol, a les dones per trobar ajut o suport» (Casadesús, 2011: 77). El cas més evident és el de la novel·la *Estudi en lila*, en què la detectiva col·labora estretament amb Mercè (la ginecòloga), Berta (l'empleada de la Clínica Garbí), Neus (la fotògrafa) i Pepa (l'amiga que treballa a l'Autoritat Portuària) per completar la investigació.

²⁸¹ Aquest recull panoràmic de mecanismes *generitzadors* és un filtratge de les aportacions de Vosburg (2002) i Godslan (2002), al treball de les quals remetem per a una visió més aprofundida de la qüestió. En aquest apartat, anirem comentant les estratègies presents a *Antípodes*.

Gaudí,²⁸² Lònia Guiu és «l'únic personatge femení que s'enfronta a ells amb èxit» (Casadesús, 2011: 75). Com a figura exponent de la variant *hard-boiled*, Lònia acara situacions perilloses, encaixa «violentes esbatussades» (84) i és dura i agressiva; però no només perquè necessita defensar-se dels atacs masculins, sinó també per tal d'obtenir informació. Respecte d'això, diferents estudis crítics (Godsland, 2002; Vosburg, 2002; Vanrell, 2016) han advertit l'ambigüitat del personatge, una col·leccionista de pintallavis vegetariana que, en ser desvestida d'aquests trets singularitzants,²⁸³ pot fer l'efecte d'una «versió femenina del detectiu mascle» (Nadal, 1992: 10). En qualsevol cas, no es pot negar que Oliver, amb els seus encerts i contradiccions, enraiga un camí en la literatura catalana, i que Lònia Guiu —homòloga de les heroïnes de la novel·la negra que estava proliferant llavors en altres països, com els Estats Units o Alemanya—²⁸⁴ va interessar el públic del moment.

²⁸² Elena Gaudí és la dona que a *Estudi en lila* decideix venjar-se dels seus violadors castrant-los, i que Lònia Guiu no denuncia. La controvertida decisió de Lònia —que la sumeix en un sentiment de culpa que, com Vosburg (2002: 65) posa de relleu, «set the stage for her adventures in Australia»— ha estat qüestionada per algunes lectores especialistes. Shelley Godsland, per exemple, creu que «el uso de la violencia como paradigma femenino es de muy poco valor ya que reproduce y legitima la dañina violencia masculina característica del patriarcado» (Godsland, 2002: 355). A aquesta observació crítica, l'estudiosa anglesa afegeix un judici força taxatiu: «Es más, nos atreveríamos a postular que la mujer criminal no es una figura que debería textualizar una autora aparentemente partidaria de un feminismo liberal y 'de la igualdad' como parece ser Oliver porque este personaje puede perjudicar la percepción socio-mediática de la estabilidad psicológica femenina y de la validez de la participación social de la mujer» (357).

²⁸³ Els pintallavis que Lònia recopila venen a ser l'element substitutiu de la pistola que la detectiva, presentada com a pacifista, rebutja de manejar: «Jo, agafar una pistola? Mai de la vida» (Oliver, 1987: 96). L'arma de foc és sens dubte un símbol fàl·lic que la investigadora no assimila. Ara bé: el pintallavis, tot i ser un objecte lligat a la feminitat, conserva aquesta forma fàl·lica, i a part resulta un fetitxe estereotipat. Pel que fa al vegetarianisme del personatge, és significatiu que Lònia no consumeixi carn, un aliment tradicionalment associat amb la força masculina. Així i tot, en ocasions se salta aquesta dieta quan s'enfada, en el que pot parèixer un gest de deixar-se endur per una pulsio alliberadora d'una autorepressió. Val a dir que la primera detectiva creada per una dona a la literatura castellana, Bárbara Arenas (personatge aparegut el 1979 a la novel·la *Picadura mortal* de Lourdes Ortiz), ha estat objecte d'una revisió crítica similar: «Arenas destacaba por sus métodos de investigación, en los que no dudaba en utilizar su atractivo para sonsacar informaciones —evidenciando así su deuda con los modelos de la *femme fatale*— o en ejercer la violencia física si era necesario, mostrando con ello su mimetismo con el modo de comportamiento habitual de los detectives masculinos» (Martín Escribà i Sánchez dins Losada i Paszkiewicz, 2015: 117).

²⁸⁴ Vg. el treball de Pilar Arnau (2009) a l'entorn de les semblances entre les novel·les criminals de Maria-Antònia Oliver i les de diferents autores alemanyes de *FrauenKrimis*, com Sabine Deitmer i Doris Gercke. Ultra això, Oliver és la primera escriptora catalana que arriba a un públic internacional per les seves novel·les negres. Així que Kathleen McNerney tradueix a l'anglès les aventures de Lònia Guiu, Oliver passa a ser considerada «una escriptora de primera importància per l'acadèmia nord-americana» (Hart, 1997: 81), en la mesura que és estudiada com la principal representant de la ficció criminal feminista a l'Estat espanyol. Sara Paretsky, endemés, va incloure la traducció d'«On ets, Mònica?» («Where are you, Monica?») a la seva coneguda antologia *A Woman's Eye*, de 1991.

Les dues primeres novel·les de la sèrie Guiu van tenir una sortida comercial exitosa. *Antípodes*, en particular, fou presentada entre les novetats d'Edicions de la Magrana a la Diada de Sant Jordi de 1988. En total, se'n van vendre quasi 14.000 exemplars, i el text es va traduir ràpidament a l'anglès, l'alemany i el castellà.²⁸⁵ Al costat de l'expectativa que envoltava l'aparició del llibre pel fet de ser la continuació d'*Estudi en lila* —el número més venut de la col·lecció «La Negra», amb pràcticament 41.000 exemplars—, un altre factor que afavorí la recepció de l'obra va ser el nom consolidat de Maria-Antònia Oliver en el món editorial català, reconegut al marge de l'etiqueta d'escriptora criminal.

La segona novel·la negra d'Oliver s'enquadra en una producció narrativa àmplia que té com a punt d'unió el retrat crític de la societat (sobretot, la societat mallorquina en curs de canvi) entre relats de caire més realista —*Joana E.* (1992); *Amor de cans* (1995)— i narracions que incorporen l'element fantàstic en forma de penyora de l'univers de les rondalles mallorquines —*El Vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1976); *Crineres de foc* (1985). Val a dir que les novel·les criminals, baldament tinguin vocació de realisme, també contenen traces de fantasia: a *Antípodes*, l'illot de Cristina Segura du el nom de la fada Morgana; i durant el viatge a Austràlia, Lònia compara Ayers Rock a «una verruga [sic] de gegant» (21), per posar un parell d'exemples. Un altre segell de l'autora que es perllonga en la ficció negra és la construcció de veus literàries de dona. El gran gruix de l'obra oliveriana, formada per més de quaranta llibres, està integrada per protagonistes femenines, amb poques excepcions —*Cròniques d'un mig estiu* (1970); *Tallats de lluna* (2000). Per això Lluïsa Julià (2008: 10) cita Oliver entre les creadores catalanes que, en els anys vuitanta i noranta, ingressen en la tendència de la narrativa femenina.

Una *femme de lettres* que reclamava la professionalització dels escriptors en català i trià l'opció de viure de la literatura, Maria-Antònia Oliver va conrear diferents gèneres: la novel·la, la narrativa curta, la literatura infantil i juvenil, el teatre i l'assaig. També va fer adaptacions —com la reescriptura de *La Dida*, de Salvador Galmés, per a l'escenari—; va redactar guions radiofònics i televisius, i va exercir de traductora. De fet, Oliver signa la que, fins a dia d'avui, és l'única traducció íntegra al català de *Moby Dick* d'Herman

²⁸⁵ Dins la col·lecció «La Negra» s'imprimiren, per ser exactes, 40.974 exemplars d'*Estudi en lila*, en catorze tiratges. Fou tot un *best-seller*. *Antípodes* assolí els 13.962 exemplars impresos, en cinc tiratges. És el quart llibre més venut de la col·lecció. Les xifres d'*El sol que fa l'ànec*, la tercera i darrera novel·la de la sèrie, són força més modestes. Se n'editaren 3.809 exemplars en una única impressió. Les dades provenen del llibre de registre d'Edicions de la Magrana facilitat per Carles-Jordi Guardiola, i de Solanich (2023).

Melville, per la qual el 1985 guanyà el Premi de Literatura Catalana de la Generalitat de Catalunya de traducció.²⁸⁶ En el transcurs de la seva diversificada trajectòria rebé altres guardons importants, com el Premi Ramon Llull del Govern Balear (2003), la Creu de Sant Jordi (2007) i el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (2016). El 2022, pòstumament, li ha estat concedida la Medalla d'Or de les Illes Balears.²⁸⁷

Per les causes esmentades més amunt, el 1998 fixa l'inici d'un període de silenci en la carrera literària de l'escriptora, silenci que sols es trenca amb la publicació de *Tallats de lluna* (2000) —una novel·la que Oliver tenia començada d'anys abans— i l'aparició de dos reculls de contes: *L'illa i la dona* (2003), que incorpora tres relats inèdits, i *Colors de mar* (2007), de nova creació. L'obra que ara ens ocupa, escrita entre 1986 i 1987, pertany doncs a una etapa anterior, d'esplet, marcada per una labor creativa contínua i per la participació assídua en l'activitat cultural catalana; i se situa al bell mig de la incursió d'Oliver en el gènere negre. Organitzarem la lectura del text al voltant dels espais que encerclen i són encerclats per l'acció violenta.

Antípodes (*ANT*, a partir d'ara) es divideix en divuit capítols emmarcats per un pròleg i un epíleg. És una novel·la narrada en primera persona i, com s'esdevé a les altres dues novel·les del nostre corpus que contenen una referència geogràfica en el títol —*El correu de Trípoli* i *Escapa't d'Andorra*—, ofereix una visió subjectivitzada dels paisatges descrits, la qual cosa intensifica la dimensió semiòtica de l'espai. D'entrada, el pròleg i el capítol I arrenquen tots dos amb una referència positiva a l'entorn mariner: «Sempre m'han fascinat les veles» (7), llegim a l'incipit, i unes pàgines més endavant, l'obertura del primer capítol sembla remetre a la idea concentrada en aquell vers emblemàtic de Xohanna Torres, «Eu tamén navegar», amb què la poeta gallega reinterpreta el mite de Penélope. El capítol de la novel·la s'enceta ressaltant l'avantatge de Lònia respecte dels seus col·legues masculins en matèria de nàutica. Ella també vol navegar:

²⁸⁶ La faceta traductològica d'Oliver la connecta amb una altra autora del nostre corpus: Maria Aurèlia Capmany. L'any 1973, Capmany, aleshores directora de la col·lecció «J. M.» de l'editorial Nova Terra —en què va publicar originalment *El jaqué de la democràcia*, analitzada a l'apartat 3.2 d'aquest estudi—, va proposar a Oliver de traduir *Els anys* de Virginia Woolf (més tard, Oliver va traduir dues obres més de l'escriptora anglesa: *Orlando* i *Les ones*). Maria-Antònia Oliver (1992) recorda i agraeix aquest encàrrec dins el volum *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1948-1991)*, en el capítol «La feina de traduir», dedicat a les traduccions de l'autora barcelonina.

²⁸⁷ Per completar la informació sobre la figura de Maria-Antònia Oliver, podeu consultar els retrats de Cortés i Escandell (2006) i de Boixader (2016), així com l'obituari d'Àlex Milian (2022). Aquesta llista de referències no té pretensió d'exhaustivitat.

Els companys de l'escola de patronatge em tenien enveja: dels principiants, jo era l'única que podia presumir d'experta en navegació [...].

Per començar, jo ja sabia un reguitzell de paraules marineres. En català i en anglès. I, a més, el vaixell era cameva [sic], no una juguina (18).

El vaixell al qual Lònia fa referència com a casa seva és el Manyac, un petit llaüt atracat al port de Melbourne que és propietat i «llar marinera» (11) de Jem i Lida, amics amb qui la investigadora s'ha instal·lat en arribar a Austràlia.²⁸⁸ Malgrat que, segons ella, el iot no és «cap palau» (11), Lònia va avesant-se a l'estretor, el balanceig constant i la humitat, i, com indica, arriba a considerar l'embarcació un espai domèstic propi, humanitzant-lo en certa manera: «El Manyac estava fet un fàstic, *pobret*» (19; la cursiva és nostra). El procés d'adaptació física i mental al nou allotjament, un pèl inhòspit de tot d'una, forma part de la vivència a les Antípodes. Segurament, Oliver prengué el recurs de la barca com a sostre temporal per a la protagonista d'un altre escriptor mallorquí de la seva generació: Antoni Serra, el creador del detectiu Celso Mosqueiro, personatge que resideix a bord del llaüt Cala Gamba (i que, sigui dit de passada, fa una aparició fugaç en el capítol XIII d'*ANT*).²⁸⁹

Tinguem present, d'altra banda, que Michel Foucault establí el vaixell com l'heterotopia *par excellence*, «un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer» (2004 [1967]: 19). Subvertint l'assimilació de la llar amb l'estructura material que ens arrela a un territori concret, el Manyac constitueix una llar ambulat —altra, heterotòpica— que periòdicament transporta els seus habitants ençà i allà. Cada temporada, Jem i Lida organitzen creuers per a grups reduïts. A mesura que l'embarcació serpenteja entre altres vaixells i voreja les costes, Lònia se sent propulsada cap a «una vida nova» (12). El desplaçament espacial també mobilitza la noció de temporalitat (per tant, el vaixell té un valor cronotòpic). Aïlla i difumina, sense esborrar del tot, la història de la detectiva:

²⁸⁸ Jem i Lida són dos personatges inspirats en un parell d'amics reals de Maria-Antònia Oliver que es van comprar un vaixell i van anar a viure a Austràlia, com ella mateixa explicà en alguna entrevista (Vanrell, 2016: 66).

²⁸⁹ Quatre de les cinc novel·les protagonitzades per Celso Mosqueiro —personatge eixit d'un conte de *Negra consentida*, com Lònia Guiu— es van publicar a la col·lecció «La Negra»: *L'arqueòloga va somriure abans de morir* (1986, núm. 4); *Espurnes de sang* (1987, núm. 13); *RIP, senyor Mosqueiro* (1989, núm. 27), i *Cita a Belgrad* (1992, núm. 44). En aquest darrer relat, Serra correspon el joc intertextual d'Oliver fent parlar Mosqueiro dels «dicteris feministes» de la seva col·lega Lònia Guiu (Borràs, 2012: 82).

Semblava que feia segles que havia passat el dossier de les meves investigacions a l'Arquer a canvi d'un passatge a Austràlia. L'Elena Gaudí, com si fos un personatge de novel·la. I na Sebastiana, una pena esvaïda al rerefons del cervell. Ara tot el meu món era ple de veles que flamejaven. No hi havia ni passat ni futur. Només veles. I una mar tan diferent de la meva, que fins i tot em semblava que no era jo qui la solcava, sinó una altra persona que, per casualitat, també nomia Lònia Guiu (13).

Les travessies del Manyac estableixen Lònia en el pla emocional. El moviment de l'embarcació en aigües obertes ancora la protagonista al present, a la realitat immediata, i manté allunyats els records turmentosos, malgrat que alhora això també passa per un cert distanciament de si mateixa, senyal de la identitat «confusa i fragmentada» (Méndez, 2017: 14) que viu. En el marc d'aquest procés d'alienació del jo, el vaixell, en la seva inquietud física i limitada confortabilitat, esdevé un punt de referència per al personatge, així com un escenari de convivència alegre. El nom del llaüt, que remet a un caràcter dòcil, és un detall que insinua la capacitat d'agència que té aquesta casa atípica, el potencial sedant que té sobre l'hoste.

Però, en aquest microcosmos amable, entre el segon i el sisè capítol de la novel·la s'hi succeeixen diferents episodis de violència que culminen amb la destrossa de la nau per part d'uns sicaris enviats a escarmentar la detectiva: «Venien per tu [...]. No volen tafaners, Lònia» (86). La imatge ruïnosa del buc s'amara d'adjectius que transmeten brutalitat i desperten ressonàncies de l'imaginari pirata: «El Manyac desarborat, guerxo, les veles trinxades, el timó trencat i suplít [sic] a la mala amb un bocí de rem, el balou enfonsat» (85). El *topícidí* expressa la desfeta definitiva del somni de Lònia d'oblidar-se dels neguits. Per afegiment, en l'abordatge, els esbirros apallissen Jem i Lida i els abandonen en ple naufragi com dos «morts segurs» (86), si bé la parella de malferits aconsegueix sobreviure.

Abans d'aquest sinistre, es produeixen altres agressions a l'espai del vaixell. El primer contacte de la protagonista amb la violència, del Manyac estant, s'esdevé en el capítol segon, durant un creuer a Nova Zelanda en què viatgen, a banda de la tripulació, dues parelles i un secretari, Mr. Mec. Lònia identifica una de les noies: és Cristina Segura, una jove mallorquina de casa bona que va conèixer en el vol d'anada a Austràlia (aquesta trobada es recrea en un bot analèptic: 29-32). Això no obstant, Cristina reapareix notablement desmillorada, amb els cabells tenyits, les ungles «en carn viva» (35) i

«punxades als braços» (36). A més, fingeix no haver vist mai Lònia i no parlar català. Lònia, Jem i Lida aviat comprenen que les dues al·lotes del grup de clients, que a penes surten de les cabines respectives i són constantment vigilades pel corpulent «secretari», són prostitutes de luxe. La tensió creixent a bord es transposa en la meteorologia adversa que interromp l'expedició i obliga a recular, i esclata quan Lònia i Mr. Mec —que ella anomena «el Cames»— tenen una topada a la coberta.

L'altercat es dona per mor d'una bossa de plàstic que l'home pretén tirar a la mar; un dels primers signes, en el relat, de la violència mediambiental que Oliver incorpora a la denúncia social.²⁹⁰ A la mateixa coberta, un racó poc discret del vaixell si el comparem amb les cabines privades on les noies són forçades sexualment, el Cames clava un cop al braç a Lònia i l'avis: «No t'hi fiquis, nena» (36). La bossa de què es vol desfer conté les xeringues amb què injecta droga a les al·lotes: un instrument punxant i intimidatori que fa transcendir a l'exterior l'abús comès a les cambres tancades. El proxeneta, l'encarregat d'eliminar les evidències d'aquesta administració il·legal de substàncies —mètode amb què anul·la la voluntat de les dones esclavitzades— no té miraments en mostrar-se agressiu de forma oberta. La percepció d'impunitat per al Cames ve reforçada per l'ambient mariner, tradicionalment un món d'homes durs i experimentats que, enfora de la jurisdicció ordinària i en un medi hostil, formen una comunitat amb les seves pròpies lleis, més laxes amb els comportaments toscos. A la finalització del creuer, s'han perpetrat diferents tipus de violència de gènere, com podem veure.

Un segon enfrontament entre els dos personatges, Lònia i Mr. Mec, té lloc en el tercer capítol, de nou a la coberta del Manyac, encara que aquesta vegada el vaixell és amarrat al port Phillip de Melbourne. Allí, en el terreny de la civilització, és més fàcil rebre auxili, cosa que rebaixa la sensació de perill. En aquest context, Lònia torna a encarar-se al Cames, qui replica amb coerció a les preguntes desafiants de la detectiva:

A la mà tatuada li havia crescut un ganivet brillant, amenaçador.

²⁹⁰ Entenem per *violència ecològica* el dany causat al medi ambient per part de l'ésser humà. Es tracta d'una degradació no sempre visible, però sí mesurable. Per a una definició ampliada d'aquest tipus de violència, vg. Marcantonio (2022). A *ANT*, a més de la corrosió territorial derivada de l'excessiva urbanització de les costes balears, també es fa menció de la major catàstrofe mediambiental de la història: l'accident de Txernòbil. Lònia s'assabenta de la notícia per televisió en el capítol III, i més tard acudeix a una manifestació antinuclear. Un altre autor mallorquí que tematitza el turisme a l'illa i que fa ús de la imatge del desastre nuclear, tot i que de manera metafòrica, és Biel Mesquida (Barceló, 2010: 284).

Vaig fer dues coses al mateix temps: li vaig clavar un cop de genoll a les parts —marca de la casa— i em vaig posar a escaïnar com una donzella desvalguda.

Dels iots del costat va sortir gent (45).

La reacció de Lònia davant l'amenaça amb una arma blanca és ambivalent. Per un costat, empra la violència física: un atac directe als genitals masculins, gest que du adherida una simbologia clara, de rebuig a l'ordre heteropatriarcal. La protagonista tornarà a practicar aquesta clau de defensa personal contra Mr. Mec en el capítol quart, en un altre escenari: l'oficina de l'agència Gardener. Com es posa de manifest, és una maniobra que sol fer servir quan es troba en problemes. Per això és «marca de la casa».

Per l'altre, Lònia utilitza un truc après de les «armes del dèbil» (Bordieu, 1998): el crit de la *demoiselle en détresse*. La comparació explícita amb l'estereotip de la «donzella desvalguda» sobta una mica, perquè sembla com si, en lloc de demanar ajuda des de la consciència de la pròpia vulnerabilitat, el xiscle fos un acte de comèdia.²⁹¹

Alguns corrents teòrics del feminisme posarien en dubte la coherència del passatge, que juxtaposa l'antinormativa agressivitat femenina (Agra, 2012) amb una acció ben alineada amb la normativitat de sexe/gènere. És una crítica vàlida. Cal tenir en compte, però, que el personatge de Lònia no se suma d'entrada al pensament feminista. És una figura secundària de la sèrie Guiu, la ginecòloga Mercè, qui assumeix el discurs més programàtic i ortodox (Escandell, 2008: 8). Cavil·lant sobre les ensenyances d'aquesta amiga, Lònia admet tenir actituds erràtiques, a pics; com quan a l'oficina de Mrs. Gardener jutja les empleades pel seu aspecte físic: «Si la Mercè em sentís parlar d'aquella manera —tan despectiva, tan insolidària, diria ella— segur que em clavaria un dels seus sermons feministes habituals» (58). Maria-Antònia Oliver va assegurar en una entrevista, en resposta a algunes crítiques, que darrere les vacil·lacions de la seva investigadora hi havia una intencionalitat: «A consciència jo no vull que la Lònia Guiu sigui feminista» (Domínguez, 2003: III). Vist així, l'escena també pot ser entesa com a conseqüent amb l'estratègia de l'escriptora, això és, com a volgutament incoherent pel que fa a la resposta femenina a la violència masculina —al marge que aquesta estratègia resulti més o menys

²⁹¹ Oliver inclou una expressió similar en el capítol VIII, de nou de manera paròdica, i aquesta volta aplicada als delinqüents que, de nit, s'esmunyen al pis de Henry i Lònia i els arremeten amb brusquedat. La detectiva contraataca i la baralla acaba amb tres homes als seus peus, «acubats com tres damisel·les melindroses» (103).

convinent. Reprendrem aquest fil en comentar la seqüència en què Lònia s'introdueix al xalet-prostíbul de Palma.

L'assalt al vaixell en el capítol VI completa la cadena d'episodis de violència a l'espai del Manyac. La ràtzia és una reprimenda per la intromissió de Lònia en el tèrbol entramat de tràfic de blanques. Una interferència que, de fet, els criminals detecten primer que res per un fet espacial: la compareixença de la detectiva en dos establiments tapadora del negoci d'explotació sexual: l'agència matrimonial Gardener (capítol IV), que capta víctimes i n'arxiva la documentació personal; i la residència de senyorettes Rutherford (capítol III), on les noies són confinades. Ambdues irrupcions provoquen una temptativa d'homicidi contra la protagonista.

Durant la visita a la sumptuosa residència femenina, situada a la part alta de Melbourne, Lònia discuteix amb la directora, Mrs. Joil, una «dama bellíssima i elegantíssima» (40) —ergo, una metonímia de la mansió— que sosté que allà no hi ha hagut mai cap Cristina Segura i que, a la fi, fa expulsar la detectiva del recinte. Un cop fora, Lònia volta pels carrers del barri, convençuda que algú la segueix i determinada a descobrir qui és el perseguidor, i, en un moment de distracció, un cotxe intenta atropellar-la: «[D]e sobte, per la dreta m'envesteix un llamp afuat que de poc no m'afaita» (42). Per bé que el món del motor està concebut com un àmbit masculí, en aquest cas el color blanc i les «formes exageradament arrodonides» (42) del vehicle denoten feminitat: és la senyora Joil. La comparació del cotxe amb un llamp, símbol de còlera i venjança divina, fa entreveure que l'atacant és algú poderós; i que no es tracta d'una acció imprudent, sinó d'un càstig en forma de descàrrega ràpida. L'automòbil s'allunya a gran velocitat, i Lònia, després d'un instant en xoc, arrenca a córrer. Va cap a la parada de tramvies per tornar a casa d'immediat, desconcertada d'haver estat a punt de perdre la vida a l'esfera urbana, un entorn per on es mou amb seguretat quan és a Barcelona. A Melbourne, per contra, s'hi troba dislocada i maldestra.

Fins ara hem contemplat algunes mostres de violència directa o, com en diria un altre dels autors ressenyats a l'epígraf 3.1, exercida de subjecte a subjecte (Žižek, 2009). Relatades en poques ratlles, amb un estil dinàmic, les primeres agressions s'han donat al Manyac, un espai privat i apartat dels indrets més concorreguts, ja que es localitza o bé en alta mar

o bé a la zona portuària.²⁹² Tot seguit, l'acció s'ha desplaçat al col·legi Rutherford, un edifici d'accés restringit. Però, aquesta vegada, l'atropellament fallit té lloc a la via pública, i deixa testimonis. L'escenari és un barri benestant i tranquil, d'aire europeu, en què una embranzida d'aquesta mena desentona dins la melodia del trànsit, una atmosfera auditiva que Lònia equipara a «una conversa animada en la qual ningú no diu una paraula més alta que l'altra, ni trepitja ni talla les altres intervencions» (48). La temeritat de Mrs. Joil, que actua sense amagar-se possiblement perquè sap que no serà sancionada, és un indicatiu que el personatge es percep com a indemne.

Lònia constata que els mafiosos implicats en el tràfic de dones compten amb la connivència de la policia local de Melbourne. Després de lliurar-se de la ganivetada del Cames a la coberta del Manyac, la detectiva fita els agents que s'emporten l'home sense fer cap pregunta i ja intueix «que no el detenien, sinó que el salvaven de les meves urpes, i que no el durien a cap comissaria, sinó que el deixarien, sa i estalvi, a la porta de la residència Rutherford» (45). Així mateix, quan la investigadora escapa de l'agència Gardener però deixant enrere una senyora gran que l'hi ha acompanyada, avisa les autoritats que hi ha una persona en perill en aquella oficina. Al cap de poc, veu arribar al lloc un cotxe patrulla, però les esperances de Lònia s'esvaeixen en adonar-se de la corruptibilitat dels servidors públics, clients del negoci de la prostitució: «Un bòfia va baixar del cotxe. Gansoner. Va entrar a l'edifici i cinc minuts més tard en tornava a sortir. Però no duia l'àvia, amb ell, sinó una de les mosses. I no feia cara d'anar detinguda» (65). Tot comptat acosta la representada Melbourne al tòpic de la ciutat sense llei, i posa al descobert la violència institucional que s'amaga darrere la polida *Queen City of the South*.

I, en realitat, no sols allí. Henry Dhul —el detectiu australià que Lònia contracta, i de qui s'enamora— esbrina que a l'illa-continent s'està lliurant una mena de guerra interna entre els clans de diferents urbs: «L'eterna rivalitat entre Sidney i Melbourne...» (105). La protagonista, pel seu cantó, pren consciència de l'abast internacional de la xarxa d'explotació sexual tan bon punt ensopega, a Palma, amb un muntatge gairebé idèntic al de les Antípodes. Ubicada a la plaça de Santa Catalina Thomàs, l'agència matrimonial Vida Feliz és una versió rònega de la selecta agència Gardener; i el xalet del Terreno, el reflex decadent de la residència Rutherford. Espais bessons a una punta i l'altra del

²⁹² El port és una àrea de la ciutat sovint representada com a marginal i degradada a la narrativa negra, però, a *ANT*, la descripció de Phillip Bay no es desenvolupa (fora de la ficció, és un espai recreatiu ben valorat).

planeta, tots són «filials» de Gordon Ltd., un *tour operator* amb seu a Londres. La investigadora, per tant, té al davant un circuit criminal de gran magnitud: una trama glocalitzada en el sentit que, com hem vist, Godsland i White (2009) atorguen al terme.

Els gàngsters de Mallorca, igual que els melbournians, compten amb la col·laboració de la policia: «Aquí ho tenim tan ben organitzat com a Austràlia, no et creguis...» (190). Per ampliar els paral·lelismes, la novel·la conté escenes ambientades a un indret i l'altre clarament anàlogues, com les intrèpides curses en cotxe, típiques del gènere negre, que es narren en els capítols III i XI. En totes dues carreres, Lònia acaba perdent el vehicle que segueix, però l'encalç dona un rèdit, atès que l'automòbil estalonat fa parada a l'agència matrimonial respectiva (Gardener i Vida Feliz) i, així, la detectiva obté l'adreça d'aquestes dependències, on després s'infiltra inventant-se una identitat. En la línia del joc de miralls, Lònia s'estremeix quan el cotxe que empaita a Palma es deté al carrer Dos de Maig: «Per un instant em va semblar que era a Monash St.» (140). El carrer Monash és una de les travessies per on passa durant la persecució del cotxe blanc de Mrs. Joil a Austràlia.

Els itineraris al volant, en ambdós passatges, són descrits amb detall, la qual cosa dota la novel·la de realisme. Per altra banda, Godsland aporta una interessant lectura en clau de gènere del recorregut de Lònia pel mapa urbà de Palma. L'estudiosa nota que

con la sola excepción de la Plaza de Santa Catalina Tomàs, las demás calles y avenidas por las que transita la detective llevan el nombre de alguna figura masculina de la historia nacional o isleña, resaltando aún más la visión de la urbe y su historia 'oficial' como espacios masculinos. Sin embargo, al recorrer la ciudad y al enunciar el nombre de las partes que la constituyen, Lònia la hace suya, aunque inconscientemente, y reclama para ella misma y para otras mujeres el derecho a ocupar este espacio (Godsland, 2002: 354).

Shelley Godsland proposa una interpretació aguda i, al mateix temps, potser massa optimista envers les possibilitats d'apropiació de l'espai comú per part d'una dona. És veritat que, a Palma, Lònia es desplaça amb llibertat per un espai públic que coneix bé. La mobilitat de Rossi (*Escapa't d'Andorra*) i Lònia és precisament la idea de què hem partit; com a dones que viatgen sense tuteles i rebutgen quedar estancades dins l'esfera local, poden ser un model. Tot i això, caldria puntualitzar que l'expectativa de reapropiació femenina de la ciutat, a *ANT*, és atenuada per la desmoralització que la

detectiva experimenta en visitar les zones turístiques de l'illa, on afirma sentir-se «més forana que a Melbourne» (140). La investigadora, en contemplar el paisatge costaner de Mallorca fet malbé —ara ple d'hotels, restaurants i *souvenirs*—, el deixa de reconèixer com a propi. Per comunicar aquesta estranyesa dolorosa, Maria-Antònia Oliver recorre a la metàfora de l'òrgan trasplantat, apariant territori i cos humà:

Aquells bocins de Mallorca no eren la meua Mallorca. Eren com uns ronyons trasplantats per un cirurgià poc traçut, que la resta del cos no es decideix a rebutjar definitivament però que tampoc no acaba d'acceptar (139).

Tan fora de lloc se sap la protagonista, que es disfressa d'estrangera per no aixecar sospites entre el personal de l'hotel Playa Dorada (un altre establiment relacionat amb la trama delictiva). Del pas per aquest complex turístic, Xavier Barceló realça l'escena en què Lònia demana una taronjada en català al bar i la cambrera, andalusa, li respon en alemany, una conducta que segons el crític fa palès

l' statu quo dominant en aquests territoris turístics, en els quals no s'hi espera la presència de cap illenc, ni tan sols com a treballador, perquè es prefereix la mà d'obra immigrant que, per causa de la seva desconexió amb el medi, és més fàcil de dominar (Barceló, 2010: 285-286).

Com il·lustra Barceló, aquesta part de la novel·la ofereix una bona representació del fenomen d'alterització de l'espai. Lònia és tàcitament expulsada d'uns sectors de l'illa que s'han convertit en una reserva d'ús exclusiu per als visitants; allí, l'alteritat és ella. Quan a l'avió d'arribada la detectiva fa memòria del comentari irònic d'un amic que deia que «Mallorca seria un paradís si no hi hagués mallorquins» (126), el record funciona com a premonició del que es trobarà de manera imminent: un espai la violència del qual ve determinada per la indústria del turisme, que a l'ensems segrega el poble autòcton i causa un seriós dany mediambiental. La impactant transformació del seu lloc de naixement —un lloc regat d'afectes— desperta en Lònia un instint de defensa del territori. Verbalitza aquest compromís en el capítol XIII, en què visita Na Morgana i, commoguda per la bellesa natural de l'illot que pretenen urbanitzar, fa un jurament solemne a la mar que l'envolta: «ningú no li posaria la mà damunt» (165).

Si, a Mallorca, la reconquesta femenina de l'espai té com a obstacle un sistema econòmic que comporta desposseir la comunitat local de la terra i invisibilitzar-la-hi —una forma

de violència estructural (Galtung, 1998) o objectiva (Žižek, 2009)—, la principal trava de Lònia a l'hora d'avançar per Melbourne pren un caire més subjectiu: la desconeixença de l'entorn en tant que estrangera. Aquest tret apropa el personatge als altres protagonistes migrants del nostre corpus: Mal Ryt (*El jaqué de la democràcia*), Mike O'Brian (*El complot dels anells*) i Rossi (*Escapa't d'Andorra*).

A Austràlia, la detectiva explicita la seva sensació de desorientació espacial i vital múltiples vegades, com quan es desplaça en cotxe per la ciutat —«a Melbourne, tota la meva traça de conductora se n'anava a fer punyetes» (50)— o quan s'endinsa a l'agència Gardener, «el cau de la fera» (59). «A Barcelona, o a Mallorca, això no m'hauria esverat gens» (62), afirma la investigadora amb referència a aquesta missió perillosa, transparentant les seves inseguretats. Ja hem ressaltat l'episodi en què té un lapsus i quasi l'atropellen, i també són destacables les actuacions que du a terme de mode impulsiu i poc discret, nerviosa pel fet de trobar-se en una arena que no domina. La decisió d'escometre dues noies que surten de la residència Rutherford sense esperar que s'allunyin del casal és poc prudent, per exemple. «Estàs perdent facultats, Lònia» (47), es retreu després d'haver-se escapolit dels guardes. Al llarg de l'estada a les Antípodes, la protagonista es titlla d'inepta reiteradament, i per justificar la seva falta d'encert, al final emet una sentència banyada de determinisme geogràfic: «[J]o no sóc la mateixa Lònia a Melbourne que a Barcelona, aquesta és la qüestió» (89). Certament, el detectiu de la novel·la negra paradigmàtica és, en essència, un individu modelat per l'espai, un ésser que es caracteritza per un coneixement profund de la morfologia i el funcionament de ciutat on exerceix l'ofici. Dislocar-lo equival, sovint, a deixar-lo inhabilitat.

Les citacions recollides en el paràgraf anterior il·lustren que Maria-Antònia Oliver, enmig de l'establiment de paral·lelismes entre els escenaris d'Austràlia i Mallorca, també es val de la fórmula de l'oposició espacial (Bal, 1987: 52). A banda de diferenciar un lloc i l'altre fent menció de les característiques ambientals i culturals més òbvies —el clima, l'idioma, el carril per on circulen els cotxes—, l'escriptora posa al centre un personatge les capacitats del qual varien segons les coordenades. A l'illa mediterrània, Lònia convenc el gerent de Vida Feliz que és una búlgara indocumentada —o sigui, una víctima idònia per ser «reclutada»— i, així, s'escola al xalet del barri del Terreno, just com pretén. Ben al contrari del que prèviament ocorre a l'agència matrimonial de Melbourne, en què la farsa de la detectiva no fa el pes a Mrs. Gardener (l'altra dona implicada en la xarxa

criminal). L' enxampada desferma un assalt violent que se salda amb l' assassinat de dues persones: la senyora australiana que s' ha fet passar per la padrina de Lònia, i una empleada de l' edifici. Dues morts que deixondeixen el vell sentiment de culpa de la investigadora.

El despatx de la directora Gardener, on mantenen l' entrevista, ja és dibuixat com una habitació preparada per a un hipotètic conflicte. La protagonista remarca la taula monumental que va de paret a paret, i li sembla «una murada que salvaguardava la dona de les visites, com si volgués defensar-se d' algun atac» (59). En comptes de simbolitzar l' espai que reuneix i vincula els qui s' asseuen al seu voltant, aquí el moble fa l' efecte de ser una ratlla de separació, una «barrera de fusta» (63) que concita la desconfiança. En efecte, Lònia i la dona gran intenten ensarronar Mrs. Gardener, i la proxeneta, en retorn, les estafa a elles. Uns segons després que la directora hagi sortit per la porta de darrere la gran taula amb la coartada d' anar a cercar la secretària, Lònia i la padrina es veuen atrapades entre els dos homes que compareixen per la portella interior i l' individu que irromp a la porta de sortida, el Cames. Mr. Mec engrapa Lònia pel braç —no és la primera vegada— i ella reacciona amb més agressivitat. El doblega amb un cop de genoll a l' entrecuix i, aquest pic, el remata amb un «cop de conill» (63) que el fa rodolar per terra. «Au, iaia, doneu-i a les comes!», exclama Lònia, que fuig sense mirar enrere.

A pesar del crit d' alerta, l' àvia australiana no aconsegueix escapar. El seu assassinat constitueix una el·lipsi narrativa que propicia que el lector s' afiguri un crim cruel. En l' escena en què Lònia troba el cadàver de la padrina enfardellat a la banyera de l' agència, es fa esment de la cara morada de la difunta, possible conseqüència de l' acarnissament dels agressors. El passatge, a més d' invocar el record de la mort de la jove Sebastiana d' *Estudi en lila* —com s' ha explicat abans—, és cisellat amb algunes qüestions escatològiques. Abans de descobrir el cos, Lònia s' asseu a la tassa de vàter a buidar el ventre, i en veure les restes de la padrina, vomita «tot el que havia menjat en una setmana» (69) damunt la roba i el plàstic que emboliquen la víctima —una imatge de l' abjecte kristevià (Kristeva, 2006): l' expulsió d' allò que el jo no pot tolerar. La brutor i l' aire funest que s' apoderen del lavabo, reconvertit en *morgue*, contrasten amb l' opulència de la cambra, descrita com «un balneari d' un luxe oriental» (69).

L' altra perjudicada de la intrusió de Lònia a l' agència Gardener és l' encarregada de fer feines. La detectiva extorsiona la treballadora perquè, a canvi de diners, obri la porta

principal del pis fora de l'horari comercial. Quan l'empleada accepta el tracte i entra al vestíbul de l'oficina, la investigadora la sorprèn amb «un cop de puny a les barres» (68) per fer-li perdre els sentits. La mentida i la capacitat d'improvisació, com recalca Casadesús (2014: 134), formen part del mètode de Lònia. En aquest cas, a més de l'engany, la protagonista utilitza la violència física contra un altre personatge femení —un fet menys usual. L'agredeix dues vegades, de fet, ja que aviat torna a deixar la dona inconscient per guanyar temps (vet aquí una mostra del comportament cínic propi del detectiu *hard-boiled*). A l'últim, mentre Lònia encara rebosteja al despatx de Mrs. Gardener, arriben dos homes a recollir el cadàver de la banyera i, en encontrar l'empleada de la comunitat desmaiada al costat, la maten. La protagonista espia l'escena atordida i veu com un d'ells dispara a la temple de la dona amb una pistola amb silenciador. Després, l'emboliquen amb la cortina de bany —l'aura macabra del lavabo s'accentua— i se l'enduen juntament amb la padrina.

Lònia s'adjudica la responsabilitat de les dues morts, i rep el cop moral «definitiu» (112) amb el tercer cadàver femení que topa a Melbourne: el d'una noia amb la cara desfigurada i punxades als braços que el seu amant Henry li fa creure que és Cristina Segura. La detectiva i ell troben aquesta jove (una altra esclava de la xarxa de prostitució) de bocaterrosa al llit d'una de les cases on s'ofereixen serveis sexuals, als afores de la ciutat.²⁹³ El lloc té l'aparença de plàcid habitatge familiar; es tracta d'una «casa estil *cottage*, preciosa, amb porxades a tot el voltant i baranes de fusta treballada» (110). Inversament, els elements que vaticinen la dissort són la forta pluja que cau i, del jardí, el salze sense fulles —símbol desvestit de positivitat— que encomana a la investigadora «una tristesa suau i molt fonda» (110) ja abans d'entrar al domicili. Aquests factors subjectivitzen l'indret. Un altre tret desplaent és el fred a l'interior de l'estança. L'habitació on hi ha la víctima està gèlida, amb la refrigeració encesa «a tota marxa»

²⁹³ La posició de decúbit pron del cadàver suscita la fabulació d'una mort humiliant. Una part de la bibliografia especialitzada en enterraments i ritus funeraris atribueix la pràctica de col·locar el difunt boca per avall a un acte deliberat de càstig, i classifica aquests casos com a enterraments perversos (*deviant burials*), ja que es desvien de les normes dels rituals mortuoris de la societat de l'època (Murphy, 2008). De vegades, també s'ha interpretat com una forma de garantir que el mort no pugui tornar a la vida. És, per tant, una pràctica amb una càrrega simbòlica que intensifica la violència contra la persona traspassada. De tota manera, al final d'*ANT* Lònia descobreix que es tracta d'una escenificació ordida per Henry i Cristina. La noia trobada, en realitat, va morir de sobredosi. En aquest sentit, val a dir que Lònia és víctima d'engany en cada novel·la de la sèrie: a la primera, és estafada per Elena Gaudí, l'antiquària; a la segona, per Henry i Cristina; i a la tercera, per Cèlia, la vident. Però la detectiva tampoc no dubta d'enganyar, com ja s'ha dit.

(110) per tal de preservar el cos, com en un dipòsit de cadàvers. El rostre desfet de la noia, així com la cara morada de la padrina australiana, són estampes inquietants. Lònia somatitza el disgust amb vòmits, plor, paràlisi, fred i sensació d'acubament, entre d'altres.

La protagonista no es conforma amb l'atribució d'aquesta nova desgràcia a la violència d'un grup criminal emparat per un sistema podrit, sinó que vol revelar la identitat dels homicides: «Possiblement l'havia matada aquell capitalisme salvatge, però jo cercava uns culpables concrets, amb cara i cames. No culpabilitats estructurals que es diluïen en teories sociològiques» (157). De nou, l'ombra del record de Sebastiana plana sobre la tragèdia. Lònia creu que la història que pretenia oblidar s'ha repetit «amb dues morts inútils per torna» (112); d'aquí el fort sentiment de derrota personal. Fins i tot el seu ajudant Quim li retraurà haver partit a les Antípodes amb falses il·lusions: «I què hi has trobat? Exactament el mateix que aquí» (122) —resulta de l'homogeneïtzació global del crim.

Arran de l'enfilall d'infortunis, Lònia es dona per vençuda a Austràlia (una reacció que la diferencia de Rossi, la protagonista d'*Escapa't d'Andorra*, qui, enmig dels tripijocs financers del Principat, s'acaba imposant gràcies a l'astúcia).²⁹⁴ Tot i això, a Mallorca la detectiva recobra l'ànim i du a terme un altre intent de desarticular la banda delictiva des de dins, cosa que aquesta volta aconsegueix amb l'ajut d'un cercle de personatges amics (Miquel, el periodista; Quim, l'ajudant; la tia Antònia; els ecologistes). Així, es posa de relleu la importància dels vincles enfront de l'individualisme de l'investigador clàssic. El fet que Lònia, a l'illa natal, compti amb una xarxa de suport sòlida, apuntala l'oposició espacial respecte de Melbourne, on aquells que s'esperaria que fossin els grans aliats de la detectiva, com el seu amant Henry, la defrauden i manipulen (Vosburg, 2002: 60).

El següent episodi de violència que analitzarem és la pallissa que Lònia rep al xalet del barri del Terreno de Palma. Es tracta d'un passatge que sobresurt tant per la tècnica

²⁹⁴ Lònia decideix que deixa la feina d'investigadora i que no tornarà a Europa. Planeja casar-se amb Henry Dhul per regularitzar la seva situació a les Antípodes —té el visat caducat— i poder quedar-hi a viure. «No sembla una reacció teva» (112), li comenta Lida. La pèrdua de personalitat de la protagonista, a l'inici una dona independent, s'agreuja quan comença a assimilar les actituds masculines del seu amant: «Potser tenia raó en Henry de pensar que les dones no servim per detectives» (110). Com observa Nancy Vosburg, Lònia se'ns revela especialment vulnerable «davant l'afalagament i les proposicions romàntiques, una feblesa que li impedeix temporalment veure la veritat» (Vosburg, 1998: 42). Amb tot, Lònia acaba essent deportada a Espanya per una denúncia de Henry a la policia d'immigració.

narrativa amb què es narra, el flux de consciència, com pel considerable nombre de pàgines que s'hi dediquen: tot el capítol XIV i part dels següents. Entre el capítol tretzè i el catorzè es produeix un trencament abrupte del ritme de la narració, i, com apunta Casadesús, «el lector triga unes quantes pàgines a saber on es troba el personatge i per què delira d'aquesta manera» (2011: 72). S'ha fet un salt endavant en el temps del relat. Anteriorment —els successos es reordenen cronològicament en els capítols XV i XVI, en una analepsi dins la prolepsis— Lònia s'ha infiltrat a la finca, s'ha hagut de prostituir per no delatar-se i ha estat caçada al despatx de l'amo robant documentació.

La descripció acurada de la casa i dels abusos que s'hi cometen esculpeix aquest escenari com el màxim violentop de la novel·la. Semblant a la mansió maleïda de la narrativa gòtica, la vil·la és representada com un xalet desangelat i sòrdid, on hi habita «la tristesa de les coses esplendoroses marcides per l'abandonament i la decadència» (178). A dins, l'olor de perfum de violeta i de clavell s'entremescla amb l'olor d'antic. Una presó d'esclaves sexuals, el lloc està dissenyat perquè no en surti ningú i tampoc no hi entri cap indesitjat: l'envolta una tanca «coronada amb filferros amb pues» (192), hi ha uns rabiosos gossos guardians a l'entrada, i els telèfons estan encadenats. A més de l'aire sinistre que s'hi respira (183), Lònia ha de suportar, com a embolcall de la misèria moral, la immundícia material. Arreu es veuen pols i teranyines. Les prostitutes comparteixen un dormitori tancat i pudent, de sostre baix —característica arquitectònica que suggereix encongiment—, que la detectiva compara a una soll. Les dones tampoc no es banyen. Deshumanitzades, sofreixen violacions i atupades a diari. La crònica de Lònia a l'infern del xalet no deixa de banda els assumptes més desagradables.

L'escena en què la investigadora se «sacrifica» tenint relacions sexuals amb en Vargas, un policia corrupte, és especialment dura, i ret compte de fins a on està disposada a arribar per resoldre el cas. Això ens encara novament amb la qüestió de les conductes poc feministes (segons algunes teories de gènere) del personatge davant la violència dels homes. La resignació de Lònia es presenta com una abnegació al servei d'una causa noble. Té un bon motiu, sens dubte, però igualment és una decisió controvertida. El feminisme liberal no llegiria aquest episodi com a contradictori, en la mesura que Lònia actua així perquè «vol». Aquest corrent considera que la igualtat de gènere va lligada a la plena sobirania de cada dona sobre el propi cos, i respecta aquelles que, per exemple, decideixen exercir el treball sexual o oferir la seva capacitat reproductiva a altres

persones a canvi de diners.²⁹⁵ Des d'aquesta visió, l'aprofitament del cos a canvi d'informacions de valor també seria un tracte admissible; a més, Lònia vindica la des-sacralització de la vulva: «per què el cony ha de ser més sagrat que qualsevol altra part del cos?» (137), es pregunta a la novel·la. Però, com dèiem, un altre sector del feminisme, obertament anticapitalista, no aborda aquest debat en clau de llibertat individual, sinó de transformació social, col·lectiva, d'unes relacions de dominació històriques. En aquest sentit, el «consentiment» de la detectiva a l'encontre sexual amb Vargas seria una antinòmia, ja que perpetua les relacions de poder patriarcals. I, a més, és una elecció que connecta amb el problema de l'assumpció de la violència masculina per part de les mateixes dones, un tema de què Pierre Bourdieu (1998) parla, entre d'altres, a *La domination masculine*. La posada en perill de la seva integritat moral i física costarà a la protagonista nits de malson i vòmits de fàstic.

Pel que fa a l'esbatussada que Lònia pateix al xalet, és recreada per mitjà d'un llarg discurs amb una notable força d'expressió; un discurs que barreja la realitat immediata amb al·lucinacions, somnis i records traumàtics de la infantesa de la narradora. La feroç pallissa inclou diferents tipus de maltractament —insults, amenaces, galdades, cops amb objectes durs, estirades de cabell— i vexacions, com quan la despullen, li pessiguen salvatgement un mugró i li obren les cames amb la intenció de violar-la. O quan li freguen la cara amb la pròpia vomitada de bilis, a terra. Els agressors la torturen per fer-la confessar: «Te'n recordes, ara, de per què vares anar a Vida Feliz?» (174). Lònia, incapaç de fer memòria, es va recobrint de fluids que ella mateixa expulsa abjectament: «Em sortia sang pel nas, moc pel nas, llàgrimes pels ulls i baves per la boca» (168). A pesar del seu estat semiinconscient, s'adona del rabejament amb què la martiritzen: «I com que jo callava, va començar la samfaina d'hòsties. S'hi acarnissava, ell» (173). En l'instant que el tall fred d'una navalla a la cara fa que ho recordi tot de cop, arriben Quim i Miquel —els mascles salvadors— amb un esquadró d'homes per alliberar-la, i posen fi al suplici. La pallissa «més bèstia de sa meva vida» (202), segons Lònia, li causa diverses lesions: a les costelles, als òrgans interns de l'abdomen i a l'orella, part

²⁹⁵ Sobre la mercantilització del cos femení usant el pretext de la llibertat de les dones per fer el que vulguin amb el seu cos, vg. la visió crítica d'Ida Dominijanni (2014), centrada en el cas de les «noies Berlusconi», a l'assaig *Il trucco. Sessualità e biopolitica nella fine di Berlusconi*. El capítol vuitè d'aquest llibre ha estat traduït al castellà per Fina Birulés, À. Lorena Fuster i Àngels Vivas (2017), i és recuperable en aquest enllaç: <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/Lectora2017.23.20/22431>. Accedit el 19 d'abril de 2023. Elena Losada (2020, 2021) també ha reflexionat sobre aquest debat en alguns articles publicats en premsa.

del rostre on ha rebut un cop particularment danyós: «Una bona nespla, m'havia fotut en Vidal. Però ara les pagaria totes juntes» (200). Al cap darrer, la xarxa de prostitució és desmantellada.

La protagonista, en última instància, també es venja de Cristina Segura. Quan Lònia s'assabenta que Cristina és viva i que Henry i la jove l'han utilitzada perquè completés la investigació, ataca la noia a bufetades, i un dels deutes que li «cobra» són les seqüeles de l'oïda: «Això per sa padrina australiana [...]. I aquest per sa dona de fer feines. [...] I això per sa meva orella» (234-235). L'abrivada té lloc a un racó idíl·lic: la platja de Na Morgana, on els ecologistes han organitzat una celebració després que s'ha aconseguit aturar la urbanització de la cala.²⁹⁶ L'ofensiva de la investigadora entra en contradicció amb l'esperit festiu i la calma que encomana l'encant natural de l'indret: «Per què punyetes no he de poder participar mai en els sentiments col·lectius?» (230), es demana, trista entre la multitud. Alejandro Casadesús opina que la detectiva, durant aquesta agressió, descarrega la seva fúria sobre algú «que representa, per diferents motius, tot allò que Lònia menysprea en una dona» (Casadesús 2011: 79). Cristina Segura és una al·lota rica i aviciada, i, tal com ho entén Nancy Vosburg, «Lònia is quick to judge other women who are not as “liberated” as she is» (2002: 63). Altrament, crida l'atenció que la protagonista sols actuï amb violència contra una de les persones que l'han enredada, i que a Henry, en canvi, el deixi estar: «M'havien estafada. Tots dos. Però només tenia necessitat de venjar-me de na Cristina. En Henry era tan poca cosa que no s'ho valia» (234). Aquest fet palesa que l'heroïna té l'escala de valors de la societat masclista tan interioritzada que, com escriu Pilar Arnau, només pot culpar altres dones «del comportament censurable dels homes» (1999: 201). Tal actitud és un escull per al potencial avenç de la detectiva cap a pràctiques més feministes i ètiques. Amb tot i amb això, algunes lectures crítiques matisen que la caracterització del personatge que Oliver proposa, amb virtuts i defectes, el fa tornar més creïble.

A manera de conclusió, *Antípodes* és una novel·la que retrata algunes de les conseqüències més fosques de la configuració d'un món globalitzat. Per una banda, hi ha l'agilització del tràfic humà; per l'altra, l'expansió d'un model de turisme, el de masses,

²⁹⁶ Estudiosos com Casadesús (2011: 84) i Vosburg (2002: 67) han llegit aquest final «feliç» amb certa incredulitat: «Oliver suggests, unrealistically and most likely unwittingly, that both the problem of international prostitution and that of commercial development have been resolved» (Vosburg, 2002: 67).

que reverteix en dany al medi ambient i en segregació dels residents de les destinacions més visitades —o sigui, en l'alterització de l'espai (Barceló, 2010). La història s'emmarca entre Austràlia i Mallorca, i s'erigeix a l'entorn de les comparacions entre totes dues illes, la gran i la petita, un continent i una «[r]oqueta» (126) connectats per la trama de tràfic de blanques que la protagonista investiga. L'autora, així, visibilitza l'abast mundial de la violència contra les dones, tot descartant la imputació d'aquesta problemàtica a les especificitats socials d'un o altre indret. Es tracta d'un tipus de violència nodrida pel substrat cultural patriarcal, que traspassa fronteres i basteix ponts d'interdependència entre allò local i allò global. D'aquí s'extreu que Oliver s'acosta més que Margenat a la concepció social de *lloc* que proposa Doreen Massey (1994), qui, com s'ha recollit més amunt, defineix els llocs com a centres relacionats i permeables, en cap cas d'esquena al que s'esdevé en altres emplaçaments.

A *Antípodes*, les dues regions esmentades apareixen com a extrems planetaris que ara i adés s'aproximen, «toquen» (146) i emmirallen, metafòricament parlant. La narradora, Lònia Guiu, és qui desvela similituds entre un territori i l'altre en base als propis coneixements i emocions, de mode que la representació dels espais ens arriba a través d'un filtre manifestament subjectiu. Els comentaris que clarifiquen la intenció de Maria-Antònia Oliver de jugar amb les analogies entre ambdós escenaris abunden en el transcurs del relat.

A la vegada, s'hi estableixen importants contrastos. Mallorca i Austràlia són antípodes no sols geogràfiques, sinó també experiencials, pel que concerneix Lònia. Sensiblement condicionada per les coordenades per on es mou, la investigadora és incapaç de trobar-se a si mateixa quan és lluny de casa, i durant l'estada a fora passa per una crisi d'identitat. El desplaçament de la protagonista va de la mà de canvis anímics —alguns positius, però per poc temps— i d'un retrocés respecte de les seves habilitats com a detectiva, fins al punt que decideix retirar-se de la professió. Tot plegat negativitza la mobilitat de Lònia; més que en el cas de Rossi, la caixera emigrant d'*Escapa't d'Andorra* que, després d'un temps abatuda, enginya un pla per treure avantatge de la seva situació i s'emancipa. El personatge d'Oliver també reïx, al final, però per fer-ho ha de tornar a la seva terra natal, al context que coneix, i això és significatiu, en tant que erosiona el sentit alliberador del viatge. Dels dos trasllats a l'estranger —tant l'un com l'altre, violentadors per a la dona que el realitza— el més fallit resulta ser el de Lònia. El determinisme geogràfic s'imposa.

En la línia de les oposicions espacials, la magnificència d'alguns espais de Melbourne (la residència Rutherford, l'oficina Gardener) es contraposa a la decrepitud dels edificis homòlegs de l'illa balear. En un cas, la bellesa dels recintes emmascara les barbàries que s'hi practiquen, a l'estil d'un decorat enganyívol. En l'altre, les façanes descuidades ja traspuen impuresa. Espai i violència, per tant, es relacionen en més d'una forma al llarg del text que hem analitzat.

La mirada de la investigadora no ignora les falles estructurals que fonamenten la delinqüència que afronta, encara que s'enfoca eminentment en el vessant més visible del fenomen: la violència directa (Galtung, 1998), intersubjectiva (Žižek, 2009), que té les dones més desvalgudes com a blanc principal. En el llibre trobem un bon nombre d'episodis en què es cometen greus vulneracions de drets contra personatges femenins —com privació de llibertat, abús sexual, maltractament físic i femicidi—, la majoria en espais reclosos, blindats davant possibles ingerències externes: el col·legi Rutherford, el xalet del Terreno, l'oficina Gardener, les cabines del Manyac, la casa de cites de l'extraradi. Altres vegades, els atacs es produeixen en llocs menys discrets, com la coberta del vaixell o els carrers de Melbourne, cosa que exhibeix la impunitat de la xarxa criminal que hi ha darrere els assalts, la qual pot actuar onsevulga i a plena llum. El repertori d'escenaris de l'obra, en què predomina el marc urbà, és prou ampli: els entorns domèstics es van intercalant amb els espais socials a l'aire lliure per mitjà d'una prosa àgil.

La violència de gènere perpetrada per l'organització il·legal que cerca fer negoci de la prostitució, a Mallorca s'entortolliga amb la violència ecològica promoguda pels interessos de la indústria turística. En concordança amb l'ideari que sol dominar a la narrativa negra, Oliver «targets the rich as the source of evil» —per dir-ho amb Nancy Vosburg (2002: 63)—, i desmitifica la seva illa d'origen, mercantilitzada i només paradisiàca per a alguns (137).

Sota influxos ecofeministes, l'escriptora manacorina equipara la subjugació del cos femení amb l'estropell del medi natural. No perdem de vista que Na Morgana, una terra profanada per les obres d'urbanització, du nom de dona, i que ve a ser una metonímia de Cristina Segura (la propietària de l'illot), una jove de classe benestant que és ficada dins la xarxa de prostitució per ordre del seu oncle, Macià Segura, l'interessat a construir un hotel a Na Morgana. Notem, també, que el paisatge costaner de Mallorca —una colpidora «continuïtat sense escletxes d'hotels, apartaments, botigues, bars i sales de festes»

(139)—, es transforma tan radicalment com la pell d'una de les noies apallissades a la finca del Terreno, plena de clapes «morades, groguenques, vermelles i verdes: un veritable arc iris de cops» (181). Ben mirat, l'exploració sexual i la territorial avancen en paral·lel.

Ara bé: els proxenetes i empresaris turístics no són els únics que abusen de la força, en aquesta trama. Lònia és igualment irada i agressiva, àdhuc envers altres dones, un tret que l'atansa al patró de moral ambigua dels detectius masculinitzats de la novel·la negra més tradicional. Tal caracterització estreny els límits d'una lectura del personatge i de la narració en clau feminista, i posa en qüestió el que en ocasions s'ha afirmat sobre els relats que conformen la saga Guiu, això és, que contenen un «al·legat contra la violència» (A. C., 1988: 34). Si bé Oliver denuncia amb eloqüència un sistema que és masclista i violent per definició, no ofereix una alternativa d'actuació que sigui pacifista, precisament. Com a contrapès, tenim la vulnerabilitat i l'empatia de Lònia, i el valor que aquesta concedeix als vincles personals.

Mrs. Joil i Mrs. Gardener són les altres figures femenines d'*Antípodes* que exerceixen violència, encara que ni l'una ni l'altra participen en cap combat cos a cos. Aquestes sofisticades *madames*, que regenten espais construïts per a la dissimulació d'un complot amb un posat professional immaculat, es resguarden darrere els vidres d'un cotxe fugisser o, directament, deleguen la feina «bruta» als seus sicaris. Es mostren com a delinqüents fredes i metòdiques, allunyades del crim passional. Això no obstant, l'actuació d'aquest parell de dones malvades no acaba de deslligar-se de l'esfera familiar. Joil i Gardener s'involucren en l'engranatge del tràfic d'esclaves perquè els seus marits mafiosos també hi estan implicats (101). Malgrat que la història no aprofundeix en les motivacions de cada una, aquesta dada deixa entrellucar el vell model de la muller que delinqueix per raons sentimentals, amb freqüència víctima de la manipulació d'un home (Losada, 2018).

Llevat de la pallissa al xalet de Palma, relatada amb la tècnica del monòleg interior (la qual demora la comprensió del lector d'allò que està passant), les escenes violentes són narrades al ritme ràpid propi d'una novel·la d'acció, amb afany realista, en ocasions incloent detalls escabrosos. Maria-Antònia Oliver maneja amb solvència un variat ventall de recursos per transmetre frenesí. Encadena adjectius de contingut semàntic violent; teixeix comparacions crues; dedica atenció a la somatització del malestar de Lònia, i treu

rèdit de la potència dels símbols, entre d'altres. Com a resultat, tenim una novel·la substancial, que excel·leix en la creació d'atmosferes tenses que afilen l'acció violenta.

Per rebat, la cursa de Lònia Guiu a *Antípodes* —la segona part de la trilogia amb què Oliver ha esdevingut el «gran referent» (Escandell, 2008: 2) de la narrativa negra catalana feta per dones durant l'últim tombant de segle— desvela un muntatge criminal de dimensions internacionals, i, per primer cop, la detectiva s'enfronta a una delinqüència que opera a múltiples escales espacials, afectant amb violència tota una massa de persones. La investigadora ja no podrà limitar-se a buscar respostes en les clavegueres de la pròpia ciutat. S'ha inaugurat l'era del crim glocalitzat.

Conclusions

Versió en català

Aquest estudi s'ha emprès amb el fi d'analitzar, de manera contextualitzada i crítica —des dels paràmetres de les representacions de la violència, el gènere i l'espai—, una selecció de cinc novel·les criminals escrites per dones: *El jaqué de la democràcia*, de Maria Aurèlia Capmany; *El complot dels anells*, d'Assumpció Maresma; *El correu de Trípoli*, de Margarida Aritzeta; *Escapa't d'Andorra*, d'Assumpta Margenat; i *Antípodes*, de Maria-Antònia Oliver. Com s'ha indicat al principi del treball, les obres que componen el corpus van publicar-se a finals del segle passat en una important col·lecció de llibres especialitzada en el gènere criminal, «La Negra» (1986-1998), d'Edicions de la Magrana. Cada una d'aquestes novel·les correspon a una de les cinc autores en llengua catalana que entraren a formar part del catàleg de l'esmentada col·lecció. Així, aquesta investigació s'inscriu en una línia de recerca —representada per Shelley Godsland, Nancy Vosburg i Elena Losada, entre altres— que s'ocupa de la narrativa de gènere feta per dones, en aquest cas examinant una producció textual en la qual conflueixen una suggestiva sèrie de vectors polítics, culturals, socials i literaris.

L'èmfasi, aquí, s'ha posat en uns aspectes concrets. D'entrada, ens hem centrat en el potencial dels espais marcats de violència com a clau hermenèutica i en la gestió que les escriptores fan de certes regles clàssiques de la ficció criminal; unes lleis heteropatriarcal amb què les creadores es relacionen amb una varietat d'actituds que oscil·la entre l'acatament, l'ambigüïtat i la subversió. Així mateix, atenent l'època en què es publiquen les obres, s'han volgut distingir els ecos ideològics que hi ressonen derivats del projecte català de normalització cultural i dels discursos crítics que s'articulen al voltant dels gèneres de consum, l'absència o migradesa dels quals ha estat presentada sovint, de manera pessimista, com una mancança de les lletres catalanes i pensada en termes de «buit» o «forat» editorial a omplir. Les implicacions socioculturals i discursives de l'autoria femenina —una instància tan desprestigiada, tradicionalment, com la narrativa d'evasió— també s'han tingut en compte, i s'ha posat en valor que el resultat de la trobada entre novel·la negra, literatura escrita per dones i en català és una forma de contestar una triple minorització.

Sobre aquesta base, a l'inici de la dissertació s'han fixat tres objectius —cada un amb la seva bateria de preguntes de recerca— que incideixen en *a)* l'aglutinació d'espai i violència, *b)* el vincle entre el discurs de la normalització cultural i el conreu de la literatura de gènere i *c)* la tensió entre l'autoria femenina i el biaix patriarcal associat a la prototipicitat de la narrativa negra.

Pel que fa al primer objectiu, s'ha anunciat el propòsit d'examinar la representació literària de l'espai i la violència des d'una mirada atenta als vincles que operen entre aquests dos elements a la selecció de narracions (les quals s'adscriuen a una modalitat, el gènere criminal, que idiosincràticament tematitza els conflictes humans que involucren l'ús excessiu de la força, sigui en una cambra tancada o en ple centre urbà). S'ha plantejat que una aproximació a tal intersecció, amb el suport d'un aparell teòric que combina els estudis de l'espai amb els estudis de la violència i la bibliografia crítica feminista, pot menar tant a interpretacions originals de les novel·les, com a noves idees teòriques al voltant dels dos conceptes analitzats. Les nocions de *violentop* i *topicidei* són termes de creació pròpia que han emergit precisament arran d'aquesta via de reflexió.

Aquest objectiu s'ha desenvolupat, fonamentalment, al llarg del tercer capítol, en el transcurs del qual s'ha posat el focus en els espais que apareixen (re)configurats pels successos violents i en les violències que sobretot resulten definides, explicades, pel marc on ocorren. Com a hipòtesi de partida, s'ha establert la idea que l'espai i la violència s'afecten mútuament en els textos investigats. Per un costat, l'espai no hi funciona com un embolcall neutral dels episodis agressius, sinó com una matriu de significats que es posen sobre l'acció violenta i determinen el mode com aquesta alteració de l'ordre social és vista i processada per la comunitat. Per l'altre costat, i en paral·lel, la violència condiona i modifica el conglomerat de relacions, pràctiques i actuacions que produeixen l'espai social. A voltes, fins i tot assola aquesta producció.

El primer apartat del capítol III ha servit per acostar-nos a les nocions d'espai i violència des d'una perspectiva teòrica, a partir de referents com Henri Lefebvre, Michel Foucault, Michel de Certeau, Doreen Massey, Johan Galtung i Fina Birulés. D'una banda, s'ha observat l'espai com un constructe social dinàmic, desproveït dels valors estables que modelen el concepte, no sinònim, de *lloc*. De l'altra, s'ha proposat una definició de violència, la qual entenem com el desbordament de força que s'exerceix, intencionadament, en l'acció contra un altre, per tal de produir-li un dany.

Tot seguit, per mitjà de l'anàlisi de les novel·les, s'han anat detectant les localitzacions de cada obra que es consoliden, oficialment o subjectiva, com a espais de violència, tornant, així, *violentops*. Pensem, per exemple, en les connotacions d'amenaça que queden adherides a la mansió de la família Corona (*El jaqué de la democràcia*), a l'estadi olímpic de Montjuïc (*El complot dels anells*), al casc antic de Tarragona (*El correu de Trípoli*), al supermercat Solineu (*Escapa't d'Andorra*) o al xalet del barri del Terreno de Palma (*Antípodes*). La violència representada, en ocasions, fins i tot arrasa l'espai que l'enquadra, el qual desapareix en el marc del que hem denominat un *topicidi*. A la novel·la de Capmany, la bomba que detona a l'orinador comunitari de Salona en fa saltar la tapa «com un tap de xampany» (Capmany, 1987: 165) i deixa l'edifici reduït al no-res. A les acaballes del llibre, un altre dispositiu rebenta el comboi amb què el detectiu marxa de la ciutat. En el relat d'Oliver, el llaüt Manyac és destruït en el marc d'un feroç assalt en alta mar.

Alhora que la violència transforma els espais o fins i tot destrueix ubicacions concretes, el context espacial intervé en el procés de significació individual i col·lectiva dels actes violents que hi ocorren, i, alhora, esdevé l'escenari de les lluites pel poder i l'hegemonia. A *El jaqué de la democràcia*, la mort de destacades figures de la patronal i dels sindicats anarquistes s'emmarca en una acarnissada guerra de classes, de manera que es revela com una conseqüència de la violència política que cerca intimidar i pressionar el bàndol enemic. El fet que aquests crims polítics es cometin a la via pública a tall de demostració de poder fomenta el temor i la sensació de caos entre la població civil. Transmet la idea d'una violència descontrolada que s'ha apropiat de l'espai compartit, i de la qual enlloc no s'està a recer. Tant és així, que Salona és referida com la «ciutat del crim» (Capmany, 1987: 183). Com el lloc d'on no es torna.

Les pugnes pel poder vertebren també l'argument d'*El complot dels anells*, que es clou amb un atemptat terrorista envers el president de la Generalitat de Catalunya, qui mor abraçat a Muriel Basora, la seva ex-amant i l'única supervivent de l'operació policial contra el Front d'Alliberament Patriòtic. La noia decideix immolar-se a la sortida de l'espai més emblemàtic de la història política i nacional catalana, el Parlament. El seu crim, per això, es presenta davant el poble com un intent radical de canviar el curs de les coses, just quan el líder del govern —vist com un traïdor a la pàtria— acaba d'arribar a

un acord federal amb el govern espanyol. Tot junt recobreix el delicte amb tints èpics i de sacrifici pel bé comú.

L'entorn condiona igualment la lectura de la violència a Tarragona, on el cruel assassinat d'una jove és una injustícia que la societat no admet que s'hagi produït a causa del propi funcionament econòmic de la ciutat, que oculta una part fosca, plena de negocis tèrbols. Per aquesta raó, la violència és titllada d'invasora, d'altra. A Andorra, Rossi percep els maltractaments visibles com a manifestacions d'un problema estructural, el sistema corrupte i caciquista que impera al Principat pirinenc. I, a Mallorca, tant la capitalització del territori com l'explotació sexual de les dones es comuniquen directament amb l'ordre econòmic heteropatriarcal. En tots aquests exemples és l'espai social, el factor que propicia, i assigna els termes amb què es jutja, la ruptura de la convivència.

Al llarg de l'estudi s'ha pogut observar com la representació d'escenaris violents té un correlat retòric i discursiu que es concreta en isotopies temàtiques i en simbolitzacions imagològiques. Així, hi sobresurt el tòpic de l'espai laberíntic que desorienta i inquieta el personatge que el recorre. En aquest sentit, el vincle que el protagonista de cada relat manté amb el lloc dels fets cobra rellevància, tant si n'és un nadiu, un nou resident o un estranger que es troba limitat per les polítiques migratòries i exposat, constantment, al perill d'una ordre de deportació. Els espais, com no podria ser d'altra manera, apareixen indissolublement lligats als debats territorials i identitaris, cosa que connecta amb el segon eix d'anàlisi de les obres, al qual passarem en un instant.

D'altra part, s'ha remarcat que, quan les escriptores amaren alguns espais d'hostilitat, estan fent ús d'un recurs creatiu d'envergadura, en la mesura que la «violentopització» engendra imatges narratives amb una notable força simbòlica. El feminicidi perpetrat contra Clara a la rebotiga és metàfora d'allò obscè (*ob-scenus*) que s'amaga darrere l'activitat comercial de Tarragona (*El correu de Trípoli*). Les màquines excavadores preparades per urbanitzar l'illot verge de Na Morgana són l'equivalent dels proxenetes sense escrúpols que esclavitzen dones. I la destrossa del Manyac figura un somni fet miques: el de Lònia de fer un viatge alliberador (*Antípodes*). L'ocupació de la torre de telecomunicacions de l'estadi olímpic per part del Front d'Alliberament Patriòtic materialitza la presa de control del grup armat del que s'explica sobre Catalunya a la resta del món (*El complot dels anells*). Els espais violents, en definitiva, arrossegueuen missatges

implícits que no sempre es tradueixen explícitament en el discurs de la veu narradora o en els diàlegs entre personatges. Per tant, forgen una eina interpretativa valuosa i que estimula a l'exploració dels diferents nivells de lectura del text. A tot això, cal afegir que la descripció acurada dels escenaris convida a aproximar-se a la novel·la criminal d'un mode no supeditat a l'ordre cronològic dels fets narrats, sinó guiat per les dinàmiques espacials del relat, tal com proposen crítics especialistes del gènere com David Schmid.

Per tancar aquest primer bloc, considerem confirmada la hipòtesi de partida respecte de l'afectació mútua entre espai i violència, i defensem que la suma d'aquests dos elements mereix continuar essent interrogada i presa en compte en els estudis literaris en general, i no sols en la parcel·la del gènere negre. I és que, com s'ha recollit més amunt, nocions com *violentop* i *topicidi* poden resultar del tot funcionals aplicades a altres tipus de creacions. El concepte de *violentop* pot servir per visitar espais literaris tan assentats en el nostre imaginari col·lectiu com, per exemple, el colomer de *La plaça del Diamant* o el domini feudal de *Terra baixa*. I el de *topicidi*, per rellegir obres inspirades en el motiu del bombardeig atòmic —com ara *Mecanoscrit del segon origen*—, que componen la tradició de narrativa fantàstica postnuclear sobre la fi del món. Les possibilitats, com és obvi, no s'exhaureixen aquí.

El segon objectiu de l'estudi consistia a valorar el grau d'incidència del paradigma de normalització cultural que domina a l'àmbit català en els anys vuitanta i noranta, en la decisió de les escriptores del corpus d'introduir-se en el cultiu de la literatura de gènere, així com en alguns dels continguts que elaboren.²⁹⁷

Tal objectiu s'ha abordat d'una manera transversal en els capítols I, II i III del treball. En el primer d'aquests, s'ha ofert una revisió historiogràfica crítica de l'evolució de la narrativa de gènere en català durant el segle XX, parant especial esment al desenvolupament de la ficció de temàtica criminal. Així, s'ha constatat que la reivindicació d'una novel·la catalana que pugui convocar un públic majoritari és una crida lligada al pensament nacionalista que ve d'enrere. Amb tot, compareix com un programa

²⁹⁷ No obviem que la primera edició d'*El jaqué de la democràcia* data de 1972 i que, per tant, precedeix la institucionalització del projecte normalitzador. Tanmateix, com s'ha defensat en el segon capítol de l'estudi, no compremem la normalització com un paradigma oposat a l'anterior, el resistencialista, sinó com la natural evolució d'aquest. És per això que considerem que allò que es comenta amb referència a la repercussió del procés de normalització en els textos del corpus, es fa extensible a la novel·la de Capmany sense problemes.

cultural la implementació del qual van entorpint successius condicionants històrics (com el corrent noucentista, la guerra civil i la repressiva dictadura), i que no es consolida fins després de la mort de Franco. En aquesta secció s'han identificat, també, algunes de les incoherències internes dels discursos culturals i polítics sobre què descansa l'ideari normalitzador, com ara el fet que la narrativa d'entreteniment sigui reclamada per raó de la seva presumpta capacitat de «reclutar» nous lectors, i no com a resposta a una demanda de mercat real.

En l'ampli projecte de reconstrucció nacional i cultural que s'engega a partir de 1975, hi convergeixen, entre altres processos, el revestiment institucional per a l'autogovern, les campanyes per a la normalització lingüística i la reorganització del sector editorial per convertir el mercat del llibre català en una indústria competitiva. Centrat en aquesta darrera línia d'actuació, el segon capítol de la dissertació ha profunditzat en la singladura d'una empresa de publicacions específica: Edicions de la Magrana. Dins aquest capítol també s'ha repassat la història editorial de «La Negra» (1986-1998), la col·lecció que alberga els textos examinats i que, per tant, constitueix el marc de referència de la investigació. S'ha posat de relleu que «La Negra» pretenia complir i ha complert una funció cultural com a plataforma de cohesió i difusió d'uns autors que, sense pertànyer necessàriament a una mateixa generació, manifesten una concepció similar de la literatura, favorable a la pràctica i el consum de la literatura de gènere. S'ha arbitrat, doncs, que «La Negra» no és pas una aposta merament comercial, que es pugui deslligar d'aquella utopia col·lectiva de la «plenitud» literària (Picornell, 2013).

Els dos primers capítols no només han proveït de context, sinó que també han il·lustrat que algunes de les escriptores tractades reconeixen obertament el compromís adquirit amb la causa normalitzadora. Ja durant el franquisme, Maria Aurèlia Capmany havia publicat una novel·la criminal, havia traduït obres del gènere per a la col·lecció «La Cua de Palla» i havia signat articles d'opinió expressant la seva preocupació per la situació anòmala i precària de l'activitat cultural catalana. Maria-Antònia Oliver comença a treballar per la popularització de les lletres catalanes en els anys setanta, en el si del col·lectiu Trencavel. A la dècada de 1980, persisteix en aquesta tasca a Ofèlia Dracs, un grup abocat a la producció de literatura d'enjòlit al qual se suma Margarida Aritzeta. D'aleshores endavant, totes dues escriptores continuen practicant la narrativa de gènere en solitari.

En el tercer capítol s'han pogut ampliar les dades relatives al posicionament polític-cultural que cada autora adopta a l'hora de produir ficcions criminals. Fent ús de la informació obtinguda en les entrevistes personals recollides a l'Annex II, hem vist que Assumpció Maresma subratlla l'ambició conscient que ella i altres persones implicades en *El complot dels anells* tenien de crear un producte comercial. Francesc Bellmunt, Ferran Torrent i Assumpció Maresma, com a creadors de la pel·lícula i del llibre, respectivament, aspiraven a assolir un cert impacte entre els espectadors i lectors. A pesar que Maresma no comptava amb experiència prèvia com a novel·lista, se sentia engrescada per la idea de contribuir a la formació d'un imaginari que normalitzés la possibilitat que Catalunya un dia, s'independitzés. Per un altre costat, Assumpta Margenat s'ha presentat a si mateixa com una figura desvinculada dels circuits i debats culturals del moment. L'autora conta que es va animar a escriure històries d'intriga per afició personal, i assegura que, en fer el salt de publicar, no tenia cap consciència de ser partícip d'un projecte. Tot i això, no ignorava que Edicions de la Magrana sí que tenia un full de ruta relacionat amb la modernització de la literatura catalana.

Pel que fa als continguts de les obres, l'anàlisi realitzada en el capítol tercer ha evidenciat que les cinc novel·listes apliquen una perspectiva catalana a la matèria criminal, i que inclouen discursos autoreferencials que condueixen a reflexionar críticament sobre la comunitat i la seva realitat lingüística, social, cultural i política. Les narracions que més centralitat atorguen a aquesta qüestió són *El jaqué de la democràcia* i *El complot dels anells*, tots dos relats de política-ficció.

Capmany, pel seu cantó, recrea el període del pistolisme (una etapa que, com sabem, coneixia bé arran del projecte teatral *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret*) a partir d'un context presumptament aliè. Salona, naturalment, és Barcelona. La regió de Balvacària, Catalunya. I l'Imperi de què Balvacària vol separar-se, Espanya. L'autora proposa un final irònic: just quan Balvacària assoleix la independència, un canvi impulsat per afavorir els interessos de la classe burgesa, s'hi estableix una dictadura. Per un altre cantó, *El complot dels anells* posa l'accent en la desconexió que s'instal·la entre l'esfera popular i l'esfera institucional catalana a mesura que, al carrer, el projecte sobiranista guanya suports. El moviment social acaba essent reprimat —de nou, en el marc d'un desenllaç sarcàstic— pel líder independentista d'esquerres. A la geografia de la novel·la no hi falten escenaris políticament simbòlics,

com la plaça de Sant Jaume, el Palau de la Generalitat i el Parlament. I, a més, hi apareix un personatge, Muriel Basora, que funciona com una al·legoria de la nació catalana. Val a dir, també, que *El jaqué de la democràcia* i *El complot dels anells* comparteixen el tret d'esgrimir una visió pretesament més «objectiva» de la situació de Catalunya a través de la figura de l'observador nord-americà.

Margarida Aritzeta, Assumpta Margenat i Maria-Antònia Oliver no ficcionalitzen tramoies polítiques, però al·ludeixen al fet diferencial català d'altres maneres, ja sigui mitjançant un personatge que fa els mots encreuats de Tísner a *La Vanguardia* (*El correu de Trípoli*); d'una «xarnega» que detesta la música de Marina Rossell i la personalitat de Joaquim Maria Puyal (*Escapa't d'Andorra*); o d'una detectiva mallorquina que es planteja col·laborar amb una emissora ètnica australiana contant rondalles (*Antípodes*). A les novel·les d'Aritzeta, Margenat i Oliver hi albirem, entre altres aspectes vinculats a l'assumpte nacional, conflictes lingüístics i d'identitat; consignes catalanistes —«Andorra no és l'estranger! [...] Països Catalans, nano!» (Margenat, 1989: 7)—; comparacions d'alguns territoris del domini cultural català (Mallorca, Tarragona, Alacant) amb altres indrets (Austràlia, Trípoli); i figures opressores de parla castellana, com els agents de policia o l'assetjador de la veïna de Rossi a Andorra, significativament anomenat el Madrilenyo. L'espai no hi és representat des d'un enfocament presumptament neutral, sinó des d'un filtre subjectiu que desvela sentiments d'hospitalitat, rebuig, enyorança i pertinença: «Aquell bocins de Mallorca no eren la meva Mallorca» (Oliver, 1988: 139).

D'aquesta lectura s'extreu que les escriptores de «La Negra» no desaprofiten la funció política de la ficció criminal. Tot emprant el to de denúncia social propi del gènere, i a l'entorn de la trama detectivesca, basteixen una crònica de l'estat de les coses al país i s'ajusten a la demanda cultural de l'època d'erigir una novel·la negra característicament catalana. Totes les autores del corpus excepte Margenat es mostren afins a la ideologia nacionalista subjacent al projecte de normalització literària, i conscients de desenvolupar un rol amb la seva labor creativa. Per tant, no es pot ometre el pes que les circumstàncies històriques i culturals exerceixen en l'afany de Capmany, Maresma, Aritzeta i Oliver de conrear narrativa de gènere. En la majoria de casos estudiats, es valida la hipòtesi que es tracta d'una tria autorial que no és absolutament lliure, desvinculada de consideracions no literàries.

Pel que fa al tercer objectiu, a l'inici del treball s'ha determinat el propòsit d'examinar quines desavinences i negociacions sorgeixen, en el corpus de textos, entre les bases masculinistes de la ficció negra i l'autoria femenina, tot recalcant que les obres s'emmarquen en un període definit no sols pel paradigma normalitzador, sinó també per la preeminència del debat feminista, reactivat arran de les I Jornades Catalanes de la Dona a la Universitat de Barcelona la primavera de 1976. Aquest objectiu s'ha desenvolupat en els capítols I i III. Primer, s'han traçat les coordenades teòriques de la novel·la criminal. Més tard, s'han analitzat les narracions seleccionades a la llum dels preceptes clàssics del gènere *noir* i de la mà de conceptes com «generització», «text generitzat», «paraigua totalitzador», «identitat oximorònica» i «novel·la policíaca feminista».

Aviat s'ha discernit un denominador comú. En tots els relats del corpus es representen abusos masculistes, adreçats sobretot contra les dones amb pocs mitjans econòmics. Ben mirat, les violències de gènere estableixen una relació estreta amb les pràctiques espacials —un fenomen que entronca amb el primer objectiu de la dissertació. A Malvina Corona no li és permès sortir de casa sola, i quan la noia es nega a obeir l'ordre de casar-se amb Reno Satumara, és tancada a un manicomi (*El jaqué de la democràcia*). Muriel és agredida sexualment per tota una manada d'homes a la pista del Club Partagàs, un local d'oci nocturn (*El complot dels anells*). Irma se sap amenaçada i espiada, així que té por d'eixir al carrer (*El correu de Trípoli*). A *Antípodes*, les dones esclavitzades són retirades de l'espai públic i confinades en residències i prostíbuls. I, a *Escapa't d'Andorra*, l'estafador Jaume Coll empra tot el seu poder per barrar el pas a Rossi a la frontera i que no pugui sortir del país. La violència patriarcal s'inscriu materialment en l'espai, arrançant la disposició i els usos que se'n fan.

Si bé les cinc obres retraten espais generitzats i violències contra les dones, i àdhuc inclouen figuracions de la violència femenina —considerada anti-normativa—, el cert és que no es pot afirmar que totes les autores de «La Negra» revesteixin el relat criminal d'un discurs explícitament feminista. Les novel·les de Capmany, Maresma i Aritzeta, particularment, no encaixen en la noció de «novel·la criminal feminista», en la proporció que se cenyeixen a les regles tradicionals de la narrativa negra i perpetuen vells estereotips de gènere. Com a mostra, en cada història hi ha una figura femenina tallada al patró de l'arquetípic *femme fatale*: Malvina Corona (*El jaqué de la democràcia*), Muriel Basora (*El complot dels anells*) i Irma (*El correu de Trípoli*). S'ha assenyalat com a possible

explicació d'això la influència del context polític i cultural en què aquestes creadores s'exerciten en el criminal. En els anys vuitanta i noranta, l'hegemonia del projecte normalitzador de la cultura catalana «eclipsa» altres causes, cosa que situa les artistes amb sensibilitat feminista en una disjuntiva que sovint es resol amb la postergació del discurs de gènere en favor de la urgència del discurs nacionalista (és el que hem denominat, amb Radhakrishnan, l'efecte del «paraigua totalitzador»). S'ha de tenir en compte, també, que *El complot dels anells* és una novel·la creada a partir d'un guió filmic fet per dos homes, i que *El jaqué de la democràcia* i *El correu de Trípoli* s'emmirallen explícitament en la maqueta canònica de Dashiell Hammett.

Assumpta Margenat i Maria-Antònia Oliver, per contra, sí que introdueixen traces feministes a les seves respectives novel·les, les dues obres de la selecció amb una protagonista femenina. Tant Oliver com Margenat perfilen una heroïna dotada d'agència, emprenedora, carismàtica, amb importants vincles emocionals i en constant moviment. Com s'ha realçat, Rossi (*Escapa't d'Andorra*) i Lònia (*Antípodes*) són dones que viatgen sense tuteles i que rebutgen quedar enclaustrades dins l'esfera domèstica, contestant la tradicional associació entre estaticisme, localisme i gènere femení. D'altra banda, ambdós personatges exterioritzen la seva consciència de gènere. S'indignen davant dels comportaments sexistes i es rebel·len contra el sistema patriarcal, cada una a la seva manera: Rossi, cometent un robatori; Lònia, investigant delictes masculistes. Amb tot, també s'ha matisat l'abast de les estratègies generitzadores de Margenat i Oliver, que no impliquen una inversió de discurs, sinó de rols i prou. Rossi enginya un furt destinat al lucre personal a l'estil del seu àvid antagonista masculí, Jaume Coll. I Lònia hereta nombrosos trets del violent i manipulador detectiu *hard-boiled*. Més enllà d'aquestes limitacions, emperò, i des d'un punt de vista historiogràfic i de gènere, s'ha de convenir que Maria-Antònia Oliver i Assumpta Margenat aporten aires renovadors a la novel·lística criminal de la dècada dels vuitanta. Totes dues escriptores, amb els seus bons resultats literaris i comercials, demostren que la inserció de la perspectiva de gènere en la narrativa negra pot reeixir. I encara més, Oliver —que s'inspira en el model de Sara Paretsky i Sue Grafton— ha estat entronitzada com la principal exponent de la generització de la ficció criminal en llengua catalana.

Tot comptat, podem concloure que el conjunt de textos i autores es caracteritza per la diversitat de posicions respecte de la ruptura amb els motlles de gènere i la integració del

vector feminista. Unes narradores conceben obres més conservadores en aquest sentit (Capmany, Maresma i Aritzeta), i d'altres, proven d'innovar, principalment a través de la figura protagonista i de la representació de crims masclistes (Margenat, Oliver). En conseqüència, es constata l'absència d'un tarannà creatiu comú, en termes d'igualitarisme. Tanmateix, lluny de prendre això com un inconvenient que condemna a la dispersió, ens sembla una característica que beneficia la pluralitat d'estils i referents amb què ha de comptar tota tradició de gènere i, també, la genealogia femenina —com en diria Maria-Mercè Marçal (2004) tot emparant el concepte d'Adrienne Rich— de la novel·la criminal en català.

Quant a la continuïtat que la narrativa de crims ha tingut en la trajectòria de cada creadora, en els casos d'Assumpció Maresma i d'Assumpta Margenat l'escriptura de ficcions negres apareix com una pràctica aïllada i puntual, un fet que pot desmerèixer els seus resultats perquè les distancia de les idees de constància i coherència que van aferrades a la noció cultural d'autor (Pérez i Torras, 2019). En efecte, els seus noms són els més desconeguts entre la selecció de narradores, tot i que les obres que se n'han examinat aconseguiren tenir una bona sortida al mercat del llibre. Per un altre costat, tenim els casos de Maria Aurèlia Capmany i Maria-Antònia Oliver, dues autores consagrades quan ingressen en la literatura criminal però que no la cultiven més enllà dels dos o tres títols amb què cerquen contribuir a la normalització de les lletres catalanes. L'única escriptora de «La Negra» que ha mantingut aquest afluent de producció ha estat Margarida Aritzeta, malgrat que amb una baixada de ritme entre 1992 i 2013 motivada per la incomoditat que li provocaren les expectatives del seu editor: que, com a dona, escrivís novel·la criminal femenina. Fet i fet, els relats estudiats d'Oliver i Margenat també són etiquetats com a narracions criminals de dones. La concurrència de forces que conformen el camp de producció cultural (Bourdieu, 1993) —tàctiques de màrqueting editorial, modes literàries, ànsies de modernització, instàncies crítiques, organitzacions d'escriptors, polèmiques com la del *femicrime*— es trasllueix clarament en el nostre corpus de textos, i, com s'ha notat, suscita diferents reaccions entre les creadores investigades.

A la llum de tot plegat, es fa palès que les cinc novel·les analitzades atresoren un valor ampli. S'ha sospesat el seu valor literari, mesurable per la possibilitat de generar interpretacions textuais no evidents i per la variabilitat d'aproximacions a la ficció

criminal Així mateix, s'ha tret rèdit del valor historiogràfic de les obres. Hem treballat amb una selecció de relats que ajuda a resseguir el procés de desenvolupament del gènere negre en català enmig del context normalitzador del període postfranquista. Un paradigma cabdal i vigent, vist des d'avui, com sigui que guia cap al que Josep-Anton Fernández (2008) ha anomenat la crisi postmoderna de models culturals. Finalment, s'ha contemplat el valor filosòfic i social dels textos, que predisposen a reflexionar críticament sobre els conceptes d'espai i de violència, i també a repensar qüestions de gènere i sexualitat. Globalment, els fruits de la investigació conviden a continuar indagant en la narrativa de gènere escrita per dones en llengua catalana, una producció plena de claus per desxifrar el sistema cultural contemporani.

Conclusion

English version

This thesis has aimed to contextually and critically analyse a selection of five novels written by women from the perspective of how violence, gender and space are portrayed: *El jaqué de la democràcia* (*The Morning Coat of Democracy*), by Maria Aurèlia Capmany; *El complot dels anells* (*The Conspiracy of the Rings*), by Assumpció Maresma; *El correu de Trípoli* (*Package from Tripoli*), by Margarida Aritzeta; *Escapa't d'Andorra* (*Escape from Andorra*), by Assumpta Margenat; and *Antípodes* (*Antipodes*), by Maria-Antònia Oliver. As mentioned at the beginning, the novels in the corpus were published in the late 20th century in a major specialised crime fiction collection, 'La Negra' (1986-1998) from Edicions de la Magrana. Each novel was written by one of the five Catalan language female authors who were included in the collection catalogue. Thus, the research here aligns with an area on genre fiction by women (spearheaded by Shelley Godsland, Nancy Vosburg and Elena Losada, amongst others), and examines a textual production that coalesces a suggestive series of political, cultural, social and literary currents.

This study has focused on certain specific aspects. Firstly, in the power of spaces marked by violence as a hermeneutic key and how the writers handle certain classical rules of crime fiction: heteropatriarchal laws the creators link to a variety of attitudes swaying between compliance, ambiguity and subversion. In turn, given the era when the novels were published, the aim was to highlight resonating ideological echoes from the period which came from the Catalan project of cultural normalisation and critical discourse around popular genres. These were often pessimistically presented as a weakness of Catalan arts, defined in terms of a publishing 'void' or 'hole' to be filled. The socio-cultural and discursive implications of female authorship (oft-disparaged as escapist fiction) have also been considered, highlighting the outcome where crime fiction, women's writing and Catalan narrative meet as a way to contest a three-pronged minoritisation.

On this basis, the thesis set out with three aims (each with a series of research questions) that spotlight *a)* the formation of space and violence, *b)* the link between cultural

normalisation discourse and the cultivation of genre literature and *c*) the tension between female authorship and patriarchal bias associated with the prototypical nature of crime fiction.

The purpose of the first aim was to examine the literary portrayal of space and violence, and the links between both elements in the selected works (all pertaining to crime fiction whose very nature addresses human conflicts involving the use of excessive force, whether in a closed room or in the heart of a city). The idea underlying the approach to this intersection was to provide original interpretations of the novels and new theoretical ideas on the concepts, supported by a theoretical framework combining studies on space, violence and a critical feminist bibliography. The notions of *violentope* and *topicide* are terms of our own creation that have emerged from this reflection.

This aim is mainly discussed in chapter three, which focuses on spaces that are (re)configured by violent events and where forms of violence are defined and explained by the framework in which they occur. As an initial hypothesis, space and violence are deemed to mutually affect one other in the analysed texts. On the one hand, space does not function as a neutral encasement for episodes of aggression but rather a matrix of meanings imposed on the act of violence, determining how the distorted social order is viewed and processed by the community. On the other hand, meanwhile, violence conditions and modifies the set of relationships, practices and activities occurring in social spaces. At times, it even blights them.

The first section of chapter 3 looks at the notions of space and violence from a theoretical approach, based on referents such as Henri Lefebvre, Michel Foucault, Michel de Certeau, Doreen Massey, Johan Galtung and Fina Birulés. On one side, space has been seen as a dynamic social construct lacking the stable values that shape the non-synonymous concept of *place*. On the other, a definition of violence has been outlined which we interpret as intentionally exercised excessive force against another party to cause harm.

Following on from this, the analysis of the novels reveals areas on the action map for each novel that become officially or subjectively cemented as spaces of violence and, thus, *violentopes*. For example, the threatening associations that cling to the Corona family home (*The Morning Coat of Democracy*), Montjuïc Olympic stadium (*The Conspiracy of*

the Rings), Tarragona old town (*Package from Tripoli*), Solineu supermarket (*Escape from Andorra*) or the house in El Terreno neighbourhood in Palma (*Antipodes*). At times, the represented violence even flattens the surrounding space, which disappears into a framework of what we have termed *topicide*. In Capmany's novel, the bomb that explodes in Salona's communal urinal makes the top pop 'like a champagne cork' (Capmany, 1987: 165) and leaves the building in ruins. In the book's final moments, another device explodes on the train the detective takes to leave the city. In Oliver's story, the Manyac sailboat is destroyed in a ferocious assault in high seas.

Whilst violence transforms spaces, or even destroys specific locations, the spatial context impacts the process of individual and collective meaning for acts of violence that take place there, setting the stage for power struggles and hegemony. In *The Morning Coat of Democracy*, the death of major figures from employers' associations and anarchist unions is framed within a bloody class war, revealing itself to be a consequence of political violence that seeks to intimidate and pressure the enemy camp. The fact that these political crimes are committed on the streets as a demonstration of power fosters fear and a sense of chaos amongst the civilian population. It conveys the idea of uncontrolled violence overtaking shared spaces where nobody finds shelter. So much so that Salona is referred to as 'crime central' (Capmany, 1987: 183), the place of no return.

The struggle for power also runs through *The Conspiracy of the Rings*, which closes with a terrorist attack on the head of the Catalan government who dies in the arms of his former lover Muriel Basora, the sole survivor of the police operation against the Patriotic Liberation Front. The young woman decides to self-immolate at the entrance to the most emblematic political and national space in Catalan history—the parliament building. In this vein, her crime is presented to the people as a radical attempt to change the course of history, at the very time when the government leader (seen as a traitor to the nation) reaches a federal agreement with the Spanish government. All this coats the crime with epic overtones of sacrifice for the common good.

The surrounding space also frames the reading of violence in Tarragona, where the cruel murder of a young woman is an injustice which society refuses to admit was caused by how the city operates in a shadow economy brimming with murky business dealings. In this sense, violence is branded as invasive, as 'other'. In Andorra, Rossi sees visible abuse as manifestations of a structural problem inherent to the reigning corrupt despotic system

in the Pyrenean principality. In Majorca, both the capitalisation of territory and sexual exploitation of women are directly linked to the heteropatriarchal economic order. Social space in all these examples is the element driving and setting the terms used to examine the breakdown in shared lives and existence.

The analysis highlights how the portrayal of violent spaces is linked to argumentative and discursive correlates, expressed through thematic isotopy and imagological symbolisations. Thus, the theme of labyrinthine space stands out for its disorienting and disconcerting effect on characters. In this sense, characters' ties to place in each story are important, regardless of whether they are natives, new residents or foreigners limited by immigration policies and, consequently, at risk of being deported. Spaces inevitably appear as intrinsically linked to debates surrounding territory and identity. This ties in with the second area of analysis for the novels, which we will see shortly.

In turn, we have noted that when the writers tie certain spaces to hostility, they use a wide-ranging creative approach, in so far as '*violentopisation*' conjures narrative images with notable symbolic power. The femicide of Clara in the backroom stands as a metaphor for what is obscene (*ob-scenus*) and hidden in Tarragona's business world (*Package from Tripoli*). The mechanical diggers ready to develop the virgin islet of Na Morgana are equivalent to the unscrupulous pimps who enslave women, and the destruction of the Manyac shatters Lònia's dream of a journey to freedom (*Antipodes*). The Patriotic Liberation Front's seizure of the communications tower at the Olympic stadium embodies the armed group's takeover of how Catalonia is seen by the rest of the world (*The Conspiracy of the Rings*). In short, violent spaces carry implicit messages that are not always explicitly translated in the narrator's discourse or in dialogues between characters. They therefore construct a valuable interpretative tool which spurs exploration of different levels of meaning. In addition, the careful description of scenes sparks an approach that is not subject to the chronology of the narrated events in crime fiction, but rather guided by the story's spatial dynamics, as posited by specialist critics in the genre such as David Schmid.

Concluding this first block, we believe the starting hypothesis of mutual influence between space and violence is confirmed, and posit that these two elements together are worthy of further examination and consideration in literary studies more generally, not merely within the framework of crime fiction. As stated above, notions such as *violentope*

and *topicide* may also be useful when applied to other literary genres. The concept of *violentope* could be used to revisit deep-rooted literary spaces in our collective imaginary, such as the pigeon loft from *In Diamond Square* or the feudal domain in *Martha of the Lowlands*. In turn, *topicide* could be used to re-examine work inspired by nuclear attack within the end-of-the-world fantasy genre, such as *Typescript of the Second Origin*. It is clear that the possibilities are wide-ranging and not limited to this study.

The second aim of this analysis comprised assessing the impact of the overarching cultural normalisation paradigm in Catalonia in the 1980s and 90s on the writers' decision to create genre literature, as well as the content they depict.²⁹⁸

This aim is analysed in a cross-cutting approach in chapters 1, 2 and 3. Chapter one provides a critical historiographic review of the 20th-century evolution in Catalan genre fiction, with a particular focus on how crime fiction developed. Thus, we note how advocating for Catalan literature to appeal to a wider public is a long-standing call linked to nationalist thinking. In all, it appears as a cultural programme whose implementation is hindered by successive historical conditioning factors (the Noucentisme movement, the Spanish Civil War and the repressive dictatorship) and which would not become cemented until after Franco's death. This section also identifies some of the internal incoherences in cultural and political discourses underpinning normalisation tenets, such as popular literature being demanded for its assumed ability to 'recruit' new readers and not as a response to actual market demand.

In the wide-ranging national and cultural reconstruction projects from 1975 onwards, different processes came together including an institutional veneer for self-government, the campaigns for linguistic normalisation and the re-organisation of the publishing sector to make the Catalan book market a competitive industry. Focusing on this last area of activity, chapter two delves deeper into the journey of one specific publishing company: Edicions de la Magrana. The chapter also reviews the publishing history of 'La Negra' (1986–1998). This collection included the texts analysed in the thesis and is, therefore,

²⁹⁸ We should not overlook the fact that the first edition of *The Morning Coat of Democracy* appeared in 1972. Thus, it precedes institutionalisation of the normalisation project. Nevertheless, as chapter two states, we do not see normalisation as a paradigm in opposition to the previous situation—resistance— but rather its natural evolution. This is why we believe the repercussion of the normalisation process seen in the texts can be seamlessly extended to Capmany's novel.

the benchmark framework for our research. The thesis highlights how ‘La Negra’ aimed to function as a cultural operator, and indeed achieved its goal, standing as a cohesive platform to promote authors who did not necessarily represent a generation. Rather, the authors have a similar approach to literature that supported the production and consumption of genre literature. In this sense, ‘La Negra’ is shown to be more than a merely commercial approach and intertwined with the collective utopia of literary ‘fulfilment’ (Picornell, 2013).

The first two chapters not only provide context but also highlight how some of the analysed authors openly acknowledge their commitment to the normalisation cause. Indeed, during the Franco era Maria Aurèlia Capmany published a crime novel, translated works in the genre for the collection ‘La Cua de Palla’ and wrote opinion pieces expressing her concern for the anomalous and precarious state of Catalan arts. Maria-Antònia Oliver began working to popularise Catalan literature in the 1970s through the Trencavel collective. In 1980, she continued this approach at Ofèlia Dracs, a group dedicated to producing popular fiction that included Margarida Aritzeta. From this point on, both authors continued writing genre fiction by themselves.

Chapter three broadens information on the political and cultural stance of each author in writing crime fiction. Using information from the personal interviews included in Appendix II, we see how Assumpció Maresma underlines the mindful ambition that she and others involved in *The Conspiracy of the Rings* had with regard to creating a commercial product. Francesc Bellmunt, Ferran Torrent and Maresma, as creators of the film and book respectively, aspired to attain a certain level of impact on audience members and readers. Despite Maresma having no previous experience as a novelist, she felt encouraged by the idea of contributing to a worldview that normalised a possible future independent Catalonia. In turn, Assumpta Margenat presents herself as unbound by the cultural debates and circles at the time. The author recounts how she was inspired to write crime stories through personal passion, stating that her move to publish had nothing purposeful tied to being part of a project. Nonetheless, she was aware that Edicions de la Magrana did have a roadmap linked to modernising Catalan literature.

In terms of the content of the novels, our analysis in chapter three highlights how the five novelists apply a Catalan approach to crime and include self-referential discourses, leading to a critical reflection on the region and its linguistic, social, cultural and political

reality. The novels who place more emphasis on these issues are the political fictions in *The Morning Coat of Democracy* and *The Conspiracy of the Rings*.

In turn, Capmany recreates the *Pistolerismo* period (an era she knew well from the drama project *Questions and Answers Concerning the Life and Death of Francesc Layret*) in a supposedly foreign context. Naturally, Salona stands in for Barcelona, the region of Balvacària for Catalonia, and the empire from which Balvacària wishes to separate, Spain. The author includes an ironic finale: just as Balvacària attains its independence, a change to favour the interests of the bourgeoisie, establishes a dictatorship. For its part, *The Conspiracy of the Rings* emphasises the disconnect between popular and institutional spheres in Catalonia as the independence movement gains support on the streets. The social movement is repressed (again, within the framework of a sarcastic *dénouement*) by the left-wing independence leader. The novel's geography abounds with politically symbolic settings, such as Plaça de Sant Jaume, the Palau de la Generalitat building and the parliament building. Moreover, the character of Muriel Basora functions as an allegory for the Catalan nation. It is also worth mentioning that *The Morning Coat of Democracy* and *The Conspiracy of the Rings* share an allegedly more 'objective' approach to the situation of Catalonia through the figure of an outside American observer.

Margarida Aritzeta, Assumpta Margenat and Maria-Antònia Oliver do not fictionalise political machinations, yet do allude to the different Catalonian reality in other ways, either through a character who compiles the Tísner crosswords in *La Vanguardia* (*Package from Tripoli*), a 'xarnego' or 'dago' character who detests Marina Rossell's music and Joaquim Maria Puyal (*Escape from Andorra*), or a Majorcan detective who considers collaborating with an ethnic Australian broadcaster by recounting fairytales (*Antipodes*). We detect different aspects linked to the nationalist question in the novels of Aritzeta, Margenat and Oliver, including language and identity conflicts; Catalan nationalist slogans, 'Andorra is not foreign! [...] Catalan Countries, little one!' (Margenat, 1989: 7); comparisons between certain territories in Catalan culture (Majorca, Tarragona and Alicante) and other locations (Australia, Tripoli), and oppressive Spanish-speaking representatives such as police officers or Rossi's neighbour's stalker in Andorra who is pointedly called the Madrilenian. Space here is not portrayed from an allegedly neutral approach but rather from a subjective filter which reveals feelings of hospitality,

rejection, longing and belonging: ‘Those pieces of Majorca were not my Majorca’ (Oliver, 1988: 139).

This reading shows how the writers in ‘La Negra’ take advantage of crime fiction’s political role. By using the genre’s inherent tone of social protest and detective plot devices, they construct a chronicle on the state of play in the country and align with the era’s cultural demand for a characteristic Catalan take on crime fiction. All the authors here, except Margenat, show their sympathy with the underlying nationalist ideology of the literary normalisation project, and their awareness of how their artistic creation plays a role. In this vein, we cannot overlook the weight of historical and cultural circumstances on Capmany, Maresma, Aritzeta and Oliver’s zeal in cultivating genre fiction. In most instances, the hypothesis that author choice is not entirely free and unbound by non-literary considerations is clear.

With regard to our third aim, the beginning of the thesis sets out a goal to examine the differences and negotiations that appear in the texts between the ‘manly’ bases of crime fiction and female authorship. We highlight that the works are from a period defined not only by the normalisation paradigm, but also by the prevalent feminist debate that reappeared at the 1st Catalan Women’s Conference at the University of Barcelona in spring 1976. This issue is covered in chapters 1, 2 and 3. First, the theoretical references of crime novels are traced. Following on from this, the selected texts are analysed in light of classical precepts in the *noir* genre and alongside concepts such as ‘genderisation’, ‘gendered text’, ‘totalising umbrella’, ‘oxymoronic identity’ and ‘feminist crime fiction’.

A common denominator soon becomes apparent. All of the novels portray misogynistic abuse particularly focused on low-income women. On close inspection, gender violence imposes a close relationship with spatial practices—a phenomenon connected to the first aim in the thesis. Malvina Corona is not allowed to leave the house alone and when she refuses to marry Reno Satumara, she is locked up in a psychiatric institute (*The Morning Coat of Democracy*). Muriel is sexually assaulted by a pack of men on the Partagàs nightclub dancefloor (*The Conspiracy of the Rings*). Irma feels threatened and spied upon, so she is afraid to go out on the street (*Package from Tripoli*). In *Antipodes*, enslaved women are removed from the public sphere and confined to residences and brothels. The conman Jaume Coll in *Escape from Andorra* uses all his power to stop Rossi crossing the

border and escaping the country. Patriarchal violence is materially incorporated into space, mandating how it is configured and used.

Although the five novels portray gendered spaces and violence against women, and even include figures of female violence (deemed anti-normative), we cannot affirm that all ‘La Negra’ authors encase crime fiction in an explicitly feminist discourse. Capmany, Maresma and Aritzeta’s novels in particular do not fall under the notion of ‘feminist crime fiction’, as they follow the traditional rules of the genre and perpetuate old gender stereotypes. For example, there is a female protagonist in each story who aligns with the archetypal portrayal of a *femme fatale*: Malvina Corona (*The Morning Coat of Democracy*), Muriel Basora (*The Conspiracy of the Rings*) and Irma (*Package from Tripoli*). One possible reason is the influence from the political and cultural context where these authors write their crime fiction. The hegemony of the normalisation project in Catalan arts in the 1980s and 90s ‘eclipsed’ other causes. This placed artists with a feminist sensibility in a dilemma, which is often resolved by deferring gender discourse in favour of the urgent nationalist discourse (what Radhakrishnan has termed the ‘totalising umbrella’ effect). We should also consider that *The Conspiracy of the Rings* is a novel based on a film script written by two men, and *The Morning Coat of Democracy* and *Package from Tripoli* are explicitly shaped on the canonical model by Dashiell Hammett.

In contrast, Assumpta Margenat and Maria-Antònia Oliver do introduce feminist elements in their novels, which are the only ones in the selection with a female main character. Both Oliver and Margenat portray a heroine with agency, entrepreneurship, charisma, major emotional ties and in constant movement. As highlighted, Rossi (*Escape from Andorra*) and Lònia (*Antipodes*) are women who travel unaccompanied and who refuse to be locked away in the domestic sphere—protesting against the traditional association between motionlessness, localism and the female gender. In turn, both characters exteriorise their gender awareness. They are outraged by sexist behaviour and, in their own way, rebel against the patriarchal system: Rossi commits a robbery and Lònia investigates misogynist crimes. In all, we highlight the scope of stereotyping strategies used by Margenat and Oliver, which do not imply an inverted discourse but, rather, a reversal of roles. Rossi plans a theft for personal gain in the style of her ardent masculine antagonist Jaume Coll, and Lònia embodies many traits from violent and manipulative

hard-boiled detectives. Beyond these limitations, however, and from an historiographic and gender standpoint, we see that Maria-Antònia Oliver and Assumpta Margenat inject a sense of renewal into 1980s crime fiction. Both writers have literary and commercial success, and demonstrate how a gender perspective in crime fiction can work well. Moreover, Oliver takes inspiration from Sara Paretsky and Sue Grafton's model, and has been crowned as the main exponent of genderisation in Catalan crime fiction.

In short, we can conclude that the texts and authors are characterised by diverse positions regarding a rupture with gender moulds and integrated feminist slants. Some write more conservatively in this sense (Capmany, Maresma and Aritzeta), whilst others attempt to innovate mainly through the main character and the portrayal of misogynistic crimes (Margenat and Oliver). Consequently, we note the lack of a common creative disposition with regard to egalitarianism. Nonetheless, far from being a disadvantage doomed to dispersion, we see it as a feature benefitting a plurality of styles and references all genre fiction should have, as well as a female genealogy of Catalan crime fiction, as Maria-Mercè Marçal (2004) would define it in the terms of Adrienne Rich.

With regard to the writers continuing to produce crime fiction, Assumpció Maresma and Assumpta Margenat appear to write crime novels as one-off, specific events. This could detract from their impact since it distances them from the concepts of constancy and coherence linked to the cultural notion of authorship (Pérez and Torras, 2019). Indeed, they are the least known amongst the selection of authors, although the works analysed here were acclaimed on their release. In turn, Maria Aurèlia Capmany and Maria-Antònia Oliver were both renowned authors before they started to write crime fiction—a genre they only used in two or three novels in an attempt to contribute to normalisation in Catalan arts. Margarida Aritzeta is the only writer from 'La Negra' who continued in the genre, despite a lower output rate between 1992 and 2013 due to discomfort with how her publisher sought to position her as a female crime fiction author. Ultimately, the analysed works from Oliver and Margenat are also labelled as female crime fiction. The combination of forces (Bourdieu, 1993) in the field of cultural production (marketing tactics in publishing, literary fashions, a longing for modernisation, critical uses, writer associations, controversies such as *femicrime*) clearly appear in our selection of texts and, as stated, lead to different reactions from the authors.

In light of this, it is clear that the five analysed novels represent wide-ranging values. Their literary value has been weighed in terms of spurring less evident textual interpretations and varied approaches to crime fiction. In turn, their historiographic value has been underscored. The thesis works on a selection of stories to help us to re-examine the development of crime fiction in Catalan within the normalisation process of the post-Franco era. Looked at from today's perspective, this pivotal and contemporaneous paradigm points towards what Josep-Anton Fernández (2008) has termed the postmodern crisis in cultural models. Finally, the philosophical and social value of the texts is considered, demonstrating how they critically reflect on the concepts of space and violence, as well as reframe questions relating to gender and sexuality. Overall, the findings of this research spur us to continue examining genre fiction written by women in Catalan—an output loaded with the keys to decoding our current cultural system.

Referències bibliogràfiques²⁹⁹

Corpus de novel·les analitzades

Aritzeta, Margarida. *El correu de Trípoli*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1990.

Capmany, Maria Aurèlia. *El jaqué de la democràcia*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1987.

Maresma, Assumpció. *El complot dels anells*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1988.

Margenat, Assumpta. *Escapa't d'Andorra*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1989.

Oliver, Maria Antònia. *Antípodes*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1988.

Bibliografia citada

A. C. «Novel·la negra en clau feminista.» *Avui* 22 / març / 1988: 34.

Agnew, John A. *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society*. Boston: Allen & Unwin, 1987.

Agra, Maria Xosé. «Con armas, como armas: la violencia de las mujeres.» *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 46 (2012): 49-74.

Agraz, Alba i Sara Sánchez-Hernández (ed.). *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.

Ahmed, Sara. «Home and Away: Narratives of Migration and Estrangement.» *International Journal of Cultural Studies* 2.3 (1999): 329-347.

Allan, Janice, et al. (eds). *The Roudledge Companion to Crime Fiction*. Londres, Nova York: Routledge, 2020.

²⁹⁹ Aquest apartat de referències bibliogràfiques s'ha elaborat seguint l'estil de la Modern Language Association (MLA).

- Alonso, Jesús. «Evolución de la novela negra: del detective duro al monstruo educado.» *Alcántara* 81 (2015): 137-146.
- Anderson, Ben. «Affective atmospheres.» *Emotion, Space and Society* 2.2 (2009): 77-81.
- Aparicio, Catalina. «Ecofeminisme: Dona i Naturalesa.» *Taula. Quaderns de pensament* 42 (2010): 127-136.
- Ardolino, Francesco i Elena Losada (ed.). *Violència i identitat*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.
- Arendt, Hannah. *Sobre la violència*. Barcelona: Institut Català Internacional per la Pau / Angle Editorial, 2011 [1970].
- Aritzeta, Margarida. *Tie Break*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1991.
- . *El cau del llop*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1992.
- (coord.). *Assassins del Camp*. Barcelona: Llibres del Delicte, 2018.
- Arnau, Pilar. *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1980)*. Palma: Documenta Balear, 1999.
- . «“La col·leccionista de pintallavis”: paral·lelismes entre les novel·les detectivesques de Maria Antònia Oliver i les seves col·legues autores dels *Frauenkrimis* alemanys.» Faluba, Kálmán i Ildikó Szijj (ed.). *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Budapest, 2006)*. Vol. I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009. 69-78.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Éditions du Seuil, 1992.
- Avui (Redacció). «Francesc Bellmunt fa arribar a la literatura la seva pel·lícula.» *Avui* 22 / març / 1988: 34.
- Bacardí, Montserrat. *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum, 2012.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France, 1957.
- Bakhtín, Mikhaïl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Balibrea, Mari Paz. «La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación.» *Iberoamericana* 7 (2002): 111-118.
- Balló, Jordi i Xavier Pérez. *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Barceló, Xavier. «Alterització de l'espai en la novel·la mallorquina contemporània.» *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture* XXIV (2010): 277-293.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. París: Éditions du Seuil, 1973.
- Bassols, Miquel. «La violència de gènere, segons la psicoanàlisi.» *Lectora. Revista de dones i textualitat* 8 (2002): 79-85.
- Benet, Carlota. *La imatge dels Estats Units d'Amèrica en la literatura catalana contemporània (1960-2010)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016. Tesi doctoral. <https://www.tdx.cat/handle/10803/401008>
- Benjamin, Walter. «Para una crítica de la violencia.» *Para una crítica de la violencia y otros ensayos (Iluminaciones IV)*. Madrid: Taurus, 2001 [1921]. 23-45.
- . *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Bennasar, Sebastià. *Pot semblar un accident. La novel·la negra i la transformació des Països Catalans, 1999-2010*. Barcelona: Meteora, 2011.
- . «Margarida Aritzeta: “No tenim orgull pels nostres autors, enterrem els morts sota una capa de formigó”.» *VilaWeb* 28 / març / 2017a. <https://www.vilaweb.cat/noticies/margarida-aritzeta-no-tenim-orgull-pels-nostres-autors-enlluernats-per-la-immediatesa-enterrem-els-morts-sota-una-capa-de-formigo/>
- . «Carles-Jordi Guardiola: “Carles Riba fa de pal de paller vertebrador de la generació destrossada per la guerra i l'exili”.» *VilaWeb* 30 / juliol / 2017b. <https://www.vilaweb.cat/noticies/carles-jordi-guardiola-carles-riba-actua-com-a->

[pal-de-paller-vertebrador-daquesta-generacio-destrossada-per-la-guerra-civil-i-lexili/](#)

- Bermúdez, Teresa i Mônica Heloane Carvalho Sant'Anna (ed.). *Letras escarlata. Estudos sobre a representação da menstruação*. Berlín: Frank & Timme, 2016.
- Bernárdez, Asunción. «Representación cinematográfica de la violencia de género: femenino y masculino en el cine comercial español.» *Circunstancia* 12 (2007): 1-11.
- Biblioteca de Catalunya. *Edicions de la Magrana*. Patrimoni d'Editors i Editats de Catalunya, 2016. <http://www.bnc.cat/cat/Editors-i-Editats-de-Catalunya/Editorials/Edicions-de-la-Magrana>
- Biosca, Carles. «Georges Simenon traduït per Maria-Aurèlia Capmany.» *Quaderns. Revista de Traducció* 14 (2007): 29-38.
- Birulés, Fina. «Reflexiones sobre vulnerabilidad y violencia.» Molas, Maria Dolors (ed.). *Violencia deliberada. Las raíces de la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria editorial, 2007. 17-25.
- Blair, Elsa. «Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición.» *Política y Cultura* 32 (2009): 9-33.
- Boixader, Mònica. «Quatre dies amb na Maria-Antònia Oliver.» *Núvol* 15 / febrer / 2016. <https://www.nuvol.com/llobres/quatre-dies-amb-na-maria-antonia-oliver-33320>
- Bonada, Lluís. «Nous àmbits de l'edició catalana. La literatura de gènere de la consolidació a l'eufòria.» *Serra d'Or* 319 (1986): 25-28.
- . «La Magrana, un creixement espectacular de la militància política a la promoció cultural.» *Serra d'Or* 331 (1987): 71-73.
- . «Margarida Aritzeta: "El tennis és un món idoni per a fer una novel·la negra".» *El Temps* 402 (1992): 94.
- Borràs, Catalina. *Esriptures còmplices. La petja intertextual en l'obra novel·listica dels autors de la Generació dels 70 a Mallorca*. Barcelona, Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Universitat de les Illes Balears, 2012.

- Bou, Enric. *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2013.
- Bourdieu, Pierre. «Espacio social y poder simbólico.» *Revista de Occidente* 81 (1988): 97-119.
- . *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Nova York: Columbia University Press, 1993.
- . *La domination masculine*. París: Éditions du Seuil, 1998.
- Brickell, Katherine i Dana Cuomo. «Geographies of violence. Feminist geopolitical approaches.» Datta, Anindita, et al. (eds.). *Routledge Handbook of Gender and Feminist Geographies*. Londres, Nova York: Routledge, 2020. 297-307.
- Briganti, Chiara i Kathy Mezei. *The Domestic Space Reader*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2012.
- Broch, Àlex. *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- . *Literatura catalana: balanç de futur*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985.
- . *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- . «Els narradors de la generació dels setanta.» Graells, Guillem-Jordi et al. *La generació dels setanta: 25 anys*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 1996. 45-58.
- . «L'obra crítica, d'investigació i recerca literària de Margarida Aritzeta.» Sunyer, Magí (coord.). *Margarida Aritzeta*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2020. 183-206.
- Broch, Àlex, et al. *70-89-90 Literatura (Dues dècades des de la tercera i última)*. València: Eliseu Climent Editor, 1992.
- Bru de Sala, Xavier. *El descrèdit de la literatura*. Barcelona: Quaderns Crema, 1999.
- Bru-Domínguez, Eva. *Espai, lloc i identitat en la narrativa catalana*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2014. Recurs electrònic per a l'aprenentatge. <http://hdl.handle.net/10609/79426>

- Buch, Roger. *El Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans (PSAN) (1968-1980)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. Tesi doctoral. <https://hdl.handle.net/10803/52648>
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres, Nova York: Verso Books, 2004.
- Caballeria, Sílvia i Carme Codina. «El món editorial de les lletres catalanes (des de finals del segle XIX fins al final de la Guerra Civil).» *Ausa* XVI.132-133 (1994): 81-112.
- Cabo, Fernando. «The Spatial Turn in Literary Historiography.» *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.5 (2011). <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss5/5>
- Campillo, Maria [estudi preliminar i selecció de textos]. *C. A. Jordana: 1983-1993. Centenari*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Institució de les Lletres Catalanes, 1993.
- Campillo, Maria i Jordi Castellanos. «La novel·la» Riquer, Martí de, Antoni Comas i Joaquim Molas (dirs.). *Història de la literatura catalana*. Part Moderna. Vol. XI. Barcelona: Ariel, 1988. 45-117.
- Canal, Jordi. «De “La Cua de Palla” a “Seleccions de La Cua de Palla”. Normalització i mercat.» *Serra d'Or* 433 (1996): 69-71.
- . «La sèrie ‘La Cua de Palla’, 1996-1997.» *Serra d'Or* 460 (1998): 37-40.
- Canal, Jordi i Àlex Martín. *La Cua de Palla, retrat en groc i negre*. Barcelona: Alrevés, 2011.
- . «Cap a on va, “La Negra”? La desfeta d'una experiència literària.» *Revista de Catalunya* 281 (2013): 165-172.
- Capmany, Maria Aurèlia. «Molta feina per fer.» *Serra d'Or* 212 (1977): 27.
- . *La novel·la policíaca catalana: la influència de la novel·listica yankee i la influència de Simenon*. novembre / 1989. Mecanoscrit inèdit consultable al Llegat Vidal-Capmany de la Universitat Rovira i Virgili.
- Carbó, Joaquim. *L'Ofèlia i jo*. Lleida: Pagès Editors, 2004.

- Casadesús, Alejandro. *Negra i mallorquina. Orígens i evolució de la novel·la policiaca a Mallorca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.
- . «Maria-Antònia Oliver o el plaer de narrar en femení.» *Ítaca. Revista de Filologia* 5 (2014): 131-142.
- Castellet, Josep Maria. «Les relacions entre les cultures en el món d'avui i el cas de l'estat espanyol.» *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983. 103-130.
- Cavarero, Adriana. *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos, 2009.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien*. Vol. I. París: Gallimard, 1990.
- Chandler, Raymond. «The Simple Art of Murder.» *Later Novels & Other Writings*. Nova York: The Library of America, 1995. 877-892.
- Chevalier, Jean i Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Éditions Robert Laffont, Éditions Jupiter, 1982 [1969].
- Claesson, Christian (ed.). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata, 2019.
- Climent, Eliseu, et al. «Del llibre als Països Catalans [dossier especial].» *Serra d'Or* 484 (2000): 65-92.
- Clotet, Jaume i Quim Torra (ed.). *Les millors obres de la literatura catalana (comentades pel censor)*. Barcelona: A Contra Vent Editors, 2010.
- Coll-Vinent, Sílvia. «Rafael Tasis, traductor i divulgador literari.» *Quaderns. Revista de traducció* 14 (2007): 95-104.
- Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- . «Novela policiaca, novela política.» *Lectora. Revista de dones i textualitat* 21 (2015): 15-29.

- Colom-Montero, Guillem. «Què en fem, de la cultura de la normalització?» *Núvol* 23 / setembre / 2018. <https://www.nuvol.com/lilibres/que-en-fem-de-la-cultura-de-la-normalitzacio-55660>
- Coma, Xavier. *Diccionari de la novel·la negra nord-americana*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- Cònsul, Isidor. «La novel·la policíaca catalana (l'eufòria present i la tenacitat d'antany).» *Revista de Catalunya* 15 (1988): 144-148.
- . «Vint anys de novel·la (1970-1995) (Una aproximació).» *Caplletra* 22 (Primavera 1997): 11-26.
- Contijoch, Josefa. *No em dic Raquel*. Barcelona: Laia, 1989.
- Cook, Michael. *Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.
- Coria, Clara. *El sexo oculto del dinero: formas de la dependencia femenina*. Barcelona: Pensòdromo, 2014 [1986].
- Cortés, Carles i Dari Escandell. *Retrats: Maria Antònia Oliver*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2006.
- Crespo-Vila, Raquel i Sheila Pastor (ed.). *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.
- Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Di Paolo Harrison, Osvaldo i Fabián Mossello. *Femicrímenes. Femicidios en la literatura del siglo XX y XXI*. Buenos Aires: Teseo, 2020.
- Díaz, Estrella. *La colección «La sonrisa vertical» y la representación literaria de las minorías sexuales*. Lleida: Universitat de Lleida, 2017. Tesi doctoral. <http://hdl.handle.net/10803/405758>.
- Domínguez, Lourdes. «Maria-Antònia Oliver: “Hi ha molt de camí per a la rebel·lia”.» *Avui Cultura, suplement cultural del diari Avui* 12 / juny / 2003: I-III.

- Dominijanni, Ida. *Il trucco. Sessualità e biopolitica nella fine di Berlusconi*. Roma: Ediesse, 2014.
- . «Después del patriarcado. Feminismo y cuestión masculina.» *Lectora. Revista de dones i textualitat* 23 (2017): 229-253. Traducció de Fina Birulés, Àngela Lorena Fuster i Àngels Vivas.
- Duhamel, Marcel. «Collection Série noire.» Presentació de la col·lecció 'Série noire' de Gallimard, 1948: [https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Serie-noire/\(sourcencode\)/116270](https://www.gallimard.fr/Divers/Plus-sur-la-collection/Serie-noire/(sourcencode)/116270)
- Duran, Xavier i Lluís Reales. *Ignasi Ponti, enginyer industrial i mecenes de la cultura catalana*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1995.
- Duva, Jesús. «Las emparedadas de El Lobo Feroz.» *El País* 25 / gener / 1989. https://elpais.com/diario/1989/01/25/espana/601686015_850215.html
- Eco, Umberto. *Postille a il Nome della Rosa*. Milà: Bompiani, 1983.
- . *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- «Edicions de la Magrana, història i homenatge.» Cond. David Guzman. *Ciutat Maragda*. Catalunya Ràdio. 8 / maig / 2021. <https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/ciutat-maragda/edicions-de-la-magrana-historia-i-homenatge/audio/1100844/>
- El complot dels anells*. Dir. Francesc Bellmunt. Intèrpret Stephen Brennan, et al. 1988. CD.
- Escandell, Dari. «Na Lònia Guiu de Maria-Antònia Oliver: la profanació d'un espai literari en català vedat a la dona.» Alacant: Repositori Institucional de la Universitat d'Alacant, 2008. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4790/1/Alacant_ET.pdf
- Espelt, Ramon. *Ficció criminal a Barcelona 1950-1963*. Barcelona: Laertes, 1998.
- Fernández, Josep-Anton. «Nos/altres i els altres.» Capó, Jaume et al. *1991 Literatura*. Barcelona: Empúries, 1993. 31-46.
- . *El malestar en la cultura catalana. La cultura de la normalització 1976-1999*. Barcelona: Empúries, 2008.

- Foucault, Michel. «Des espaces autres.» *Empan* 54.2 (2004 [1967]): 12-19.
- Frank, Joseph. «Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts.» *The Sewanee Review* 53.2 (1945): 221-240.
- Freud, Sigmund. «Lo ominoso (Das Unheimliche).» *Obras completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006 [1919]. 215-251. Traducció directa de l'alemany de José L. Etcheverry.
- Frow, John. *Genre*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2006.
- Fuster, Jaume. *El Congrés de Cultura Catalana. Què és i què ha estat?* Barcelona: Laia, 1978.
- . «“La Negra” reivindica la novel·la policíaca europea.» *Avui* 2 / novembre / 1986: 29.
- . «Lladres i serenos que xamullen com vós i jo.» *Serra d'Or* 346 (1988): 50-52.
- Fuster, Joan. *L'aventura del llibre català*. Barcelona: Empúries, 1992.
- Gabriel, Narciso de. «Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991).» *Revista Complutense de Educación* VIII.1 (1997): 199-232.
- Gallén, Enric i Joaquim Molas. «La literatura popular i de consum.» Riquer, Martí de, Antoni Comas i Joaquim Molas (dirs.). *Història de la literatura catalana. Part Moderna*. Vol. XI. Barcelona: Ariel, 1988. 301-353.
- Gallofré, Maria Josepa. *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.
- Galtung, Johan. *After Violence: 3R, Reconstruction, Reconciliation, Resolution: Coping with Visible and Invisible Effects of War and Violence*. Grenzach-Whyle: Transcend, 1998.
- . *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao: Gernika Gogoratuz, Bakeaz, 2003.
- Garcia, Pere J. *Salvem sa Dragonera. Història dels ecologismes a Mallorca*. Palma: Illa Edicions, 2017.
- Giner, Salvador, et al. *La cultura catalana: el sagrat i el profà*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2005 [1972].
- Godsland, Shelley. «Maria-Antònia Oliver: la reescritura femenina/feminista de la novela negra.» *Bulletin of Hispanic Studies* LXXIX.3 (2002): 345-360.
- . *Killing Carmens. Women's Crime Fiction from Spain*. Cardiff: University of Wales Press, 2007.
- Godsland, Shelley i Anne M. White. «Popular Genre and the Politics of the Periphery: Catalan Crime Fiction by Women.» Krajenbrink, Marieke i Kate M. Quinn. *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam, Nova York: Rodopi, 2009. 43-55.
- Gomel, Elana. *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature*. Nova York, Abingdon: Routledge, 2014.
- González, Helena. *Género y nación. La construcción de un espacio literario*. Barcelona: Icaria editorial, 2009.
- Graells, Guillem-Jordi. «'El jaqué de la democràcia' de Maria-Aurèlia Capmany.» *Serra d'Or* 16 (1973): 47-48.
- . «La producció literària de Maria Aurèlia Capmany. I. La novel·la (a).» Capmany, Maria Aurèlia. *Obra completa*. Ed. Guillem-Jordi Graells. Vol. I: Novel·la. Barcelona, Columna, 1993. IX-XXVIII.
- . «La producció literària de Maria Aurèlia Capmany. III. La novel·la (c).» Capmany, Maria Aurèlia. *Obra completa*. Ed. Guillem-Jordi Graells. Vol. III: Novel·la. Barcelona, Columna, 1995. XI-XXIII.
- Gregori, Alfons. «Un terrorisme que no va poder ser: el cas d'*El complot dels anells*.» *Studia Romanica Posnaniensia* 42.2 (2015): 111-126. <https://doi.org/10.14746/strop.2015.422.008>
- . «La invisibilitat com a matèria política: *Vermell de Cadmi* de Margarida Aritzeta i *Los invisibles* de José María Merino.» *Studia Romanica Posnaniensia* 45.2 (2018): 65-78. <https://doi.org/10.14746/strop.2018.452.005>
- Grilli, Giuseppe. «Més preguntes que respostes sobre els Jaqués de M. Aurèlia Capmany.» *Revista del Centre de Lectura de Reus* 236 (1972): 1227-1228.

- Guardiola, Carles-Jordi. *Ofici d'editar*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1996.
- Gubern, Román (ed.). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1982.
- Guillamon, Julià. *La ciutat interrompuda*. Barcelona: La Magrana, 2001.
- Gulddal, Jesper, Stewart King i Alistair Rolls (ed.). *Criminal Moves: Modes of Mobility in Crime Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- Hall, Stuart. «Who Needs 'Identity'?» Stuart, Hall i Paul du Gay (ed.). *Questions of Cultural Identity*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu, 1996. 1-17.
- Han, Byung-Chul. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder, 2016 [2013].
- Hart, Patricia. «Quan les dones investiguen.» *El Temps* 664 10 / març / 1997: 80-81.
- Harvey, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Londres, Nova York: Verso Books, 2012.
- Herbert, Rosemary (ed.). *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Hoppenstand, Gary C. *In Search of the Paper Tiger. A Sociological Perspective of Myth, Formula and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*. Bowling Green: Popular Press, 1987.
- Horsley, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- Jamali, Rachid. «Trípoli: el conflicte.» *Per la Pau. La revista de l'Institut Català Internacional per la Pau* 26 (2016). <https://www.icip.cat/perlapau/article/tripoli-el-conflicte/>
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- . *Raymond Chandler. The Detections of Totality*. Londres, Nova York: Verso Books, 2016.

- Janerka, Malgorzata. «Las relaciones de poder en la novela policiaca española después de 1975 a la luz de la definición de poder de Michel Foucault.» *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 7 (2008): 111-129.
- . *La novela policiaca española (1975-2005) ante los problemas de la sociedad española contemporánea*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Joan Orja. *Fahrenheit 212. Una aproximació a la literatura catalana recent*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1989.
- Julià, Lluïsa. «Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimació en la literatura catalana actual.» *Literatures* 6 (2008): 9-27.
- Kern, Leslie. *Feminist City: A Field Guide*. Toronto: Between the Lines, 2019.
- King, Stewart. «Peripheral Detectives and Detectives on the Periphery: Crime Fiction in the *nacionalidades históricas*.» *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies* 18 (2007): 265-285.
- . «Detectar la nació. Una lectura perifèrica sobre la novel·la criminal i la condició postcolonial a Catalunya.» *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*. Ed. José Colmeiro i Alfredo Martínez-Expósito. Venècia: Edizione Ca' Foscari, 2019. 65-77.
- Klein, Kathleen G. *Women Times Three: Writers, Detectives, Readers*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1995.
- Kracauer, Siegfried. *La novela policial. Un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós, 2010 [1922-1925].
- . *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Barcelona: Gedisa, 2008 [1930].
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Celine*. Mèxic: Siglo Veintiuno, 2006.
- Labrador, Germán. «De la literatura en la de-construcción de la ciudad democrática. Democracia y novelas de la transición española.» Bonvalot, Anne-Laure, Anne-Laure Rebreyend i Philippe Roussin (ed.). *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*. Madrid: Casa de Velázquez, 2019. 69-87.

- Lafforgue, Jorge i Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996.
- L'Avenç. *Catalunya 1973-1983. De la dictadura a la democràcia*. Barcelona: L'Avenç, 1984.
- Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. París: Anthropos, 1974.
- . *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013 [1974].
- «Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta.» *BOE núm. 67, de 19 de marzo de 1966*. 1966. 3310-3315. <https://www.boe.es/eli/es/l/1966/03/18/14>
- Llanas, Manuel. *L'edició a Catalunya: el segle XX (els darrers trenta anys)*. Vol. VII. *Història de l'edició a Catalunya*. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya, 2007. VII vols.
- Llanas, Manuel i Jordi Chumillas. *Edicions de La Magrana (1976-2000). Política, literatura i escola*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012.
- Llarena, Alicia. «El espacio narrativo o “el lugar de la coherencia”: para un estudio de la novela hispanoamericana actual.» *Hispanamérica* 24.70 (1995): 3-16.
- Llompart, Josep Maria. «D'un fill de casa bona a una catalana que exerceix [pròleg].» Capmany, Maria Aurèlia. *Cartes impertinents de dona a dona*. Valls: Cossetània Edicions, 2018 [1980]. 9-13.
- Llort, Lluís. «Literatura excèntrica.» *La República* 9 / abril / 2022: 32. <https://www.lrp.cat/lrp-arts/article/2118489-literatura-excentrica.html>
- Lluch, Ernest i Mireia Sopena (coords.). *Mutacions d'una crisi. Mirada crítica a l'edició catalana (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, edicions, 2007.
- López, Marina. «Novela negra, madre nutricia y espacios de sociabilidad. Bodegones escritos en femenino.» *Asparkía. Investigación feminista* 17 (2006): 181-194.
- . «La literatura de lo irreparable y su ideología.» *Çédille: revista de estudios franceses* 7 (2011): 174-189. <http://hdl.handle.net/10234/39480>

- . «Representación de la violencia y del deseo en la novela negra en femenino.» *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* XXIX.1 (2014): 127-139. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/40480>
- Losada, Elena. «Figuraciones de la mujer delincuente en la narrativa criminal de Rosa Ribas, Dolores Redondo y Berna González Harbour.» *Letras femeninas* 43.2 (2018): 95-106.
- . «Terrible Mothers: Four Images of “The Bad Mother” in Contemporary Spanish Crime Fiction (Dolores Redondo, Rosa Ribas, Susana Hernández, Margarida Aritzeta).» Phillips, Bill (ed.). *Family Relationships in Contemporary Crime Fiction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019. 5-21.
- . «Paranys del feminisme neoliberal.» *Ara* 8 / març / 2020: 45.
- . «Prostitució: què en fem?» *Ara* 8 / març / 2021: 22. L'autora signa l'article com a Elena Castro Blanch, amb els cognoms de les seves àvies.
- Losada, Elena i Katarzyna Paszkiewicz. *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Barcelona: Icaria editorial, 2015.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiòtica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Łuczak, Barbara. *Espai i memòria: Barcelona en la novel·la catalana contemporània (Rodoreda - Bonet - Moix - Riera - Barbal)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans, 2012.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. Ciutat de Mèxic: Era, 1967.
- Maigí, Raül. «La col·lecció 2001, de Pleniluni: una odissea catalana.» *Les rades grises* 11 / maig / 2019. <https://lesradesgrises.com/2019/05/11/la-colleccio-2001-de-pleniluni-una-odissea-catalana/>
- Manent, Albert. «Enquesta: La novel·la policíaca a Catalunya.» *Serra d'Or* 7 (1961): 13-14.
- Marçal, Maria-Mercè. *Sota el signe del drac: Proses 1985-1997*. Ed. Mercè Ibarz. Barcelona: Proa, 2004.

- Marcantonio, Richard A. «Environmental Violence Defined.» *Environmental Violence: In the Earth System and the Human Niche*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. 25-50.
- Margenat, Assumpta. *Rossi*. El Papiol: Efadós, 2019.
- Marlet, Jordi. «L'ofici de l'escriptor.» *Avui Cultura, suplement cultural del diari Avui* 4 / maig / 2000: IV-V.
- Marramao, Giacomo. «Spatial turn: espacio vivido y signos de los tiempos.» *Historia y grafía* 45 (2015): 123-132.
- Marrugat, Jordi. «La literatura catalana entre la cruïlla i la postmodernitat. Notes al marge de “La literatura catalana en la cruïlla (1975-2008)”.» *Revista de Catalunya* 252 (2009): 119-133.
- Martín Cerezo, Iván. *Poética del relato policiaco*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.
- Martín Escribà, Àlex. «Llegir literatura popular: el col·lectiu Ofèlia Dracs i la novel·la negra.» *Revista de Catalunya* 295 (2016): 193-199.
- . *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*. Barcelona: Alrevés, 2018.
- Martín Escribà, Àlex, Anna Maria Villalonga i Sebastià Bennasar. «Cap a la consagració del crim en català.» *Ítaca. Revista de Filologia* 5 (2014): 15-18.
- Martín Escribà, Àlex i Javier Sánchez. «Teoría e historia de las sagas policiales en la literatura española contemporánea (1972-2007).» *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* XXVIII (2010): 289-305.
- Martín Escribà, Àlex i Javier Sánchez (ed.). *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. Vilassar de Dalt: Montesinos, 2017.
- Martín, Andreu. “Rossi, d’Assumpta Margenat”. 2019. <https://www.efados.cat/cat/livre/1943997/rossi>
- Martínez-Gil, Víctor. «Introducció. Els somnis de la literatura: un itinerari català.» Martínez-Gil, Víctor (ed.). *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors, 2004. 9-40.

- Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- . «Philosophy and Politics of Spatiality: Some Considerations. The Hettner-Lecture in Human Geography.» *Geographische Zeitschrift* 87.1 (1999): 1-12.
- Matías, David. «Introducción-catálogo al giro espacial de los estudios literarios.» *Cuadernos de filología francesa* 25 (2014): 193-204.
- McCracken, Scott. *Pulp: Reading Popular Fiction*. Manchester, Nova York: Manchester University Press, 1998.
- Méndez, Begoña. «Pròleg a ‘Antípodes’.» Oliver, Maria-Antònia. *Antípodes*. Palma: Ifeelbook, 2017. 5-21.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945.
- Milian, Àlex. «Maria Antònia Oliver, del realisme mític a la novel·la negra.» *El Temps* 14 / febrer / 2022. Obituari. <https://www.elperiodic.com/2022/02/14/obituari-maria-antonia-oliver-del-realisme-mitic-a-la-novella-negra>
- Mínguez, Núria. *La sang també és aigua*. Lleida: Pagès editors, 1998.
- Mir, Catalina. «“...Aquella absurda, prodigiosa abundància de paraules”: l’exploració de la paraula a *Vés-te’n ianqui!*» Vergés, Joan, Francesco Ardolino i Marta Nadal (ed.). *Maria Aurèlia Capmany: escriptora i pensadora*. Girona: Documenta Universitaria, Càtedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani, 2019. 119-132.
- . «Paròdia sobre paròdia. C. A. Jordana reescrit per Mercè Rodoreda.» *Studia Romanica Posnaniensia* 48/3 (2021): 61-72. <https://doi.org/10.14746/strop.2021.483.005>
- Mira-Navarro, Irene. «Els espais de la pèrdua: la mort i el dol en Vicent Andrés Estellés.» *Humanista-IVITRA* 10 (2016): 234–245.
- . *La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés*. Barcelona, Alacant: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2021.
- Mitchell, Don. *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*. Nova York, Londres: The Guilford Press, 2003.

- Molas, Joaquim. «La cultura catalana i la seva estratificació.» *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983. 133-155.
- Molas, Maria Dolors (ed.). *Violència deliberada. Las raíces de la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria editorial, 2007.
- Moreno, Marga. «Els perills que de vegades ens reserva l'atzar.» *Avui Cultura, suplement cultural del diari Avui* 29 / setembre / 1990: XI.
- Moreno-Bedmar, Anna M. «Pedrolo, llegat en negre i groc.» *Ítaca. Revista de Filologia* 5 (2014): 179-214.
- . «L'obra de Pedrolo per als joves lectors.» *Llengua Nacional* 102 (2018): 11-13.
- Moretti, Franco. *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Madrid: Trama, 2001 [1997].
- Munné-Jordà, Antoni (ed.). *Narracions de ciència-ficció: antologia*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- Munné-Jordà, Antoni. «Manuel de Pedrolo, escriptor de ciència-ficció (1973-1987).» *El Biblionauta* 28 / març / 2018. <https://elbiblionauta.com/ca/2018/03/28/manuel-de-pedrolo-escriptor-de-ciencia-ficcio-1973-1987-per-a-munne-jorda/>
- Murphy, Eileen M. (ed.). *Deviant Burial in the Archaeological Record*. Oxford: Oxbow Books, 2008.
- Nadal, Marta. «Maria-Antònia Oliver. Novel·lar la realitat.» *Serra d'Or* 389 (1992): 10-13.
- . «Carles-Jordi Guardiola i La Magrana, vint anys d'un fruit saborós.» *Serra d'Or* 442 (1996): 41-44.
- Narcejac, Thomas. «Le roman policier.» Queneau, Raymond (dir.). *Histoire des littératures*. París: Gallimard, 1978. 1697-1723.
- Nichols, Geraldine. «The Construction of Subjectivity in Contemporary Women Writers of Catalonia.» Colmeiro, José F. et al. (ed.). *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*. Hanover: Dartmouth College, Department of Spanish and Portuguese, 1995. 113-126.

- Nopca, Jordi. «La resurrecció de Sherlock Holmes en català.» *Ara* 30 / desembre / 2017.
https://www.ara.cat/cultura/resurreccio-sherlock-holmes-catala_1_1184268.html
- Obiols, Isabel. «RBA adquireix el 90% de La Magrana para entrar en el mercado de libros en lengua catalana.» *El País* 20 / setembre / 2000.
https://elpais.com/diario/2000/09/20/catalunya/969412056_850215.html
- Ofèlia Dracs. *Negra i consentida*. Barcelona: Laia, 1983.
- Oliver, Maria-Antònia. *Estudi en lila*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1987.
- . «La feina de traduir.» Mata, Marta, et al. *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1948-1991)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1992. 261-263.
- . *El sol que fa l'ànec*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1994.
- Ollé, Manel. «Una ficció en procés d'extinció.» *Avui Cultura, suplement cultural del diari Avui* 16 / desembre / 1989: VIII.
- . «Paint it Black. De lladres i serenos.» Salvador, Vicent i Adolf Piquer. *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*. València: Eliseu Climent Editor, 1992. 145-149.
- . «Amics per sempre.» *Avui Cultura, suplement cultural del diari Avui* 6 / juny / 1996: IV.
- Oriol, Joan. «Novel·la negra i cinema.» *El Temps* 206 (1988): 96.
- Ortiz, Lourdes. *Picadura mortal*. Madrid: Sedmay Ediciones, 1979.
- Palau, Montserrat. «Aritzeta negra.» Sunyer, Magí (coord.). *Margarida Aritzeta*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2020. 87-101.
- Palau, Montserrat i Raül-David Martínez (ed.). *Maria Aurèlia Capmany, l'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània Edicions, 2002.
- Pearson, Patricia. *When She Was Bad. Violent Women & The Myth of Innocence*. Nova York: Penguin Books, 1998.
- Pedrolo, Manuel de. «Que falla, “La cua de palla”?» *Serra d'Or* 149 (1972): 44-46.
- . *Mecanoscrit del segon origen*. Barcelona: Edicions 62, 2012 [1974].

- PEN Català, El. «La veu del soci: Margarida Aritzeta». *El PEN Català* 13 / maig / 2019.
<https://www.pencatala.cat/noticia/la-veu-del-soci-margarida-aritzeta/>
- Pepper, Andrew. «Black Crime Fiction.» Priestman, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 209-226.
- . *Unwilling Executioner: Crime Fiction and the State*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Pérez, Aina i Meri Torras (ed.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria editorial, 2019.
- Pérez, Janet i Maureen Ihrie. *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Westport (Connecticut): Greenwood Publishing Group, 2002.
- Perrone, Reynaldo i Martine Nannini. *Violencia y abusos sexuales en la familia. Un abordaje sistémico y comunicacional*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Pi de Cabanyes, Oriol i Guillem-Jordi Graells. *La generació literària dels 70*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2004.
- Pi i Vendrell, Núria. *Bibliografia de la novel·la sentimental publicada en català, entre 1924 i 1938*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986.
- Picornell, Mercè. «Trencavel, Ignasi Ubac i la (re)construcció de la literatura catalana.» Pons, Margalida (ed.). *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Universitat de les Illes Balears, Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, 2007. 81-126.
- . «Palma, ciutat oberta? Estaticitat i mobilitat en les representacions d'una ciutat cruïlla.» *Journal of Catalan Studies* 13 (2010): 129-175.
- . «Canonicitat, qualitat i consum: entre la “normalització” i la “degradació” de la llengua literària.» Creus, Irma, Maite Puig i Joan Ramon Veny. *Actes del Quinze Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Universitat de Lleida, 7-11 de setembre de 2009*. Vol. III. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011. 195-207.

- . *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*. Palma: Lleonard Muntaner Editor, 2013.
- Piñol, Rosa Maria. «La Magrana celebra els seus deu anys amb noves sèries de novel·la negra, poesia i literatures “del jo”.» *La Vanguardia* 30 / desembre / 1986: 34.
- Pinyol, Ramon. «Contribució a l'estudi de la col·lecció “La Novel·la Estrangera”.» *Quaderns. Revista de traducció* 8 (2002): 29-40.
<https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25322>
- . «La col·lecció “Literatura Sensacional” (1908-09): la primera recepció en català d'Arthur Conan Doyle.» *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*. Vol. II. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003. 829-844.
- . *Verdaguer sota el franquisme: censura i manipulació*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2017.
- Piquer, Adolf. «Identitats urbanes en la narrativa catalana contemporània.» *eHumanista-IVITRA* 10 (2016): 259-271.
- Piquer, Adolf i Àlex Martín Escribà. *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX*. Palma: Documenta Balear, 2006.
- Pol, Ferran de. «Vers una literatura majoritària.» *Serra d'Or* 3 (1963): 3-4.
- Pons, Margalida. «Ocupacions i presidis: escriptura, pensament i espais afectats. A propòsit de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès.» *Rassegna iberistica* 44.116 (2021): 477-504.
- (ed.). *Textualisme i subversió: formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Universitat de les Illes Balears, Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, 2007.
- Pons, Margalida i Caterina Sureda (ed.). *(Des)aiïllats: narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*. Palma, Barcelona: Universitat de les Illes Balears, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.

- Pont, Jaume i Josep M. Sala-Valldaura (ed.). *Cànon literari: ordre i subversió (Actes del col·loqui internacional celebrat a Lleida els dies 19-22 de març de 1996)*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1998.
- Pujals, Joan M. «Margarida Aritzeta i la novel·la negra.» *Revista de Catalunya* 64 (1992): 152-155.
- Quesada, Fernando. «El giro espacial. Conquista y fetiche.» *REIA. Revista europea de investigación en arquitectura* 5 (2016): 153-170.
- Radhakrishnan, Rajagopalan. «Nationalism, Gender, and the Narrative of Identity.» Parker, Andrew *et al.* (ed.). *Nationalisms and Sexualities*. Nova York: Routledge, 1992. 77-95.
- Resina, Joan Ramon. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- . *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors, 2008.
- . «Geografías escenificadas en negro.» Martín Escribà, Àlex i Javier Sánchez (ed.). *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*. Vilassar de Dalt: Montesinos, 2017. 16-20.
- Robertson, Roland. «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity.» Featherstone, Mike, *et al.* *Global Modernities*. Londres: Sage Publications, 1995. 25-44.
- Rodoreda, Mercè. *Primeres novel·les*. Ed. Roser Porta. Vol. II. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda: Institut d'Estudis Catalans, 2002-2006.
- Rodríguez, Oriol. «El complot dels anells, un procés olímpic.» *El Nacional* 5 / agost / 2016. https://www.elnacional.cat/ca/cultura/complot-anells-proces-olimpic_106972_102.html
- Roig, Montserrat. «Un jaqué destrozado por las balas.» *Tele-eXprés* 14 / juny / 1972: 16.
- Rosal, Juan del. *Crimen y criminal en la novela policiaca*. Madrid: Reus, 1947.
- Rosselló, Pere. *Els moviments literaris a les Balears (1840-1990)*. Palma: Documenta Balear, 1997.

- . *La cultura a Mallorca (1936-2003)*. Palma: Documenta Balear, 2004.
- Ryan, Marie-Laure, Kenneth Foote i Maoz Azaryahu. *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: Ohio State University Press, 2016.
- Saladrigas, Robert. *Literatura i societat a la Catalunya d'avui*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979.
- Salvador, Vicent. «Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura.» *Zeitschrift für Katalanistik* 31 (2018): 151-171.
- Sánchez, Javier. «La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica.» *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 7 (2014): 10-24.
- Sanmartín, José. «¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia.» *Daimon. Revista de Filosofía* 42 (2007): 9-21.
- Schmid, David. «From the Locked Room to the Globe: Space in Crime Fiction.» Millier, Vivien i Helen Oakley (ed.). *Cross-Cultural Connections in Crime Fictions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 7-23.
- Sémelin, Jacques. *Pour sortir de la violence*. París: Les Édition Ouvrières, 1983.
- Sennett, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. Nova York, Londres: W. W. Norton & Company, 1996.
- Simmel, Georg. «Las grandes urbes y la vida del espíritu.» *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986 [1903]. 247-261.
- Sławiński, Janusz. «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias.» Navarro, Desiderio (ed.). *Textos y contextos*. Vol. II. 1989 [1978]. 265-287.
- Smith, William, William Wayte i George Eden Marindin (ed.). «Crypteia.» *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Londres: John Murray, 1890. En línia. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0063:entry=crypteia-cn&highlight=crypteia>
- Soja, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres, Nova York: Verso Books, 1989.

- . *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Hoboken: Wiley, 1996.
- Solanich, Irene. *La novel·la criminal a les darreries del segle XX: La Negra (1986–1998), el creixement i consolidació d'un gènere en català*. Vic: Repositori Institucional de la UVic, 2023. Tesi doctoral. <http://hdl.handle.net/10854/7271>
- Soldevila, Llorenç. «Andorra i la literatura catalana.» *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX* 28 (2020): 115-131.
- Springer, Simon i Philippe Le Billon. «Violence and Space: An Introduction to the Geographies of Violence.» *Political Geography* 52 (2016): 1-3.
- Stasio, Marilyn. «Crime.» *New York Times Book Review* 29 / novembre / 1992: 21.
- Subirana, Jaume, Josep-Anton Fernández i Joan Fuster Sobrepere. «Resistencialisme i normalització: usos del passat i discursos culturals en la Catalunya contemporània.» *Digithum* 15 (2013): 1-3. <https://www.raco.cat/index.php/Digithum/issue/view/20461>
- Sullà, Enric. «La institució literària i el cànon.» Picornell, Mercè i Margalida Pons (ed.). *Literatura i cultura: aproximacions comparatistes*. Palma: Lleonard Muntaner, 2009. 33-60.
- Sunyer, Magí (coord.). *Margarida Aritzeta*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2020.
- Tally Jr., Robert. *Spatiality*. Abingdon, Nova York: Routledge, 2013.
- Tasis, Rafael. «Notes sobre la novel·la policíaca.» *Revista de Catalunya* 104 (1947): 413-418.
- . «Pedrolo, novel·lista inèdit.» *Pont Blau* 20 (1954a): 183.
- . «Pedrolo, novel·lista inèdit (Continuació).» *Pont Blau* 21 (1954b): 224.
- . «Sis llibres de Manuel de Pedrolo.» *Pont Blau* 49-50 (1956): 337.
- . «L'obra narrativa de Manuel de Pedrolo.» *Quart creixent* 3 (1957): 10-17.

- Todorov, Tzvetan. «Tipología de la novela policial.» Link, Daniel (ed.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La marca editora, 2003 [1971]. 35-40.
- Townshend, Charles. *Terrorism. A Very Short Introduction*. Nova York: Oxford University Press Inc., 2002.
- Trencavel. «Hèrcules Poirot contra Salvador Espriu.» *Canigó* 385 (1975): 6.
- Triadú, Joan. «La nova etapa del nostre llibre.» *Serra d'Or* 5 (1964): 37-39.
- . «Una generació amb novel·la.» *Serra d'Or* 156 (1972): 43-46.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 1977.
- Udina, Dolors. «Gabriel Ferrater, traductor.» *Quaderns. Revista de traducció* 17 (2010): 105-114.
- Urry, John. *Mobilities*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Valles, José R. *La novela criminal española*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.
- . *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2008.
- Valls, Miquela. «Aproximant-se a la literatura andorrana des de Perpinyà.» Ros i Aragonès, Joandomènec et al. *Andorra i els seus veïns del Nord*. Andorra la Vella: Societat Andorrana de Ciències, 2006. 123-136.
- Vallverdú, Josep. «Necessitat d'una literatura majoritària.» *Serra d'Or* 2 (1961): 14-15.
- Vallverdú, Francesc. «L'edició catalana de 1923 a 1930.» *Els Marges* 9 (1977): 23-50.
- . «Pròleg.» Pedrolo, Manuel de. *Mecanoscrit del segon origen*. Barcelona: Edicions 62, 1986. 5-9. Edició especial per a la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis de Catalunya i Balears.
- . «La traducció i la censura franquista: la meva experiència a Edicions 62.» *Quaderns. Revista de traducció* 20 (2013): 9-16.

- Vanrell, Marina. *Maria Antònia Oliver i la novel·la negra*. Palma: Repositori digital de la Universitat de les Illes Balears, 2016. Treball de Fi de Grau. <http://hdl.handle.net/11201/2038>
- Vázquez de Parga, Salvador. *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel, 1993.
- Vila-Sanjuán, Sergio. *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Destino, 2003.
- Villalonga, Anna Maria. «*El correu de Trípoli*, de Margarida Aritzeta.» *A l'ombra del crim*. 9 / maig / 2016. <http://alombradelcrim.blogspot.com/2016/05/el-correu-de-tripoli-de-margarida.html>
- . «El relat negre femení en català: per què maten les dones? De la dona defensora a la dona botxí.» Ardolino, Francesco i Elena Losada (ed.). *Violència i identitat*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017. 27-38.
- . «Margarida Aritzeta, escriure amb plenitud.» Sunyer, Magí (coord.). *Margarida Aritzeta*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2020. 11-26.
- Vosburg, Nancy. «Genre Bending: Maria-Antònia Oliver's Catalan Sleuth.» *Letras Femeninas* XXVIII.1 (2002): 57-70.
- . «Maria Antònia Oliver: incursió feminista en el gènere detectiu.» *Lluc* 806-807 (1998): 41-44.
- Warf, Barney i Santa Arias. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Abingdon, Nova York: Routledge, 2009.
- Wellek, René i Austin Warren. *Theory of Literature*. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1948.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. París: Les Éditions de Minuit, 2007.
- World Health Organization. *World Report on Violence and Health: Summary*. Ginebra: World Health Organization, 2002. <https://apps.who.int/iris/handle/10665/42512>
- Yates, Alan. *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*. Barcelona: Edicions 62, 1975.

Žižek, Slavoj. *Violència*. Barcelona: Empúries, 2009 [2008].

Annexos

Annex I. Catàleg de la col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana: primera etapa (1986-1998)

Annex II. Entrevistes

1. Autores de «La Negra»

Assumpció Maresma (6 de maig de 2021)

Margarida Aritzeta (28 de maig de 2021)

Assumpta Margenat (12 de març de 2021)

2., Professionals vinculats a «La Negra» (1986-1998)

Carles-Jordi Guardiola (27 de gener de 2021)

Àlex Broch (12, 14 i 19 de gener de 2021)

Oriol Castanys (17 de maig de 2021)

Lluís Baselga (26 de maig de 2021)

Pep Trujillo (7 de febrer de 2021)

Pep Montserrat (22 de gener de 2021)

Josep Gol (8 i 12 de juliol de 2021)

Carme Puértolas (1 de juliol de 2021)

Montserrat Bayà (4 de juliol de 2021)

Jordi Ortiz (5 de maig de 2021)

3. Altres testimonis

Isabel Obiols (30 d'abril de 2021)

Francesc Bellmunt (11 de juliol de 2022)

Annex I. Catàleg de la col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana: primera etapa (1986-1998)

1. Jaume Fuster. *Sota el signe de Sagitari. Una altra aventura de Lluís Arquer* (1986)
2. Andreu Martín. *Muts i a la gàbia* (1986)
3. Manuel de Pedrolo. *Es vessa una sang fàcil* (1986)
4. Antoni Serra. *L'arqueòloga va somriure abans de morir* (1986)
5. Maria-Antònia Oliver. *Estudi en lila* (1987)
6. Graham Greene. *El tercer home* (1987)
7. Magí Roselló. *El parany suís* (1987)
8. Didier Daeninckx. *Memòria mortal* (1987)
9. Maria Aurèlia Capmany. *El jaqué de la democràcia* (1987)
10. Eric Ambler. *La màscara de Dimitrios* (1987)
11. Andreu Martín. *Si és no és* (1987)
12. José Cardoso Pires. *Balada de la platja dels gossos* (1987)
13. Antoni Serra. *Espurnes de sang* (1987)
14. Giorgio Scerbanenco. *Els milanesos maten en dissabte* (1987)
15. Andreu Martín. *Barcelona connection* (1988)
16. Assumpció Maresma. *El complot dels anells* (1988)
17. Magí Roselló. *Faraó* (1988)
18. Maria-Antònia Oliver. *Antípodes* (1988)
19. Boris Vian. *Escopiré sobre les vostres tombes* (1988)
20. Manuel de Pedrolo. *L'inspector fa tard* (1988)
21. Fruttero i Lucentini. *El palio de les contradades mortes* (1988)
22. Graham Greene. *Una pistola a sou* (1988)
23. Didier Daeninckx. *El gegant inacabat* (1988)
24. Chester Himes. *Quin assassinat més bèstia* (1988)
25. J. P. Manchette. *Nada* (1988)
26. Jordi Teixidor. *Marro* (1989)
27. Antoni Serra. *Rip, senyor Mosqueiro* (1989)
28. Solé Serrat. *Canya o mitjana* (1989)
29. R. Arnal i T. Satorre. *Putxa misèria!* (1989)
30. Ross MacDonald. *La costa bàrbara* (1989)

31. Albert Simonin. *No toqueu la guita* (1989)
32. Marc Villard. *Un cotxe a la nit* (1989)
33. Assumpta Margenat. *Escapa't d'Andorra* (1989)
34. Andreu Martín. *Pròtesi* (1990)
35. Damià Borràs. *Qui la fa, la paga* (1990)
36. Emili Castellanos. *Us mataré a tots* (1990)
37. Margarida Aritzeta. *El correu de Trípoli* (1990)
38. Andreu Martín. *Jesús a l'infern* (1990)
39. Leo Malet. *Carrer de l'estació, 120* (1991)
40. Ruth Rendell. *Judici de pedra* (1991)
41. Josep Surroca. *Mala sort* (1991)
42. Margarida Aritzeta. *Tie break* (1991)
43. Boris Vian. *Elles no se n'adonen* (1991)
44. Antoni Serra. *Cita a Belgrad* (1992)
45. Cornel Woolrich. *La núvia de negre* (1992)
46. Solé Serrat. *El fill de la Lola* (1992)
47. Margarida Aritzeta. *El cau del llop* (1992)
48. Auguste le Breton. *Rififi* (1992)
49. Josep Palou. *La gallina cega* (1993)
50. Jaume Fuster i Antoni Lloret. *Micmac* (1993)
51. Joan Guitart. *Amanita muscària* (1993)
52. Boris Vian. *Tots els morts tenen la mateixa pell* (1993)
53. Graham Greene. *L'agent confidencial* (1993)
54. Emmanuel Cuyàs. *Taques al marge* (1993)
55. Boris Vian. *Mort als llejós* (1994)
56. Andreu Martín. *Per l'amor de Déu* (1994)
57. Antoni Serra. *L'avinguda de la fosca* (1994)
58. Maria-Antònia Oliver. *El sol que fa l'ànec* (1994)
59. Jordi Teixidor. *A.B. Magnus* (1995)
60. Manuel Quinto. *Sobrerroca* (1995)
61. Assumpta Margenat. *Manolo* (1996)
62. Jordi Ortiz. *Crim a les Àligues* (1998)

Annex II. Entrevistes

En aquest Annex reproduïm les quinze entrevistes realitzades per a aquesta investigació. Totes s'han fet durant l'any 2021 a excepció de la darrera, que data de 2022. Algunes entrevistes s'han efectuat per videotrucada i han pogut ser enregistrades —és el cas, per exemple, de les converses amb les autores de «La Negra»—, d'altres s'han fet per correspondència escrita, i d'altres, per via telefònica, en funció de la disponibilitat i la preferència de cada entrevistat. En aquest sentit, cal prendre en consideració la circumstància que, el 2021, continuaven vigents diverses mesures per a la contenció de la pandèmia de Covid-19.

En tots els casos, sobre la base dels materials obtinguts s'ha dut a terme una conscienciosa tasca d'edició orientada a adaptar els continguts de les entrevistes al registre formal. Per exemple, s'ha substituït el tractament de *tu* pel de *vostè*; s'ha vetllat per evitar la repetició de mots i de construccions sintàctiques; i s'ha cuidat la puntuació del text. També s'han introduït algunes imatges relacionades amb el tema de conversa i, en uns pocs casos, s'han inclòs notes a peu de pàgina per aclarir qüestions que es comenten de passada en el diàleg i que demandaven una breu explicació.

Un cop editades, les entrevistes s'han estructurat en tres grups: en primer lloc, hi ha el recull d'entrevistes amb tres de les cinc escriptores del nostre corpus, presentades d'acord amb l'ordre en què les autores han estat tractades a l'estudi: Assumpció Maresma, Margarida Aritzeta i Assumpta Margenat. En segon lloc, es troben les deu converses mantingudes amb persones que van estar vinculades professionalment a «La Negra» d'Edicions de la Magrana durant la primera etapa de la col·lecció (1986-1998), des de l'editor, Carles-Jordi Guardiola, fins a una agent literària, Montserrat Bayà, passant per caps de producció, dissenyadors, fotògrafs i l'autor de la darrera novel·la publicada a «La Negra», Jordi Ortiz. Finalment, sota l'epígraf «Altres testimonis», s'annexen dues entrevistes més: la primera, amb Isabel Obiols, qui era l'editora de RBA-La Magrana en el moment que «La Negra» es reactivà l'any 2008. La segona, amb el cineasta Francesc Bellmunt, el director de la pel·lícula *El complot dels anells*, en el guió de la qual Assumpció Maresma es basà per a la novel·la homònima publicada a «La Negra». Aquesta darrera és l'única entrevista que no segueix el format de pregunta-resposta, per la raó que Bellmunt va preferir respondre les diferents consultes en un escrit reflexiu titulat «Sobre *El complot dels anells*: consideracions trenta anys després».

1. Autores de «La Negra»

Assumpció Maresma — 6 de maig de 2021

Assumpció Maresma Matas (Arenys de Mar, 1965) és periodista i autora d'El complot dels anells, una adaptació del guió de la pel·lícula homònima dirigida per Francesc Bellmunt. La novel·la es va publicar a «La Negra» l'any 1988 (núm. 16), en paral·lel a l'estrena del film als cinemes. Aleshores, Maresma treballava com a redactora al setmanari El Temps, que més tard dirigí. Anteriorment, havia estat cap de premsa del departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. El 1995, amb Vicent Partal, funda VilaWeb, mitjà del qual és editora actualment.

En una entrevista seva a Carles-Jordi Guardiola publicada a *El Temps* l'any 1986, li preguntà si hi hauria «prou autors» per alimentar la col·lecció «La Negra». Imaginava, llavors, que dos anys més tard esdevindria una de les autores d'aquest catàleg?

Segur que no. Ara, en rellegir aquesta pregunta, m'he sorprès. No sé per què la vaig fer [riu]. Però no, no m'ho imaginava pas. Jo volia ser periodista i no pensava en escriure ficció. Tampoc no tenia un interès especial per la novel·la negra.

No era lectora de la col·lecció?

No gaire. Sí que havia llegit obres de Maria-Antònia Oliver, Jaume Fuster, Manuel de Pedrolo, Andreu Martín, Antoni Serra... Alguns els coneixia perquè els havia entrevistat.

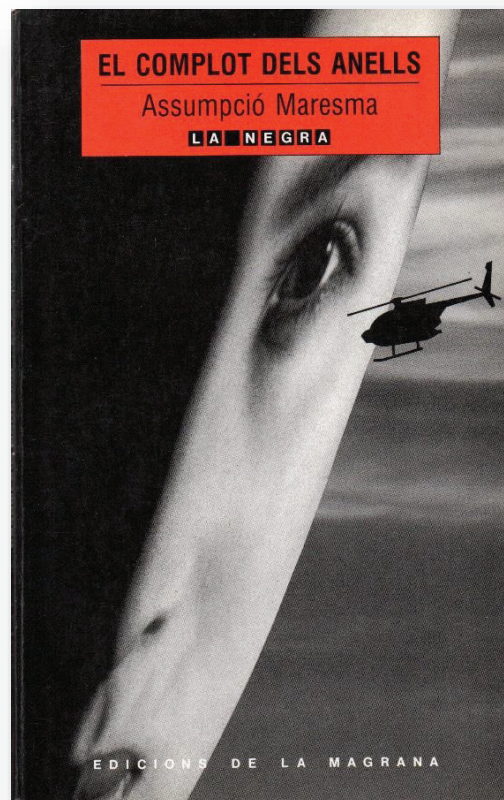
Com passà d'entrevistar novel·listes a novel·litzar *El complot dels anells*?

Vaig participar en la primera fase de creació del guió de la pel·lícula per un fet totalment casual, però que va ser l'origen del projecte global. Era primavera de 1985. En aquell moment, jo treballava com a cap de premsa del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Un dia, per raons de feina, em vaig quedar fins tard treballant en uns dossiers amb en Francesc Bellmunt. Preparàvem una roda de premsa per promoure el cinema català. Sense adonar-nos-en, vam quedar sols al Palau Moja. Jo em vaig oblidar d'avisar el personal de seguretat que continuàvem allà, i, mentre encara fèiem feina al

meu despatx, un mosso d'esquadra amb la pistola gairebé desenfundada va irrompre al despatx. Vam tenir un bon ensurt, tant nosaltres com el mosso. Però aquest fet també va ser un estímul per a la imaginació desbordant d'en Bellmunt. Després d'allò vam anar a sopar: ell va començar a parlar de fer una pel·lícula sobre Catalunya i la independència. No ens coneixíem gaire, però tots dos estàvem convençuts que Catalunya no és Espanya i ens venia de gust contribuir a crear aquest imaginari. I fer-ho amb una mirada nova, gens carrinclona i radical. Així vam començar a gestar el projecte.

La idea d'escriure la novel·la basada en la pel·lícula va ser de Francesc Bellmunt?

Sí. En principi, ell i jo havíem d'escriure el guió del film. Hi vam treballar unes quantes sessions, però de seguida vaig veure que allò no era el que jo sé fer. Llavors, vaig presentar en Ferran Torrent a en Bellmunt i ells van responsabilitzar-se del guió. Jo me'n vaig desentendre. Aleshores, en Francesc Bellmunt va suggerir que jo podria fer la novel·la, i em va convèncer.



No és més habitual que les pel·lícules es basin en novel·les ja publicades?

Sí. De fet, molta gent creu que la pel·lícula es va basar en la novel·la, és a dir, m'atorguen el mèrit creatiu a mi, i no és així. En aquest cas, film i llibre havien de sortir al mercat al

mateix temps. Era una qüestió d'ambició cultural. En Bellmunt deia que els americans ho feien d'aquesta manera: quan estrenen una pel·lícula, en treuen el llibre, i llavors un producte fa màrqueting de l'altre i es ven tot. Per això ho vam fer així. Jo vaig escriure el llibre en qüestió de mesos, mentre ells rodaven la pel·lícula. Era la primera vegada que es creava un producte d'aquest tipus a Catalunya.

És una estratègia interessant pensada per crear un producte de consum majoritari. La intenció de contribuir amb *El complot dels anells* a la normalització de la cultura catalana era explícita?

Les circumstàncies van ser determinants. Era una altra època. Però sí que em sento identificada amb la voluntat d'ampliar l'oferta cultural en català. *El complot dels anells* neix d'aquesta ambició. Es tractava de fer un llibre de gran consum: als Estats Units, això ja era freqüent, i aquí encara no. Això no vol dir que no ens importés la qualitat, ni el que dèiem, ni el com. Però sempre hi afegíem l'altra intenció, la d'arribar a un públic ampli. Érem joves i teníem ganes de donar-li aquest impuls a la nostra cultura. I jo en concret, a més a més, em movia en un entorn en què aquesta qüestió preocupava. Ara recordo una entrevista que vaig fer al Xavier Morè, qui defensava que la literatura no havia de ser tota d'altíssima qualitat, sinó que havia de tenir diferents gèneres i registres. I també vaig fer una entrevista a Pedrolo, en què parlàrem sobre la necessitat de tenir novel·les eròtiques en català. Al cap de poc temps, va tenir lloc el fenomen de la Maria Jaén. En definitiva: que al meu voltant sí que hi havia molta consciència d'això. La idea no era tant «eixamplar la base», com es diu ara, sinó dotar de vitalitat la cultura del nostre país. I intentar que no fos carrinclona, que fos moderna i de qualitat. Vetllar per la qualitat no significa que tot hagin ser obres canòniques.

A més de participar en la gestació de la història d'*El complot dels anells* i d'escriure'n la versió novel·lesca, també va col·laborar en la producció de la pel·lícula: facilitant contactes, per exemple. Podem parlar d'*El complot dels anells* com d'una obra d'autoria col·lectiva?

La idea general de l'argument sí que va ser una pensada col·lectiva. Els detalls de la novel·la, no. Ells em van deixar fer. Segur que en Ferran Torrent hauria fet una novel·la mil vegades millor que la meva, però tot va anar com va anar.

Sentia, però, que estava treballant amb les idees d'un altre? Ho pregunto perquè, en el pròleg de la novel·la, afirma el següent sobre els personatges: «La temptació de fer-los bellugar a vegades per camins diferents dels seus viatges anteriors, va ser inevitable. Francesc Bellmunt [...] m'ho va *permetre*». Què significa aquest darrer verb?

És graciós... Crec que no és fins ara que m'he adonat que hauria pogut fer canvis a la història. Vull dir: el guió de Bellmunt i Torrent m'obligava a anar cap a una direcció, però, tot i això, jo pensava que hi havia coses que no s'acabaven de definir. El guió resulta massa el·líptic, inclou escenes molt estranyes, i jo, per explicar aquelles escenes que no acabava d'entendre, vaig haver de donar-li més forma a la història. Els personatges agafaren més entitat. Parlant amb tu ara, veig que fins i tot hauria pogut escriure un altre final, i que no hauria passat res. Però en aquell moment em semblava que era imprescindible no modificar-lo. Per tant, diria que aquest «permetre» apuntava cap a l'autoria de Bellmunt, no a l'autoritat. És a dir, ell m'havia encarregat d'adaptar un guió i convertir-lo en un altre tipus de producte, una novel·la. El guió ja estava fet. Jo no l'havia volgut escriure, malgrat que en Bellmunt i en Torrent hi van insistir molt. Sentia, doncs, que a la novel·la no l'havia de tocar.

D'una altra manera, hauria canviat el final de la història?

Sí. No l'he entès mai, aquell final, la bomba... És exagerat i precipitat. Hi ha poc procés fins a aquest desenllaç. Perquè allò passi i s'entengui la traïció, el desengany i la venjança de Muriel, caldria més història. Però no em va passar pel cap canviar el final, en escriure la novel·la, i em vaig «ventilar» en tres pàgines moltes emocions que demanaven més espai i profunditat. Ara penso que potser, amb algunes modificacions, el text hauria tingut encara més gràcia. Però jo no havia fet mai cap novel·la.

Així doncs, el fet de treballar amb una història i uns personatges procedents d'un guió filmic va ser una facilitat o una dificultat?

Totes dues coses. Va ser una facilitat perquè, sense el film, jo no hauria escrit mai la novel·la. I va ser una dificultat perquè, quan vaig començar a escriure, em vaig adonar que jo, la història, l'hauria duta per un altre costat. Probablement no hauria fet una novel·la negra. He, he... Hauria fet una novel·la amb menys intriga i més profunditat.

Deixant de banda el final de la història, quina diria que fou la seva principal aportació a *El complot dels anells*?

No t'ho sabria dir. No m'ho he plantejat mai.

Penso que podria ser l'erotisme. La descripció del plaer femení.

M'agrada això que dius. Sí, segurament aquesta és una de les meves aportacions. A la pel·lícula sembla que hi hagi un cert maltractament físic, i això em va obligar a entrar en més detall en aquestes escenes. Una altra possible aportació és la introducció d'un llenguatge diferent per parlar del nacionalisme català i de la independència. Penso en conceptes com ara el «nacionalisme defensiu». Crec que aquest també era un dels objectius de la pel·lícula: normalitzar el fet de dir que Catalunya no és Espanya. Afirmando no en un míting al Fossar de les Moreres, sinó en una conversa diària. Treure el missatge del context estrictament polític. Aquest imaginari col·lectiu s'havia de crear, i *El complot d'anells* hi va ajudar. A la idea d'independència se li havia de donar un vernís absolutament diferent: fer-la més propera, més popular. Jo, de vegades, amb l'independentisme d'ara, em quedo parada. Trobo que fa servir una estètica molt carrinclona, que s'agafa molt a la bandera i als símbols. Tot això és molt tronat. Nosaltres volíem desmarcar-nos d'això.

Va funcionar bé, el llibre, en termes de vendes?

Sí, se'n van vendre més de 10.000 exemplars. «La Negra» es venia molt bé en aquella època. Els llibres de la col·lecció eren populars, petits, lleugers. Recordo que, per Sant Jordi, vaig anar a signar llibres amb en Terenci Moix a El Corte Inglés. Jo no vaig signar-ne gaires, eh? Però el Terenci, sí. La pel·lícula també va tenir èxit. La potència de les imatges era gran. Recordo que, a les sales de cinema, la gent aplaudia durant les escenes de discursos independentistes.

El protagonista de la història és Mike O'Brian, un corresponçal nord-americà que viatja a Barcelona per cobrir els Jocs Olímpics de 1992. A la novel·la, hi ha una reivindicació de l'ofici de periodista i de la llibertat de premsa.

Sí, clarament. Ens ofegàvem. Si vaig crear *VilaWeb* va ser per sortir d'aquest encotillament. Per tant, sentia empatia pel personatge.

Un altre tret remarcable és la perspectiva distòpica d'*El complot dels anells*. La novel·la s'avança al seu temps. Tant el llibre com la pel·lícula s'estrenen el 1988, però els fets narrats s'ambienten a la Barcelona de 1992. Creu que l'obra va ser visionària en algun aspecte?

L'obra aparegué prèviament a la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona, però cal tenir en compte que ja havíem viscut l'atemptat dels Jocs de Munic de 1972. Érem una generació marcada per aquest fet. I, a més, a Catalunya hi havia quelcom latent. Quan hi ha una opressió, és normal que acabi esclatant un conflicte. No sé si l'obra va ser visionària, però el cas és que el 1992 es va produir la *razzia* olímpica. La policia espanyola va entrar a les oficines del setmanari *El Temps*, on jo era cap de redacció, i va detenir un company, l'Oriol Malló. Van començar a fer detencions per evitar que passés el mateix que s'explica a *El complot dels anells*. A Madrid, van torturar una trentena d'independentistes. *El Temps* i *l'Avui* van informar, pràcticament en solitari, d'aquestes tortures. *TV3* en va parlar al cap d'uns dies. Uns mesos més tard, també van detenir en Gustau Navarro, que s'havia encarregat de l'*atrezzo* de la pel·lícula. Van ser uns dies molt dramàtics, de veritat. Jo no era conscient d'aquestes clavegueres de l'Estat tan bèsties.

S'ha plantejat d'escriure alguna aventura més de Mike O'Brian? O al voltant de la mateixa temàtica que *El complot dels anells*?

No, però potser arran d'aquesta conversa ho faré [*riu*]. A Mike O'Brian el podríem fer venir a la Catalunya de 2017. Seria molt interessant. Novel·litzar la repressió, el patiment, les tensions humanes... Explicar la part més emocional de tot plegat. Podria ser una gran novel·la. Per desgràcia, em sembla que no hi hauria gaire erotisme, en aquest cas. No l'hi veig. Però aquesta segona història, que acabés una mica bé, si us plau. Encara que les novel·les que acaben bé no siguin les més bones... Si acabés bé, estaria bé. Me n'has fet venir ganes, però tinc una feina molt absorbent. *VilaWeb* s'ho ha menjat tot aquests darrers vint-i-cinc anys. No hi ha hagut espai per a res més.

Què representaven Edicions de la Magrana i «La Negra», per a vostè, al temps de publicar-hi?

Edicions de la Magrana era una de les meves editorials preferides. Va publicar llibres extraordinaris: assajos polítics, traduccions... Recordo la traducció de José Eduardo Agualusa. I col·leccions com «La Negra» eren molt engrescadores. Per a la gent de la meva edat, «La Cua de Palla» havia estat quelcom mític. Recordo haver llegit els autors

clàssics que publicaven, com Dashiell Hammett, amb aquelles cobertes grogues i negres del Jordi Fornas, que vaig conèixer quan treballava a la Generalitat. Em va semblar que «La Negra» n'era una mena de continuadora, i ara em fa una mica de vergonya haver preguntat a Carles-Jordi Guardiola si hi hauria prou autors per sostenir la col·lecció. Tenim una cantera fantàstica. Per a mi, en Carles-Jordi Guardiola va impulsar un projecte molt, molt important. Li tinc una gran estima i considero que va fer molt bona feina. I crec que l'etapa en què hi hagué l'Oriol Castanys a l'editorial va ser brillant.

Va ser amb Castanys, amb qui va tenir més tracte al llarg del procés d'edició?

Sí. Era i és una de les ments més brillants i clarividents del món de l'edició d'aquest país. Si en Bellmunt va tenir la idea original, la novel·la no s'hauria fet sense l'Oriol Castanys. De seguida, juntament amb en Carles-Jordi Guardiola, és clar, ens va obrir les portes de l'editorial i va posar la màquina en marxa. Sabíem perfectament què fèiem, amb ambició i sense altres pretensions. Em vaig fer molt amig de ell. També vaig conèixer en Pep Trujillo, el dissenyador de les cobertes. Boníssim: peça clau del projecte i, ara, un bon amic. Un autèntic luxe treballar amb ells. Més tard l'Oriol Castanys va ser director d'*El Temps*, així que el vaig tenir de cap.

Finalment, com valora l'experiència de crear *El complot del anells*?

Va ser una molt bona experiència. Divertida. Potser, una mica, una oportunitat desaproveitada. Hauria pogut marcar la meua vida si internet hagués aparegut un parell d'anys més tard. Però va arribar internet i tot va anar cap a una altra direcció; la vena de periodista em va estirar més. Durant molts anys vaig pensar que tornaria a escriure, però no he tingut temps. En tot cas, va ser una bona ocasió per treballar amb tota aquesta gent i penso que no tothom té la sort que, partint de zero, li publiquin una novel·la. M'ho vaig passar molt bé. Va ser un estímulo brutal.

Margarida Aritzeta — 28 de maig de 2021

Margarida Aritzeta (Valls, 1953) va publicar tres novel·les a la col·lecció «La Negra» d'Edicions de la Magrana: El correu de Trípoli (1990, núm. 37), Tie Break (1991, núm. 42) i El cau del llop (1992, núm. 47). Fins a la seva jubilació ha treballat com a professora de teoria literària i literatura comparada a la Universitat Rovira i Virgili (URV). En l'actualitat, continua escrivint i coordina dos clubs de lectura de novel·la negra: un per a jubilats a la URV i un altre a la Biblioteca Pública de Tarragona.

Va ser Jaume Fuster qui li va demanar que escrivís novel·les per a «La Negra», col·lecció que llavors ell dirigia?

Sí. Jo havia entrat a formar part d'Ofèlia Dracs quan estaven corregint les proves del volum *Negra i consentida*, de gènere negre, que es va publicar el 1983. Aleshores, del col·lectiu, jo ja coneixia el Jaume Fuster i la Maria-Antònia Oliver. Ens coneixíem del món polític: ells, jo i també l'Antoni Serra érem militants del PSAN, el Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans.³⁰⁰ Edicions de la Magrana va sorgir de les entranyes del PSAN; per tant, es pot dir que vaig arribar a l'editorial «des de dintre». I sí: des dels anys 1983-1984, el Jaume Fuster es dedica a posar un «virus» al cap de tots els seus coneguts, amics i saludats: el virus de la novel·la negra [*somriu*]. Intenta convèncer-nos perquè li fem coses en català —tot i que ja n'estàvem convençuts, molts, i llegíem gènere negre i consumíem «La Cua de Palla» i tot el que es publicava de misteri, policíac, etcètera, en aquell temps, en català i en castellà. Recordo que en parlava amb ell i li deia que les novel·les negres que llegia eren molt masculines. Molt violentes. Em divertia llegint-les, però no em veia a mi escrivint una cosa així. I ell sempre em responia el mateix: «Has de trobar la teva veu; no necessàriament has de seguir el model dels grans títols de “La Cua de Palla” que hem llegit tots, i que entenc que t'incomodin». Perquè és que, a més a més, en aquella època la Maria-Antònia Oliver, la Maria Aurèlia Capmany i tota una colla de dones estàvem immerses en la lluita feminista. Per tant, era contradictori escriure aquest tipus de novel·la i alhora batallar per un canvi de paradigma.

³⁰⁰ L'escriptor Joan Rendé també compleix aquesta doble filiació: va militar al PSAN i va integrar-se al grup d'Ofèlia Dracs. (*Nota de l'entrevistadora*).

Així doncs, com troba Margarida Aritzeta la seva *veu negra*?

Va començar ben bé com un joc i per casualitat. El cas és que jo treballava a la divisió VII de la Universitat de Barcelona, la qual després es va convertir en la Rovira i Virgili, i feia poc que havia començat a fer edició crítica de textos del segle XVIII, del baró de Maldà. Era una feina minuciosa, pesada... Va arribar un moment en què em van venir ganes d'assassinar la persona que m'estava dirigint els treballs [riu]. I per això vaig començar a escriure aquestes històries, que em van permetre escapar-me i matar algú, però sobre el paper. I llavors li vaig dir al Jaume Fuster: «Doncs saps què? Que sí!». I va sortir la possibilitat de publicar a «La Negra» d'Edicions de la Magrana.

Ja estava familiaritzada amb els llibres d'aquesta col·lecció?

Els tenia tots, els llegia tots. Els recomanava i els regalava.

Les tres novel·les apareixen en tres anys consecutius. Fou un moment d'efervescència creativa?

Les anava publicant a mesura que les escrivia, i algunes coses que vivia les introduïa a les novel·les. Per exemple: mentre estava escrivint *El correu de Trípoli*, em van cridar a formar part d'un tribunal de tesi a la Universitat d'Alacant. Per això el protagonista [en Sam] se'n va cap allà en un punt del relat i coneix tota una sèrie de gent. De fet, un dels personatges que surt a la novel·la és, en realitat, Mikel de Palza, un conegut arabista i professor de la Universitat d'Alacant. Recordo que vam anar a dinar a un restaurant que es deia «El Chiringuito», que vam visitar uns cellers a Monòver...

És justament el recorregut que fa en Sam, d'Alacant a Monòver.

Sí, *El correu de Trípoli* és una obra que conté detalls biogràfics del moment en què l'estava escrivint. Aquestes novel·les formaven part de la meva vàlvula d'escapament dels feixucs treballs universitaris.

Tarragona és la ciutat on s'emmarquen les tres històries. L'ambientació de trames criminals pels carrers d'aquesta urbs, és un intent de donar una imatge diferent del lloc? Posar de manifest el caos que s'amaga darrere una aparença d'ordre?

Sí i no. Al grup d'Ofèlia Dracs havíem parlat de la necessitat de fer una novel·la «quilòmetre zero». Aquest concepte no existia, encara, però bàsicament es tractava d'escriure sobre el que coneixíem, sobre l'indret on érem. I aleshores jo treballava a Tarragona. Hi he treballat des de l'any 1979, i abans ja hi havia estudiat. Tarragona és el

meu espai natural, de treball, de vida, de convivència, i té moltes contradiccions. Temps enrere, Tarragona era la ciutat del seminari i la ciutat del bisbat, la ciutat dels militars, la ciutat del govern civil, la ciutat de la dreta franquista... Però, alhora, hi havia tota una altra cosa subterrània que no tenia res a veure amb tot això. Arriba un moment en què Tarragona es transforma en una ciutat universitària i també en una ciutat obrera. La part antiga esdevé la zona dels gitans, la zona degradada, de la prostitució, de tot allò prohibit, d'aquells bars de fanalet vermell, etcètera. Jo sentia la necessitat de parlar d'aquesta Tarragona que no és la Tarragona polida, decent, de dretes, més coneguda, sinó una ciutat contradictòria. Ho ha estat des de l'època dels romans. Trobo que Tarragona és una pedrera tremenda per fer novel·la.

***El correu de Trípoli* i *Tie Break* són protagonitzades per l'informador comercial Roger Planes, àlies Sam. Tenia clar des del principi que hi hauria una segona part d'*El correu de Trípoli*? O la idea de la continuació va venir més tard?**

No, no estava pensada. Però en Sam és un clar homenatge al Sam Spade de Dashiell Hammett —estàvem tots fascinats pel món d'aquest autor. Per tant, hi havia la possibilitat que el meu personatge tingués més històries, perquè el seu referent és un personatge serial, però tampoc no era una obligació... Vaig decidir-me a fer la segona novel·la quan, en un tribunal de tesi, una professora de la Universitat de Barcelona, la Mercè Lorente, em va dir que havia llegit el primer llibre i m'explicà que el seu marit era detectiu. Em va semblar molt divertit i vaig pensar que aquests personatges existeixen. I no només existeixen, sinó que jo conec una persona que hi té una relació directa. Això em va animar per a la segona novel·la.

Després de *Tie Break*, s'ha plantejat mai recuperar el personatge de Roger Planes i escriure'n alguna aventura més?

No. Hauria de ser jubilat, ja! L'etapa va quedar tancada. No em vaig plantejar de continuar.

M'agradaria indagar en l'argument d'*El correu de Trípoli*. De quina idea va partir?

Volia un detectiu que no es dediqués professionalment a la recerca criminal, perquè el cert és que, legalment, no s'hi podria dedicar. En aquest cas, el protagonista és un informador comercial que s'embolica en casos que li van grans, que el desborden. Aquest patró l'he anat practicant més enllà d'*El correu de Trípoli*. També tinc una mini-sèrie de dos títols —*El llegat dels filisteus* (2005) i *La maleta sarda* (2010)— el personatge central

de la qual és un llibreter de vell que, de sobte, es troba que li fan encàrrecs que l'introdueixen en mons en què no s'havia plantejat d'entrar. La idea d'*El correu de Trípoli* era aquesta: crear un detectiu sense experiència investigadora que s'involucra en una trama criminal que el supera.

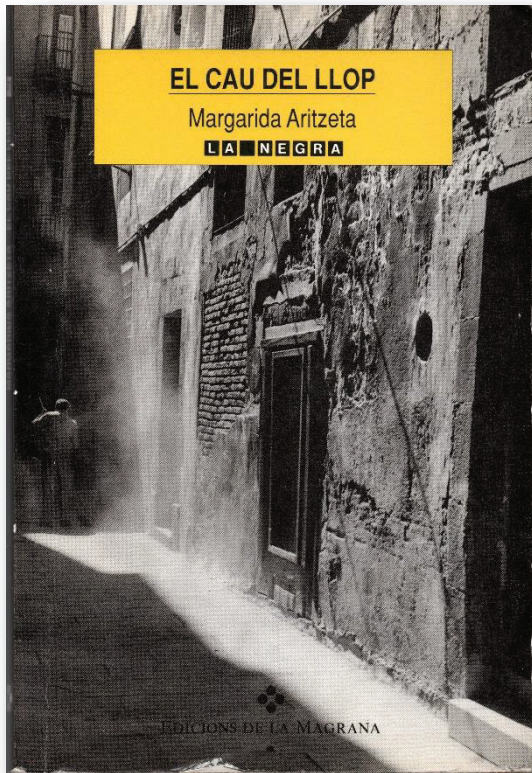
Pel que fa als personatges secundaris d'*El correu de Trípoli*, m'ha cridat l'atenció la mare de l'Irma, una dona violenta i incestuosa. A *Tie Break* tornem a trobar una mare peculiar: la Magda, que és sobreprotectora amb la seva filla Pati, una jove promesa del tennis. Diria que aquestes dues mares «problemàtiques» són predecessores de la mare de la inspectora Mina Fuster?

Segurament sí, encara que llavors jo no tenia ni idea que continuaria treballant en aquesta figura. De fet, tinc una altra novel·la, *El verí* (2002), en què també surt una mare d'aquestes possessives, absolutament insuportable. Aquesta figura de la mala mare, no sé per què la plantejo... Bé, jo he viscut en una casa on vivíem, juntes, quatre generacions de la família: la meva àvia, els meus pares, el meu marit i jo i els nostres fills. Tots en una mateixa casa. Això ja fa anys que s'ha acabat, però el fet d'haver de conviure amb diversos sostres de mares, cadascuna amb la seva parcel·la de poder i amb ganes d'exercir-la, m'ha donat eines per pensar sobre el tema. Això no vol dir que la meva mare fos despòtica, però si et pares a observar, la mare *hi és*, i a més a més hi és amb voluntat de dominar el panorama. És una mica inconscientment, que escric sobre el poder de les mares. I també escric sobre, d'una banda, les ganes d'estimar-les, i, d'altra banda, la impossibilitat de tenir-hi una bona relació. Vaig crear la mare de la Mina Fuster sense adonar-me que venia de totes aquestes mares anteriors. És un d'aquells temes recurrents que va des de l'origen fins a l'actualitat de tot el que he escrit.

A la tercera novel·la negra, *El cau del llop*, canviem de cicle. Aquí ja no trobem Sam ni els seus socis Carme i Ricard, sinó un altre trio d'investigadors: el sergent Parra, la detectiva Coia Moreno i el Sobradiel.

Ho he explicat sempre que n'he tingut ocasió: aquesta novel·la va sortir d'un cafè amb xocolatines a casa de l'Olga Xirinacs. L'Olga ha escrit novel·la gòtica i històries truculentes a l'estil de Lovecraft, i en aquella època guardava carpetes amb retalls de diari que li havien cridat l'atenció. Un dia, prenent un cafè, em va ensenyar els retalls de diari del cas d'«El Lobo Feroz», i em va dir que eren per a mi, que eren material per a una novel·la. Li vaig preguntar per què no la feia ella, i em va respondre que ella no feia

aquesta mena de novel·les, però que a mi em sortiria. I aleshores vaig decidir canviar l'escenari: «El Lobo Feroz» era un bar de Madrid, i «El cau del llop» es troba a Tarragona. Però el més interessant del cas era la part de recerca forense per al descobriment de la identitat de les víctimes. I no podia ser que un detectiu que fa informes comercials es dediqués a investigar un cas així. Això ho havia de fer la policia.



La Coia Moreno és una de les poques dones que fa feina a la Policia Nacional. La veu femenina era quelcom que, després de les dues novel·les protagonitzades per Sam —que respon a un model de masculinitat força tradicional— trobava a faltar?

Sí, sí. La Maria-Antònia Oliver tenia la seva Lònia Guiu. Però jo no volia fer una detectiva privada, així que va sortir la Coia, membre del cos policial. Tenia ganes d'introduir aquest tipus de personatge, però sense que em forcessin a posar-lo.

Forcessin?

Aquesta va ser una de les raons per les quals jo vaig deixar d'escriure novel·la negra... A veure com ho explico. Una cosa era la lluita feminista i la participació en tasques d'agitació popular (taules rodones, xerrades) i, una altra, i això ho vaig parlar amb la Isabel-Clara Simó diverses vegades, perquè m'empipava molt, era que sempre em convidessin a participar en taules rodones per parlar de *dones i literatura*. Com si les dones, com a subjectes, no poguéssim parlar de literatura sense l'etiqueta de dones. I recordo que un dia, després de la publicació d'aquestes tres novel·les negres i suposo que amb tota la bona fe del món, el Carles-Jordi Guardiola, l'editor —érem amics, feia anys que militàvem al PSAN i hi havia confiança i cordialitat—, em va dir una cosa així: «Aquestes novel·les que escrius, són novel·les que podria escriure qualsevol. Tu el que hauries de fer, com fa la Maria-Antònia Oliver, és agafar una detectiva feminista i fer

novel·les de detectives feministes». I vaig pensar que no en faria cap més, de novel·la negra.

...

Perquè jo creia que, en la meua llibertat de creadora, els personatges que jo inventés —homes, dones, llops o gossos— havien de poder parlar sense limitacions, sense que jo em cenyís a un model basat en escriure per a la meitat de la humanitat. Dones que escriuen per a dones: no hi estava d'acord, amb aquesta idea. Un circuit només de dones no m'interessava en absolut. Suposo que m'he equivocat molt a la vida; entre altres coses, deixant d'escriure novel·la negra. Però vaig dir que fins aquí havíem arribat.

Però sí que ha escrit més novel·les negres.

Vaig deixar d'escriure novel·les per a la col·lecció «La Negra». Una sèrie negra amb una protagonista dona i feminista no la vaig voler fer. Però sí, és curiós: al cap de vint i pocs anys, resulta que l'he feta *[riu]*.

Va decidir de fer una pausa, doncs.

Sí. I hi va haver un altre motiu, també, i era que jo no veia clar que els detectius privats poguessin resoldre crims. La figura del detectiu, a Catalunya i a Espanya, tenia molt poc recorregut criminal. Per això vaig provar, a la tercera novel·la, de fer servir figures de policies. Però cada vegada que em sortia el personatge del policia em recordava dels meus anys d'universitat i dels grisos que m'anaven a darrere amb la porra, i els cavalls empaitant-me... No em vaig sentir còmoda amb aquells personatges investigadors. Els vaig emprar una vegada i vaig pensar que prou.

Les tres novel·les, *El correu de Trípoli*, *Tie Break* i *El cau del llop*, representen els seus inicis en el gènere negre. Quin balanç en fa?

M'ho vaig passar molt bé escrivint-les. Em van permetre parlar del gènere amb el Toni Serra, amb la Maria-Antònia Oliver, amb el Jaume Fuster. No vaig conèixer personalment, en aquella època, l'Andreu Martín, però les novel·les m'han servit per recuperar el tracte i l'amistat amb ell més tard. Al capdavall, formàvem part d'una colla que feia unes mateixes coses. Va ser una experiència molt agradable. També em va donar l'oportunitat de conèixer lectors. Per exemple, arran d'*El correu de Trípoli*, em van organitzar un berenar-sopar amb lectors de la novel·la a Monòver. Vam fer un sopar en què hi devia haver una cinquantena de persones: semblava un casament, de veritat. I la

bodega de Poveda em va regalar una caixa de vi. Aquestes coses, que després ja no han passat mai més, eren molt divertides i molt agradables. Quan la gent descobria el seu poble, o el seu barri, o que un conegut seu sortia en una novel·la, s'interessava pel llibre i això et permetia fer aquesta mena de *bolos*. Va ser molt divertit.

Assumpta Margenat — 12 de març de 2021

Assumpta Margenat (Santa Eulàlia de Ronçana, 1953) és l'autora d'Escapa't d'Andorra («La Negra», 33) i Manolo («La Negra», 61). Amb Edicions de la Magrana també va publicar el recull d'articles Tres turons fan una serra («Meridiana», 21). Actualment viu a Vallgorguina i està jubilada. És membre del grup d'escriptura Pasta de Full de Cardedeu, amb el qual continua entrenant-se com a narradora.

Com arriba a escriure novel·la negra?

Per afició. Era lectora del gènere i, més concretament, em vaig aficionar a la línia americana de la novel·la negra per mitjà d'autors com Chandler i Jim Thompson. En aquesta literatura hi ha un retrat social darrere la història, i no sempre el personatge del policia és el bo i el delinqüent és el dolent... A mi, aquesta idea em va atraure. Em van venir ganes de crear una aventura d'intriga.

I ho va fer utilitzant la perspectiva d'una dona delinqüent, la Rossi.

Sí. El meu repte era que el públic es pogués posicionar de la banda del delicte, però per a això havia de crear un delinqüent simpàtic, amb què es pogués empatitzar. Aquest era l'objectiu. A *Escapa't d'Andorra*, la Rossi comet una falta que queda, diguem-ne, «perdonada», perquè consisteix a robar a un altre lladre. En canvi, a *Manolo* ella no comet cap delicte. Ella s'escapa. Fuig d'una situació perillosa.

A més de l'interès personal per la figura de l'infractor de la llei, tenia la voluntat de contribuir, amb el cultiu del gènere negre, a la normalització literària?

No. Jo no tinc estudis superiors. No escrivia novel·les negres amb una gran pretensió, sinó per afició. Edicions de la Magrana sí que tenia un projecte. Creien que la literatura, si no tenia tots aquests gèneres que la intel·lectualitat considerava menors —com la novel·la eròtica o la negra—, no estava completa. I volien dotar la narrativa catalana d'aquesta literatura, també. Això es veia i creava un interès, és cert. Però jo, personalment, no tenia un objectiu així.

Ara que parlem de l'editorial, al *Butlletí de Novetats* d'Edicions de la Magrana del novembre de 1989 hi posa: «*Escapa't d'Andorra* és la seva primera novel·la[,] que s'incorpora a la llista de novel·les policiaques escrites per dones». Tenia cap consciència de formar part d'una tendència literària d'autoria femenina?

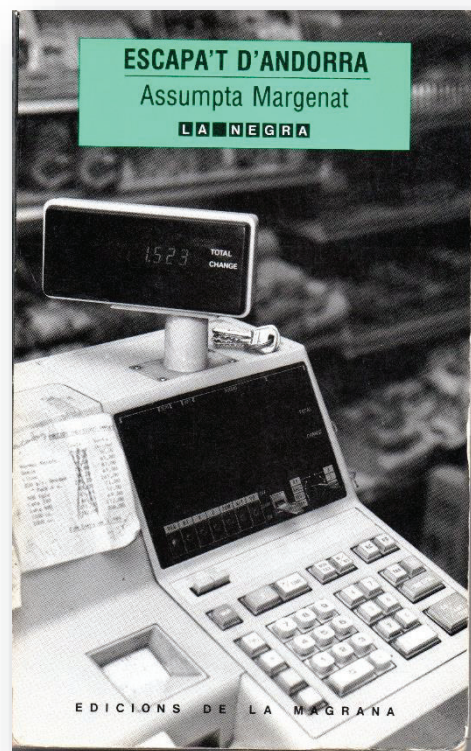
No. Jo ni tan sols coneixia les altres escriptores de la col·lecció, llavors. No tenia cap mena de consciència de ser partícip d'un projecte ni de res. És tot just ara, que me'n vaig adonant. Em dic a mi mateixa: ostres, resulta que vas fer una cosa que forma part de quelcom més gran.

Com va sorgir la idea de l'argument d'*Escapa't d'Andorra*?

Tot va començar amb aquesta dèria que et comentava de posar-se de banda del delinqüent, del qui està fora de la llei, i de buscar un delictes simpàtic. Això costava d'imaginar. I se'm va ocórrer que Andorra era un lloc favorable, en aquest sentit. Pel joc que donen la frontera i el tema del contraban, i perquè és una expressió exagerada de la societat de consum. Objectivament, era un bon escenari. Que si jo hagués estat bona escriptora, el mateix s'ha de poder fer al menjador de casa. Vull dir, que no perquè l'escenari sigui molt vistós, no perquè les coses passin a l'Everest, la novel·la és més bona. Però, a mi, m'ajudava.

Andorra li era un escenari familiar?

No, només hi havia estat unes quatre o cinc vegades. Hi anava a comprar sucre amb la meva mare i m'atabalava bastant. Es pot dir que l'odi que la Rossi té cap al país va partir una mica de l'avorrimient que em provocava a mi mateixa. Però, si bé a Andorra no hi havia estat gaire, sí que he estat en muntanyes de la mateixa altitud que les d'allà, sé quins arbres hi ha... I per a la qüestió dels topònims vaig fer servir un mapa de l'Alt Pirineu. Potser va ser una mica forçat, però va colar.



Pel que fa a la protagonista, Rossi, és una noia nascuda a Còrdova i crescuda a Barcelona que té consciència de «nova» catalana. Quin interès tenia de crear un personatge amb aquest perfil identitari?

Soc catalana de tota la vida i desconec el que és emigrar, però tinc la sensació que els catalans ens hem tornat una mica vanitosos i antipàtics. Suposo que és perquè ens han bastonejat molt, però hem acabat pensant que som els que tenim la raó en tot, els que en sabem, i que tothom que arribi a Catalunya ha de plegar-se a la nostra manera de fer. Penso que hem mantingut una actitud de menyspreu cap a altres cultures, i a mi això no m'ha agradat mai. No m'ha fet sentir còmoda. No m'hauria agradat escriure una novel·la la protagonista de la qual es digués Montserrat. Això té a veure amb el fet que a mi m'agrada el marge. Des del marge, les coses les veig més bé, més a la meua manera. No sé si et contesto. No són conviccions molt fermes, no podria fer-ne una tesi filosòfica, però la cosa va per aquí. M'agrada observar des del marge per treure punta i bellesa a coses que, des de la catalanitat, de vegades no sabem apreciar. Per exemple, que la protagonista es digui Rocío, un nom que trobo preciós. Però també que s'actualitzi i es faci dir Rossi, potser per dissimular, perquè Rocío marca molt l'origen i Rossi ja li dona més carta de ciutadana del món. Ara el mestissatge és molt gran, però, en els anys vuitanta, el perfil del nouvingut a Catalunya era el de la Rossi, algú d'una altra zona d'Espanya.

És, Rossi, una mena d'alter ego?

Jo també me l'he feta, aquesta pregunta. La novel·la està escrita en primera persona, i la primera persona enganya. Com a escriptor, hi ha moments en què no saps si estàs parlant tu o si està parlant la protagonista. No sé Rossi si és un alter ego. No ho descarto, però tampoc no n'estic segura.

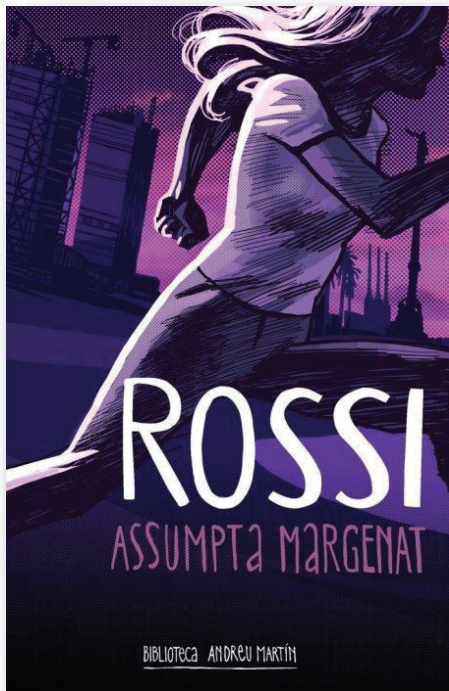
A *Escapa't d'Andorra*, la protagonista narra l'assetjament laboral que pateix, i també denuncia la violència masclista que sofreix una veïna. És feminista, la Rossi?

A mi em sembla que la Rossi és feminista i no ho sap. No ha llegit res sobre feminisme, però sent que no hi ha dret que passin certes coses. Per tant, penso que és una feminista intuïtiva. Ara bé: així com la Rossi no fa discursos sobre altres temes, tampoc no en fa sobre feminisme. Jo volia treure-li qualsevol marca d'heroïna feminista. No volia que fos una pesada que va donant lliçons, ni que hagués d'explicar per què fa tot el que fa. Perquè és que, llavors, et fugen els lectors. Si els lectors volen arguments polítics, ja hi ha llibres

que ens expliquen per què ens hem d'oposar a certes idees o defensar-les. Llegir una novel·la és una altra cosa. I no m'agrada aprofitar la literatura per allisonar ningú.

Tot i aquest feminisme «intuïtiu» a què just ara ha fet referència, en ocasions la Rossi té pensaments o conductes que beuen de la ideologia patriarcal. Per exemple, en l'escena de *Manolo* en què acaba tenint sexe «resignadament» amb el seu amic Carles...

Això sí que... [riu]. Aquí no és que la Rossi no sabés què fer, és que jo, com a escriptora, no sabia què fer, com acabar aquell capítol. Perquè segons com l'acabava, a les alçades que estava la novel·la, obria unes expectatives que no em convenien gens des del punt de vista estructural. Arribats a tal punt, em sobrava aquella escena. No sabia què fer-ne. Estava cansada de donar-li voltes i ho vaig resoldre així. *L'autora* ho va resoldre així. La Rossi, no acabo de saber què hauria fet. I com que jo n'era conscient, d'això, que aquí hi



havia una cosa que no lligava, que m'havia encallat i no m'agradava com havia quedat, quan l'Andreu Martín em va proposar de reeditar aquesta novel·la amb l'editorial Efadós, vaig pensar que tenia l'oportunitat d'arreglar aquest capítol. Aleshores en vaig parlar amb les amigues del club d'escriptura Pasta de Full. Els vaig demanar què havia de fer la Rossi en aquella situació. Ningú va saber què dir-me. Em van respondre que això també passa. A qui no li ha passat, això d'haver de cedir sense cap mena d'entusiasme a una proposta sexual? I encara no l'he poguda canviar, l'escena.

Aquesta segona part de la història de la Rossi, *Manolo*, estava inicialment prevista?

Jo no recordo que tingués res previst, però va passar que *Escapa't d'Andorra* va tenir molt d'èxit. També, en part, perquè Edicions de la Magrana difonia els seus llibres als instituts i a les escoles i això va fer que alguns professors recomanessin la novel·la. Vaig anar a fer bastantes xerrades a instituts i a centres de català per a adults de la zona del Vallès. Proposaven *Escapa't d'Andorra* com a lectura dels cursos dels primers nivells de

català. Els anava molt bé, perquè la novel·la està escrita amb un llenguatge planer. Això em va agradar moltíssim. A les xerrades em preguntaven si no havia pensat de publicar més aventures de la Rossi. Al final, l'èxit d'*Escapa't d'Andorra* va donar lloc a *Manolo*.

I com havia arribat el manuscrit d'*Escapa't d'Andorra* a la taula d'Edicions de la Magrana?

Jo em llegia els llibres que anava traient Edicions de la Magrana i ja veia que era una editorial que s'atrevia a publicar autors nous. I pensava: potser per aquí em puc colar. L'Emili Castellanos, que era amic meu, va ser qui va portar l'original a en Carles-Jordi Guardiola. L'Emili em va fer d'enllaç, però si ell no hagués portat el manuscrit a l'editor, l'hi hauria dut jo mateixa, perquè ja veia que la meva inexperiència hi encaixava, a l'editorial. Que era una candidata.

Consultant el fons de la Biblioteca de Catalunya he pogut llegir una carta seva en què demana que *Escapa't d'Andorra* aparegui signada per la protagonista, la Rossi.

Em moria de vergonya de posar el meu nom com a autora i anava buscant excuses per no haver de firmar. Tenia moltes ganes d'escriure, tenia moltes coses a dir, però firmar em costava una mica més. No sé per què. Vergonya. Era això.

Finalment, però, el llibre es publicà signat per Assumpta Margenat. Fou per decisió de l'editorial?

No ho recordo. Jo deuria de recapacitar i dir que sí. Suposo que em vaig armar de valor i vaig dir: em fa molta vergonya però m'aguanto.

Hi haurà alguna aventura més de la Rossi? O ja està escrita i no s'ha publicat?

No està escrita, no. A mi m'agradaria. Perquè, quan estàs creant una novel·la, t'agafa com un enamorament. Estàs entusiasmada, positiva, tens ganes de tornar-t'hi a posar. Escoltes una paraula pel carrer i penses: aquesta paraula la hi faré dir a tal personatge. O veus un paisatge i... Ho poses tot al voltant d'aquesta creació teva. És una situació anímica molt bona, engrescadora. Però, noia... És que estic emmandrida.

Com la retrobaríem, la Rossi?

Em sembla que, en el cas que escrigués una altra novel·la de la sèrie, no mouria la Rossi de l'edat de vint-i-pocs. Perquè és que, si faig que tingui cinquanta anys, no es podrà escapar corrents d'enlloc [*riu*]. I tampoc no sé fins a quin punt tindria interès... No sé fins

a quin punt té interès la biografia de la Rossi, o si el que té interès és l'aventura atrevida que protagonitza. De manera que no li canviaria l'edat.

Passats els anys, com valora l'experiència d'haver escrit aquest parell de novel·les de gènere?

Estic molt contenta d'haver-ho fet i m'adono sobretot ara, parlant amb tu, que tinc moltes coses a dir. En el meu dia a dia no m'afecta massa [el fet d'haver escrit aquestes novel·les], però de tant en tant me'n recordo i me n'alegro. I llavors és quan penso que no estan pas malament, aquestes històries; que han agradat molt, i això em dona ànim. Continuo practicant l'escriptura amb el grup Pasta de Full. Vaig fent i m'agrada.

Què pensa d'haver-se estrenat com a narradora amb Edicions de la Magrana?

Estic molt agraïda a Edicions de la Magrana per l'oportunitat i valoro la coincidència històrica: és una sort que ells tinguessin aquest projecte al qual gent com jo s'hi va poder apuntar. Penso que Edicions de la Magrana va jugar un paper molt important. Van fer una gran feina animant a escriure persones com la Maria Barbal o el Jesús Moncada. En Carles-Jordi Guardiola era militant, com a editor. Ell explicava en què consistia la seva feina i contava que, a Espanya, l'editor és algú que fa de tot: d'editor, d'impressor, de comercial, d'empresari... En canvi, a Anglaterra l'editor només s'ocupa de l'edició dels llibres. L'empresari, el comercial, és un altre. I en Carles-Jordi Guardiola insistia en aquesta diferenciació, i deia que ell era un editor a l'anglesa.

Abans ha dit que, en el moment de publicar a «La Negra», no era conscient d'estar contribuint a un projecte de normalització de la novel·la catalana. Com ho veu, ara?

No, no en tenia consciència. Era com passen moltes coses del present. El present no té una ubicació: les coses passen i ja està. Com dic, no tenia consciència del paper que jugava. Però han passat moltes coses des de llavors, i ara es veu que hi va haver una època que vam saber aprofitar. Una època en què es van empènyer coses, al país. És així. En el transcurs d'aquests anys, jo he fet moltes feines diferents, he viscut en llocs molt diferents, he fet molts canvis. Quan em semblava que una cosa ja la sabia fer, passava a fer-ne una altra. No he estat una persona constant. I, en canvi, rellegint alguns fragments de les novel·les, penso que tampoc no he canviat tant, com a persona. El que he aportat, el que he dit, el que he opinat, es manté. Quan escrius una cosa i te la publiquen, sents una responsabilitat, en el sentit que allò que has creat pot durar dos dies o pot durar cinquanta

anys. I estic veient que el que vaig escriure, aguanta. Per tant, em dona una certa perspectiva sobre mi mateixa.

Ha envellit molt bé, la història de la Rossi.

Això és bo.

2. Professionals vinculats a «La Negra» (1986-1998)

Carles-Jordi Guardiola — 27 de gener de 2021³⁰¹

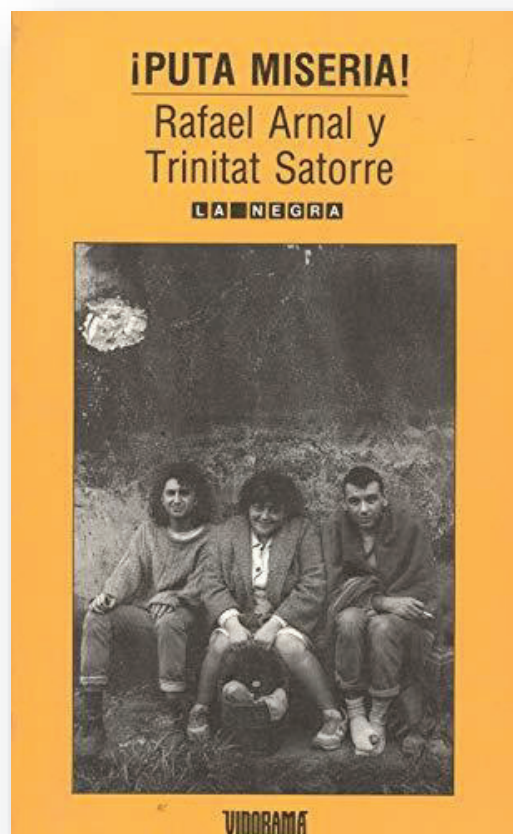
Carles-Jordi Guardiola (Manresa, 1942) és editor, poeta, assagista i estudiós de Carles Riba. Va ser l'editor d'Edicions de la Magrana de 1975 a 2003. Fundà aquesta empresa de publicacions juntament amb tres companys del Partit Socialista d'Alliberament Nacional: Jaume Fuster, Jordi Moners i Francesc Vidal.

Alguns títols de «La Negra» foren publicats, en castellà, a la col·lecció homònima de l'editorial Vidorama. Com va acordar-se aquesta transferència de producció a Vidorama?

Va ser fruit de contactes professionals i d'una voluntat d'expansió a altres llengües que els autors agraïen.

El ritme de producció de la col·lecció decau de forma important a partir de 1994. Per quina causa?

A partir d'un cert moment, les obres de ficció comencen a introduir elements dels diferents gèneres: elements de la novel·la policíaca, de l'eròtica, etc. Això que fa siguin menys necessàries les col·leccions específiques. Això es veu més clarament amb la novel·la eròtica, que pràcticament desapareix. En canvi, la narrativa policíaca tornarà amb força anys després.



³⁰¹ Aquestes preguntes han estat realitzades a quatre mans amb la investigadora Irene Solanich. Atesos els paral·lelismes entre les nostres respectives recerques, Solanich i l'autora d'aquest estudi vam fer arribar a Carles-Jordi Guardiola les preguntes de cadascuna en un sol missatge. Algunes declaracions de Carles-Jordi Guardiola que es recullen aquí també figuren a Solanich (2023).

Com valora l'aportació de les escriptores catalanes de la col·lecció?

No em pertoca a mi valorar. Si vaig publicar les seves novel·les era perquè hi havia autores que les escrivien, perquè els originals m'interessaven i perquè els llibres es venien bé.

Però el fet que fossin dones i que, en alguns casos, presentessin protagonistes femenines i incloguessin traces «feminitzadores» del gènere negre, no era quelcom a destacar de cara a la promoció dels seus llibres?

Ja ho he dit en l'anterior resposta. Res de «feminització». L'origen de l'editorial ja pressuposava una mirada àmplia i no excloent amb ningú.

Àlex Broch — 12, 14 i 19 de gener de 2021

Àlex Broch (Barcelona, 1947), conegut per la seva faceta de crític literari, entrà en l'accionariat d'Edicions de la Magrana l'any 1978. També s'implicà en la jove editorial en qualitat de director d'algunes col·leccions, com «Les Ales Estesés», «Cotlliure» i «L'Esparver Llegir». Broch va dirigir «La Negra» des de la sortida de la col·lecció al mercat, l'octubre de 1986, fins al gener de 1988, quan passà a treballar a Edicions 62 i Ediciones Península en el càrrec de director literari adjunt.

Com s'integra en el projecte d'Edicions de la Magrana a partir de 1978?

Edicions de la Magrana, per causa d'alguns lligams personals i professionals, tenia un cert assessorament i suport d'Edicions 62. Jo vaig parlar amb Josep Maria Castellet sobre la possibilitat d'establir algun tipus de vinculació amb Edicions 62, i llavors ell em va dir que era millor potenciar una editorial en formació com Edicions de la Magrana i entrar en el seu accionariat. Això va anar així, encara que no puc precisar de memòria quan es va produir aquesta conversa. Però no va ser una decisió presa en solitari: va ser compartida amb Vinyet Panyella. La raó, simple, era la voluntat d'entrar en un projecte editorial per ajudar a consolidar-lo, i res millor que una editorial nova i jove. Per això, tant la Vinyet com jo, vam fer el pas, tot i que jo vaig vincular-me al projecte més directament.

Com a director de col·leccions.

Sí. Carles-Jordi Guardiola —l'editor— tenia el mandat de convertir una editorial que havia nascut com a editorial política, lligada al PSAN i a l'independentisme (ja aleshores), en una editorial literària. Això va passar per fer una gran col·lecció de narrativa, «Les Ales Estesés», i pensar i potenciar altres col·leccions. Carles-Jordi Guardiola va ser qui em feu la proposta de vincular-me a l'empresa per obrir noves sèries literàries. En aquest procés d'anàlisi i reflexió, constatarem la creixent presència de la narrativa de gènere en la literatura catalana, i que el gènere policíac o negre es publicava de manera dispersa en diverses col·leccions de distintes editorials. Aquest fet, i atesa també l'actitud de «La Cua de Palla» d'Edicions 62, que es definia com la col·lecció que acollia el bo i millor de la

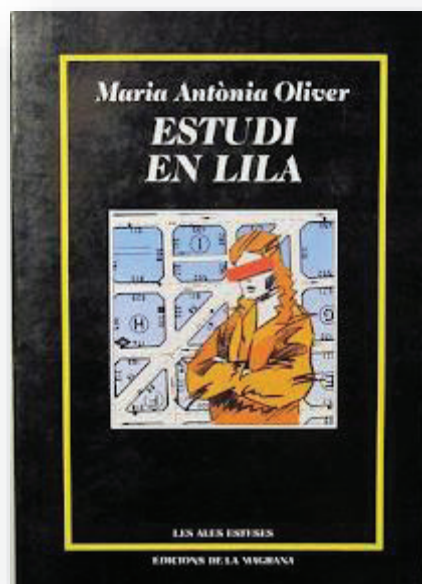
literatura negra d'altres cultures i, quasi, menyspreava o oblidava la catalana, va sorgir la idea de fundar una col·lecció que reunís, justament, els autors i autores catalans.

I un cop es creà la col·lecció «La Negra», com funcionava el procés de selecció d'autors i obres?

Mentre hi vaig estar vinculat, el procés de selecció va ser el mateix que el de qualsevol col·lecció. Consistia a buscar originals, llegir-los i acceptar-los o no. I aquesta feina corresponia al director de la col·lecció, que era jo. Això no treu que, naturalment, es poguessin rebre suggeriments de l'editor. En qualsevol cas, calia construir la col·lecció i per això es varen buscar nous autors i autores en català, així com possibles reedicions i autors estrangers, molt especialment els més propers, els francesos. Sense oblidar, però, britànics, italians i portuguesos. Hi havia també —em sembla important remarcar-ho— una visió «ideològica» del gènere. És a dir, interessava especialment una visió que desemmascarés o parlés de les «escletxes» i «contradiccions» dels sistema social i polític capitalista. Una novel·la negra que fos no únicament un misteri a resoldre, sinó, també, una crítica dels marges corruptes de la societat.

Entre els primers números publicats hi ha *Estudi en lila*, de Maria-Antònia Oliver, i *El jaqué de la democràcia*, de Maria Aurèlia Capmany. Dues reedicions.

Sí, tant un llibre com l'altre són reedicions, curiosament. O no tan curiosament, perquè és indicador que es va buscar el que ja hi havia publicat per legitimar millor el projecte de «La Negra» d'acollir autors catalans. El llibre de Maria-Antònia Oliver s'havia publicat a «Les Ales Estesés» l'any 1985 i és el número 5 de «La Negra» amb data de 1987. Això explica el que comentava fa un moment: que hi havia llibres «negres» que sortien en col·leccions no especialitzades i que aquesta realitat obria la possibilitat de crear una col·lecció específica.



Per quina raó es triaren aquest parell de títols? És massa atrevit dir que posen els fonaments d'una tradició d'autoria femenina dins el gènere negre en català?

Oliver, amb Lònia Guiu, creà la primera «detectiva» catalana, i, a més, a la seva novel·la es transformava la relació tradicional de gènere. L'ajudant era masculí i l'eix central i protagonista, femení. Quant a Maria Aurèlia Capmany, la intenció va ser redescobrir-la i reivindicar-la com a autora del gènere. Reivindicar-la com un dels fonaments d'una tradició d'autoria femenina, com en dius.

Donar visibilitat a les escriptores i —en alguns casos— a la seva «desmasculinització» del gènere criminal, formava part dels objectius de «La Negra»?

No publicàvem Maria-Antònia Oliver i Maria Aurèlia Capmany perquè fossin dones. Les publicàvem perquè ens interessava la seva obra. O sigui, no hi havia una explícita «ideologia» de gènere i de contraposició masculí/femení perquè, afortunadament, el sentit d'igualtat era ben present i incorporat a l'editorial i en tots els que hi estàvem vinculats i hi treballàvem. Per a mi, la novel·la negra o policíaca d'Oliver i Capmany és una variant de la seva obra. No es pot pas negar, però, que les seves novel·les tenien i presentaven en aquell moment especificitats que ens servien per enriquir i potenciar la col·lecció. Visualitzar l'autora dona de gènere negre també era una aposta. Però, com a director de «La Negra», sempre vaig buscar equilibris i complementarietats. Sempre he pensat que és l'actitud i la solució més sàvia perquè un catàleg sigui bo.

Més de trenta anys després, diria que «La Negra» va aconseguir ser vista, tal com es pretenia, com la principal plataforma de difusió dels autors autòctons de novel·la criminal?

Crec clarament que sí. Va dignificar del tot el gènere, estimulants a conrear-lo autors de renom que, si no fos per la col·lecció, mai no l'haurien practicat. I, en consolidar-se com a sèrie unitària, va visibilitzar molt més i millor el projecte, el que pretenia i representava. Molts autors del gènere varen «néixer» en aquell moment i més tard han continuat escrivint i han construït una obra molt més vasta, diversa i rica del que pogué representar la seva activitat «negra» a la col·lecció. Per exemple, Margarida Aritzeta.

Així com va ser ideada, «La Negra» podria tornar? Tindria sentit i vigència, avui?

Podria, clar. Tota col·lecció que es planteja uns objectius coherents i fa un acurat seguiment de la seva línia editorial, pot tornar, però, en aquest cas, hauria de saber que

ara ja no està sola. La importància de «La Negra» ve donada per la seva significació única (aquest va ser el seu gran encert) en el mercat editorial català del moment. Per això va sorgir, ja ho he explicat. Per unificar un gènere que apareixeria dispers en altres col·leccions i editorials. Ara, això, ja no és així. Hi ha diverses col·leccions especialitzades en el gènere negre, la qual cosa fa més complicat i difícil qualsevol nou projecte. Un dels perills editorials és saturar el mercat per sobreproducció. Per tant s'hauria de pensar, almenys, dues vegades.

En aquells anys es deia que no existia una sòlida tradició de gènere negre en la literatura catalana. Ara el panorama és diferent.

Sens dubte. El gènere ja ha creat la seva pròpia història i ja hi ha llibres, diversos llibres, que estudien i fixen la seva evolució. Llibres i col·leccions especials que es dediquen, monogràficament, al gènere negre. També hi ha simposis i trobades a llocs diferents de la geografia catalana, on periòdicament s'organitzen activitats amb escriptors de sèrie negra o que també conreen el gènere. La diversitat és gran, fins al punt que ja quasi «obliga» els crítics a una especialització única i continuada, si volen mantenir-se al dia del que es va publicant i dels debats que sorgeixen. El gènere viu un bon moment, i diria que això ja no té marxa enrere. Serà, clarament, una de les especialitats i singularitats de la narrativa catalana actual i dins dels estudis d'aquestes darreres i properes dècades.

Oriol Castanys — 17 de maig de 2021

Oriol Castanys (Barcelona, 1955) és editor. L'any 1981 va entrar a treballar com a cap de producció a Edicions de la Magrana, on així mateix va desenvolupar tasques editorials. Castanys va impulsar la creació de les col·leccions «Venècies», «La Marrana» i «Meridiana», i també es va responsabilitzar d'alguns títols de «La Negra». El 1990 passà a dirigir el setmanari El Temps. Des de 1992 ha assumit càrrecs de direcció en diverses empreses editorials, entre les quals Empúries, Edicions 62 i RBA Libros. Estant en aquest gran grup, intervingué en l'acord de compra d'Edicions de la Magrana l'any 2000. Des de 2019 és membre del consell d'administració d'Anagrama.

Ha estat vinculat a Edicions de la Magrana en dues etapes ben diferents: quan aquesta era una editorial independent, i quan va passar a ser un segell de RBA Libros. Comencem pel principi. Vostè hi entra com a cap de producció el 1981.

Sí. En Carles-Jordi Guardiola buscava algú que substituís en Josep Albanell, a qui li havia sortit una altra feina. Jo coneixia en Guardiola de feia temps perquè els seus sogres, els Ponti, eren molt amics dels meus pares. D'entrada, vaig començar a treballar a l'editorial només els matins, ja que, en aquell moment, el volum de feina no donava per a més. Jo tenia una mica d'experiència en el món editorial, però no estrictament de producció. Vaig passar un mes amb en Pep Albanell i ell em va explicar com funcionava tot. Em va fer de mestre i li dec el que sé. A partir de llavors, el volum de feina va anar augmentant. Augmentava a mesura que el catàleg de l'editorial anava creixent, així que al cap d'uns anys vaig passar a treballar a Edicions de la Magrana a temps complet.

Va ser llavors quan assumí tasques editorials, també?

En principi em van contractar per encarregar-me, exclusivament, de la producció. Però, un cop dins, em vaig anar familiaritzant amb les diferents col·leccions; en Guardiola i jo parlàvem sovint de llibres i anaven sorgint idees. Vaig començar a proposar possibles línies editorials a incorporar. Ara bé: tant la línia editorial inicial com els canvis i ampliacions posteriors foren decisió d'en Carles-Jordi Guardiola i de les persones amb què ell s'assessorava.

Algunes d'aquestes «propostes» es concretaren en les col·leccions «Venècies» i «La Marrana».

Sí. Primer es va crear «Venècies». Fou un projecte impulsat, inicialment, per en Llorenç Marquès i per mi mateix. Tots dos teníem ganes de fer una col·lecció de literatura estrangera traduïda, amb títols de qualitat i llibres bonics, ben fets. Em sembla que ho vam aconseguir. La col·lecció ja no existeix, però qui hagi tingut la possibilitat de veure els llibres, deu haver comprovat que és una col·lecció que tenia una certa intenció. Per fer-la vam col·laborar amb en Pep Trujillo, que es va encarregar del disseny i va integrar la fotografia de l'autor a la coberta del llibre, la qual cosa era poc habitual. Aquest retrat es convertí en l'element gràfic principal de la col·lecció; de fet, més tard vam fer servir aquest disseny també a les «Les Ales Esteses» i «Cotlliure». Al cap d'un temps, en un dels diversos acords a què Edicions de la Magrana va arribar amb Edicions 62, es decidí que «Venècies» passés a ser una col·lecció coeditada. A partir de llavors, a la pàgina de crèdits, figuràrem com a directors en Llorenç Marquès, jo i en Josep Maria Castellet, qui triava els títols que aportava Edicions 62. Fins i tot després de marxar a dirigir *El Temps* vaig continuar codirigint aquesta col·lecció. Recordo que va ser molt ben rebuda, força elogiada i apreciada, però, en canvi, va tenir una vida dura. No era una col·lecció d'èxit, en absolut. Bé, sí que es reeditaren alguns llibres, és clar, però poquets.

I «La Marrana» com va anar?

Aquesta va ser la segona col·lecció que vaig proposar. El cas és que, en aquella època, hi havia moltes coses que encara no estaven fetes en català. Se'm va ocórrer la idea de crear una col·lecció de literatura eròtica i, per dur-la endavant, vaig tenir un col·laborador essencial: en Jesús Moncada, qui era un bon lector d'aquest tipus de narrativa. De fet, Moncada és el traductor de quasi tots els llibres de la col·lecció. Jo en vaig traduir algun, també, però la majoria són seus. Els signava amb pseudònims estrambòtics, més per diversió que per amagar-se.

Vostè també va responsabilitzar-se d'una tercera col·lecció: «Meridiana». Quina mena de llibres aplegava?

«Meridiana» va ser pensada per acollir literatura estrangera més moderna i actual que la que es publicava en altres col·leccions, com «Venècies». Es tracta d'una col·lecció petita que no va durar molts anys. Alguns llibres que hi aparegueren els vaig triar amb en Sergi Pàmies. Ell mateix va traduir diversos títols, entre els quals la *Trilogia de Claus i Lucas*

d'Agota Kristof, una obra que ha tingut molt d'èxit. Des de llavors se n'han fet diverses reedicions, però la primera traducció en català és d'en Sergi Pàmies i la va publicar Edicions de la Magrana.

De quina manera s'implicà amb la col·lecció «La Negra»?

Vaig encarregar-me d'alguns llibres en concret. Els primers van ser *El complot dels anells*, de l'Assumpció Maresma, i *Barcelona Connection*, de l'Andreu Martín. Amb l'Assumpció vaig treballar molt. Sobretot, la vaig animar i empènyer a escriure, perquè trigava molt i feia bola, com els nens petits quan mengen [riu]. Però, finalment, vam aconseguir-ho i el llibre va tenir un cert èxit, i també la pel·lícula, que va sortir alhora, o sigui que molt bé. Va ser llavors quan ens vam inventar el cartell publicitari de «Més val tenir La Negra que Cua de Palla». Si t'hi fixes, al cartell hi ha les cobertes d'aquests dos llibres que he mencionat i de dos més: *Faraó*, de Magí Roselló, i *Antípodes*, de Maria-Antònia Oliver. Ens ho vam passar molt bé fent-lo i el resultat ens agradava, però quan en Guardiola va parlar d'aquest cartell a Edicions 62, van posar el crit al cel i el vam haver de retirar. Per tant, no va sortir mai a la llum, però jo en conservo la prova d'impremta. És una anècdota sense més importància, però divertida.



Imatge cedida per Oriol Castanys

I tant. S'ocupà d'algun llibre més d'aquesta col·lecció?

Sí, vaig participar en l'edició de *Canya o mitjana*, del tàndem Solé Serrat, el qual jo coneixia perquè eren amics d'en Sergi Pàmies. El seu llibre era divertit, estava escrit amb molt sentit de l'humor i en un to diferent del que s'utilitza normalment per fer novel·la negra. Trencava alguns esquemes. I, finalment, vaig treballar amb un altre autor de la col·lecció, en Magí Rosselló. Recordo que Rosselló vivia a França i vaig viatjar un cap de setmana a París per trobar-me amb ell i treballar en el llibre.

Tot i que estigué més vinculat a altres col·leccions d'Edicions de la Magrana, m'interessa conèixer la seva visió de «La Negra».

Penso que va ser una molt bona idea crear aquesta col·lecció. Hi havia un forat en el gènere i valia la pena fer alguna cosa per incentivar els autors catalans (els ja consagrats i els nous) a escriure literatura policíaca. En aquest sentit, «La Negra» va assolir el seu objectiu, perquè la llista d'autors i títols del seu catàleg és important. Hi ha llibres més reeixits i llibres menys reeixits, com a tot arreu. Potser vam arrancar massa forts, però a partir de 1989 vam abaixar una mica el ritme. I alguns llibres s'empraren com a textos escolars. Per exemple, el primer: *Sota el signe de Sagitari* de Jaume Fuster.

Fem ara un salt temporal fins al 2000, quan esdevé el director editorial de RBA Libros i, poc després, s'acorda l'absorció d'Edicions de la Magrana per part del gran grup. Com visqué aquesta negociació?

En incorporar-me a RBA Libros, el meu equip i jo —que veníem d'Edicions 62 i del món editorial en català— vam proposar a Ricardo Rodrigo, el president de RBA, de desenvolupar i potenciar una línia editorial en llengua catalana. En aquell moment, en Carles-Jordi Guardiola va contactar amb mi. Estava buscant una solució per a Edicions de la Magrana, que ja portava un temps arrossegant problemes financers, i em va preguntar si podia interessar a RBA comprar-la. Ell va arribar a un acord amb l'empresa i la seva editorial es va integrar al grup, amb totes les dificultats que això comporta per a tothom, però sobretot per al que ven, és clar. Entrar a formar part d'una gran estructura sempre és complicat. Va ser difícil per a tots i entenc que, per a ell, més. Jo he viscut



diferents fusions, de vegades com a fusionat i de vegades com a comprador, segons el lloc, i totes són complexes. Normalment, un projecte editorial és quelcom personal, d'algú que ho porta a la seva manera, i en el moment que se'n desprèn, per la raó que sigui, el procés d'adaptació a un sistema de treball completament diferent —no dic que millor, ni molts menys, però diferent— és difícil .

Al cap dels anys, com valora la seva petja a Edicions de la Magrana?

Estic encantat i molt content de recordar aquella època dels anys vuitanta. No sé si vaig deixar cap petja; no ho crec, però tampoc no visc per deixar petges. Més aviat, intento esborrar-les. Però va ser una època en què m'ho vaig passar bé. Vaig aprendre molt i estic agraït a les persones amb qui vaig col·laborar (com els ja citats Pep Trujillo, Jesús Moncada i Sergi Pàmies, i també altres que no he esmentat: Marisol Dasca, Maite Colom i molts més) i a les persones que van fer possible que treballés a l'editorial, en Carles-Jordi Guardiola i els Ponti.

Lluís Baselga — 26 de maig de 2021

Lluís Baselga (Barcelona, 1955) va ser el cap de producció d'Edicions de la Magrana durant deu anys, del 1990 al 2000. Després de l'absorció de l'empresa per part de RBA Libros, va continuar treballant en el departament de producció del gran grup fins al 2013. Actualment està jubilat.

El 1990 esdevé el nou cap de producció d'Edicions de la Magrana, en substitució d'Oriol Castanys. És llavors quan entra a l'editorial o ja hi treballava?

Hi entro llavors. Abans havia estat a Publicacions de l'Abadia de Montserrat durant dos anys, i m'hi avorria molt. Així que, quan va sortir la possibilitat d'entrar a Edicions de la Magrana —va ser l'Oriol qui m'ho va proposar—, se'm van obrir les portes del cel [riu]. Va ser un canvi radical.

Quines eren les seves tasques principals a la nova feina?

Les funcions del director de producció d'una editorial petita eren molt diferents llavors de les d'ara. A la pràctica, feia una mica de tot. Érem pocs, a l'equip; crec que érem unes sis persones. Jo assistia a les reunions d'en Carles-Jordi Guardiola amb els autors i també tenia una estreta relació amb la correctora dels textos, la Maite Colom. El que et puc dir és que, en arribar a l'editorial, vaig trobar que el funcionament era molt antic. Els llibres encara es feien amb tipografia en plom; jo, en canvi, ja feia cinc anys que feia autoedició. Intentar modernitzar i canviar tot allò va ser difícil.

Parli'm d'aquest procés.

El món editorial català ja començava a tenir problemes econòmics seriosos i havia de fer un canvi. Això era evident. Edicions de la Magrana va ser la primera editorial catalana en passar a l'autoedició; d'aquesta manera vam reduir els costos de producció una barbaritat, en més d'un 40%. Abans, el procés de fer un llibre era llarg i laboriós. Primer es corregia l'original. Un cop corregit el llibre, el donàvem a compondre. Llavors ens tornaven les galerades. Es tornava a revisar i es lliurava de nou a l'empresa externa, la qual havia d'introduir totes les correccions i després distribuir el llibre per pàgines. Tot plegat era una feinada de bojós. I duia temps: calien entre dos i tres mesos per fer la composició. Si, a sobre, es feia amb tipografia en plom, cada correcció implicava tornar a picar la línia sencera, i es feia etern. Jo tenia un ordinador Mac amb el *Pagemaker*, el conegut programa

per maquetar llibres, i a l'editorial vaig parlar dels avantatges de l'autoedició. Al començament no em creien, i vaig demanar que em deixessin fer un llibre. En vaig fer un de la col·lecció «La Marrana» en quinze dies. A partir de llavors, a més de coordinar l'àrea de producció, vaig començar a maquetar.

El 1994 el dissenyador Pep Trujillo marxa de l'editorial i, en el seu lloc, entra Pep Montserrat, canvi que implica també la renovació dels dissenys dels llibres.

Sí, va ser una petita revolució. Em va anar molt bé que ell hi fos. En Pep Montserrat era una persona jove, que aportava una visió diferent del món editorial. Junts vam canviar tots els dissenys, fins i tot el de «L'Esparver», que costava molt de tocar. Hi havia una complicitat gran, molt gran. De fet, moltes vegades en Pep venia al despatx i fèiem les cobertes junts al meu ordinador, amb el *Freehand*: que si ara canvia això, que si ara ajusta això altre... I molt bé. Ell proposava i feia, i a mi em tocava convèncer dels canvis en Carles-Jordi Guardiola i n'Ignasi Canals, el gerent.

Un altre canvi, potser el més remarcable d'aquells anys, va ser la decisió de deixar la distribuïdora Enlace i passar a l'autodistribució. Com va anar?

Això es va decidir l'any 1994, quan l'editorial va començar a comercialitzar vídeos. Perquè hi havia un problema que, bé, el tenen totes les editorials: d'alguns títols hi havia milers d'exemplars que no es facturaven mai, perquè la distribuïdora deia que els tenia distribuïts a les llibreries però no venuts, i alhora demanava que reeditéssim alguns llibres perquè, presumptament, no li'n quedaven exemplars al magatzem. Entens el joc? Eren quantitats que l'editorial no podia comprovar. Ha funcionat sempre així; de fet, d'això viuen les distribuïdores. Però quan vas una mica just i et poses a fer comptes... Un altre fet determinant va ser que Enlace no podia distribuir vídeos; per això es va decidir passar a l'autodistribució. I això va influir en tota la resta, dins l'editorial, perquè vist des de fora podia fer una mica de por. No era normal que una editorial catalana fes això. *Ahora van de independientes, estos, no? No ho sé.* Es van produir canvis força bèsties en aquell moment.

Autodistribuir-se va ser una mala decisió?

Jo crec que no. De fet, la vaig recolzar. Però el que sí que va ser una mala decisió, i de fet d'aquí va venir tot el merder, va ser comercialitzar vídeos. Això va enfonsar l'editorial. Tot d'una se'n van vendre molts, però després ja no. Hi va haver moltes pèrdues.

Carles-Jordi Guardiola també comenta aquest episodi al seu llibre *Ofici d'editar*.

Sí. Ell no era massa partidari, eh, d'això. Però...

En aquests anys, a la col·lecció «La Negra» es produeix un important descens del nombre de publicacions per any. A què es deu? És perquè no arribaven originals o perquè els que arribaven no eren publicables?

Totes dues coses. En els anys vuitanta hi havia hagut un *boom* de la novel·la negra, també en castellà, però això va acabar. La col·lecció ja no era el que havia estat al principi, quan va créixer ràpidament i fins i tot li va fer ombra a «La Cua de Palla». També suposo que els autors percebien els problemes econòmics de l'editorial i ningú no volia arriscar-se; des de fora es podien deduir moltes coses. Viure-ho des de dins va ser molt dur. Van marxar autors de la casa de feia molts anys, per exemple la Maria Barbal. I de «La Negra», l'Andreu Martín, que era un autor prolífic i que venia molt. Va ser una pèrdua important. O sigui que la col·lecció es va tancar una mica sola.

Quina relació va tenir amb el director de la col·lecció, Jaume Fuster?

Hi vaig tenir molt poca relació perquè quasi no el veia. A l'editorial venia poc. En canvi, la Maria-Antònia Oliver sí que va venir alguna vegada, i encara més sovint després de la mort d'en Jaume.

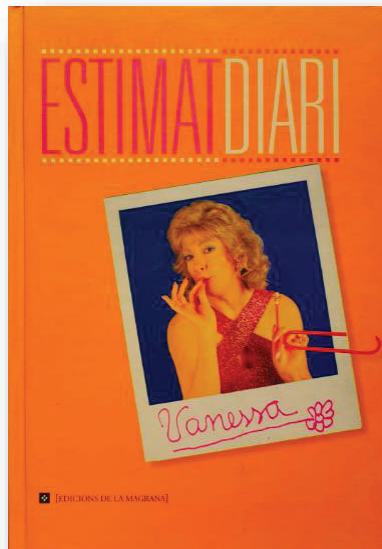
Amb els autors de «La Negra» va tenir més tracte, doncs?

No gaire. Això era cosa, sobretot, d'en Carles-Jordi Guardiola. Jo vaig tenir una mica de tracte amb la Margarida Aritzeta i amb n'Andreu Martín, però es va acabar de seguida. Sí que vaig tenir molta relació —però no és autor de «La Negra»— amb en Jesús Moncada. Venia cada dia una estona i podíem passar hores xerrant. Per a mi, aquesta és una de les millors coses d'haver estat a Edicions de la Magrana.

Edicions de la Magrana es pot definir com una editorial «de col·leccions»: al llarg dels anys en creà més d'una cinquantena. Personalment, quines li agradaven més?

Totes, però destacaria la secció infantil i juvenil —amb «Esparver» i «El Petit Esparver»— i «Meridiana». I, de fora de col·leccions, recordo que m'ho vaig passar molt bé treballant en el llibre *Estimat diari* de Lloïl Bertran, en què imitava el personatge que feia a la televisió. Era molt divertit. El vaig fer tot jo amb el programa d'autoedició, amb ella al costat. En el moment que coneixes un autor i hi fas feina colze a colze, el llibre ja té un plus important. També en vaig fer un amb en Perejaume per a la col·lecció

«Cotlliure». Ens veiérem dues o tres vegades i va ser molt interessant estar amb ell. Això, en canvi, no passava amb els escriptors de «La Negra». En qualsevol cas, des que vaig entrar a l'editorial vaig veure que la línia més important era «L'Esparver» i les seves filials. Era el que donava el pa de cada dia i permetia crear altres col·leccions i continuar amb «Les Ales Estesés» o amb «La Negra» mateixa.



Va continuar a l'equip després de l'absorció d'Edicions de la Magrana per part del grup RBA. Com va viure aquesta transició?

La vaig viure molt malament. Va ser molt dur. Un canvi fort. I jo crec que es podria haver evitat si s'hagués reduït al mínim l'estructura de l'editorial, quedant tres o quatre persones i prou. Hauria calgut deixar estar els vídeos i tornar a La Magrana primerenca, però estic convençut que hauria funcionat. Un cop absorbits, la cosa va començar a rutllar de nou quan la Isabel Obiols va entrar com a editora. Va publicar la Marta Rojals, per exemple, i tota una colla d'autors que feia que semblés que tornàvem al passat, en el bon sentit. Però això va durar poc. En un món com el de RBA no té cabuda una proposta així, una línia editorial en català. S'ha anat diluint fins que ha desaparegut: ara han venut La Magrana a Penguin Random House.

A RBA hi treballa fins al 2013. Tot sumat, són vint-i-tres anys vinculat al segell Edicions de la Magrana. De l'experiència, què en destacaria?

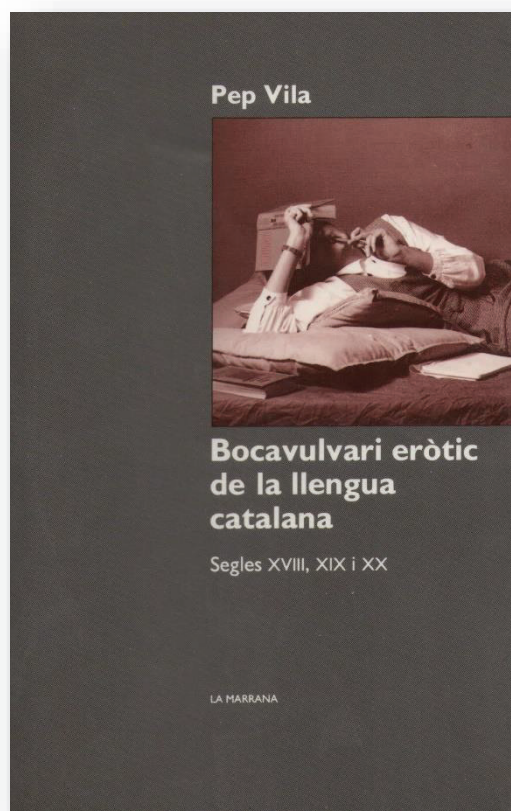
Va ser una experiència més personal que professional, per tota la gent que vaig conèixer. La relació amb en Jesús Moncada ha estat importantíssima per a mi.

I com va ser la relació professional amb el dissenyador Pep Trujillo? No he pensat a preguntar-li-ho abans, quan m'ha parlat de la relació amb Pep Montserrat.

Sí, també hi vaig tenir molt bona relació. Era una persona especial i estimada, i que va fer dissenys que eren molt trencadors pel moment. Recordo el de la col·lecció «La Marrana», que és molt bo. Juga amb la solapa: a la coberta es veu una part de la fotografia, però la resta de la imatge —i, concretament, la part eròtica— es troba a la solapa. A les llibreries podies veure persones que agafaven un d'aquests llibres i l'obrien dissimuladament per veure la fotografia sencera. Vols que t'expliqui una altra anècdota relacionada amb aquesta col·lecció?

Si us plau.

Hi havia una correctora, una senyora gran, soltera i molt especial, que normalment venia a l'editorial amb els papers amb correccions i les comentàvem una per una. Un dia algú, amb una mica de mala llet, li va donar un llibre de «La Marrana» per corregir. Doncs bé: la pobra senyora, quan va venir la vegada següent, no sabia on ficar-se. Va deixar els papers i va marxar, no va voler fer cap tipus de comentari *[riu]*. Va ser divertit.

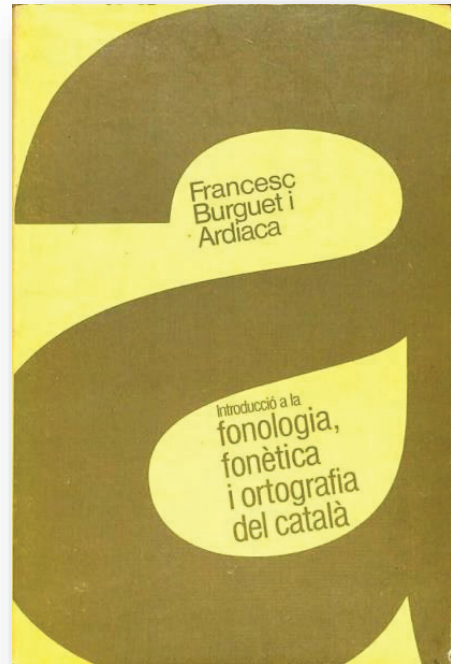


Pep Trujillo — 7 de febrer de 2021

Pep Trujillo (Lleida, 1958) va ser el responsable de disseny d'Edicions de la Magrana des de 1985 fins al 1994. Entre altres tasques, va confeccionar les cobertes dels primers cinquanta-sis números de la col·lecció «La Negra». Actualment, es dedica a la pintura.

Com neix el vincle professional amb Edicions de la Magrana?

Vaig començar a col·laborar amb l'editorial com a extern l'any 1985. El primer disseny que em van encarregar va ser el d'un volum acadèmic: *Introducció a la fonologia, fonètica i ortografia del català* de Francesc Burguet. L'encàrrec era una prova, i els va agradar molt. Jo tot just havia acabat d'estudiar disseny gràfic a l'Escola Massana. Els llibres i la tipografia em fascinaven. Vivia a l'antiga avinguda de l'Hospital Militar i podia arribar caminant a l'editorial. Tot molt fàcil.



I amb el temps passà a ser el director d'art de l'editorial?

Director d'art és un càrrec que no vaig tenir mai, perquè en cap moment no vaig treballar a l'editorial amb un despatx i un sou fix. No recordo que m'oferissin res semblant, però segurament tampoc no hauria acceptat cap lligam. Preferia la llibertat de moviment. Ens enteníem tots molt bé així. Jo era, senzillament, el dissenyador de les col·leccions.

Entre els anys 1986 i 1994, va dissenyar un total de cinquanta-sis cobertes per a la col·lecció «La Negra». Com va anar?

Molt bé. La relació amb l'Oriol Castanys [el cap de producció] sempre va ser molt fluïda, cordial i empàtica. Jo podia proposar el que creia adient i anàvem polint el projecte amb ganes i il·lusió. Guardo un molt bon record de «La Negra», ja que vaig poder convidar a participar-hi fotògrafs que habitualment treballaven en blanc i negre (per a les cobertes, es triaven fotografies ja revelades). El llenguatge de la fotografia de reportatge de premsa,

en blanc i negre, s'adeia molt amb el món descrit a la novel·la policíaca. Era un llenguatge intens i clar. Poder utilitzar imatges en blanc i negre per a una col·lecció de novel·la negra em va agradar molt. També recordo que competíem amb la col·lecció «Seleccions de la Cua de Palla» d'Edicions 62. Això ens feia exigir-nos un nivell alt tot i els mitjans que teníem, que no eren gaire generosos.

Aconseguíreu de fer-li la competència?

Sí, jo crec que sí. El disseny de «La Negra» era net, concís i sobretot rotund. Va ser força fàcil competir amb «Seleccions de la Cua de Palla» perquè ells portaven la inèrcia de molts anys i el nostre projecte els va agafar per sorpresa. Crec que no els va agradar gaire que féssim forat en una zona que tenien molt controlada. Coses d'empreses. Jo ni entrava ni sortia en aquests afers. Em divertia fent el que feia. Vaig gaudir molt tota la feina de disseny dins Edicions de la Magrana.

Pel que fa als fotògrafs de les cobertes de «La Negra», Gol és qui més imatges firma.

Gol és el pseudònim amb què signava Josep Armengol, un foto-reporter que vaig conèixer arran del meu interès per la fotografia (de fet, la meva primera feina remunerada va ser revelant imatges al laboratori d'una agència de publicitat de Sabadell). Gol va treballar al diari barceloní *Tele-èXprés* i en altres mitjans de l'època de la transició. Les seves fotografies eren, sobretot, del carrer i de les corredisses, de llocs inhabituals, una mica sòrdids, invisibles per a molts. Va ser la primera font d'imatges de la col·lecció. Calia un nivell alt i un bon fons per mantenir un estàndard de qualitat que ell tenia. Més tard van aparèixer nous fotògrafs, però jo vaig pensar en ell des del primer moment.

Un altre nom habitual és Carme Puértolas.

La Carme Puértolas va entrar a l'editorial per fer les fotos de la col·lecció pornogràfica «La Marrana». A partir de llavors vam anar donant-li entrada en les cobertes de «La Negra» perquè feia bones fotos en blanc i negre, també.

Se solia arribar aviat a una entesa en el procés de selecció de les fotografies?

Sí, sempre hi havia entesa. Jo sempre tirava d'intuïció, i la bona sintonia de l'equip contribuïa a fer que tot fos molt fluid. Normalment buscàvem alguna coincidència fonamental entre la imatge i el títol o el contingut de la novel·la. I sempre la trobàvem.

Amb referència al disseny de la col·lecció, recorda haver rebut algun tipus de directriu per part d'algú de l'editorial?

No vaig tenir mai cap directriu ni pressió, ni recordo cap mal moment. L'Àlex Broch i el Jaume Fuster, els veia alguna vegada per l'editorial i no em deien res sobre el que jo feia. Hi havia una relació de no ingerència molt bona. Amb el Carles-Jordi ens vèiem més sovint i enraonàvem dels projectes, però sempre em va mostrar una confiança extrema i delicada. En el dia a dia treballava amb l'Oriol Castanys, que crec que va ser un motor extraordinari a tots els nivells, a l'editorial. Ara ho recordo com una coincidència de personalitats que es complementaven molt bé. Una coincidència que no es podria reproduir.

Avui «La Negra» és una col·lecció de referència per a qualsevol que estudiï l'evolució de la novel·la criminal catalana. En aquells anys, sentia que estava participant un projecte important?

El pas del temps posa una pàtina a les coses i als projectes que al principi no tenen. Però mai no em vaig prendre cap projecte com una feina qualsevol. Jo anava a totes, i sí que recordo que tot era molt excitant i intens, i que funcionàvem molt bé, estàvem coordinats. Realment érem un bon equip. I m'alegro que tinguis aquesta bona imatge d'aquells anys editorials. M'ha agradat molt contestar el teu qüestionari, ha estat un plaer recordar-los.

Pep Montserrat — 22 de gener de 2021

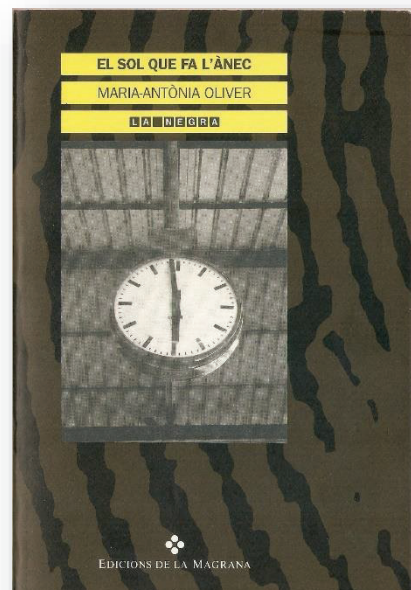
Pep Montserrat (Monistrol de Montserrat, 1966) va ser el director d'art d'Edicions de la Magrana entre 1994 i 2001. Va dissenyar les cobertes dels sis darrers números de la col·lecció «La Negra». Actualment, fa feina com a il·lustrador especialitzat en cobertes de llibres per a infants. També és professor de l'Escola Massana d'art i disseny des de 1998.

Com es va incorporar a l'equip d'Edicions de la Magrana?

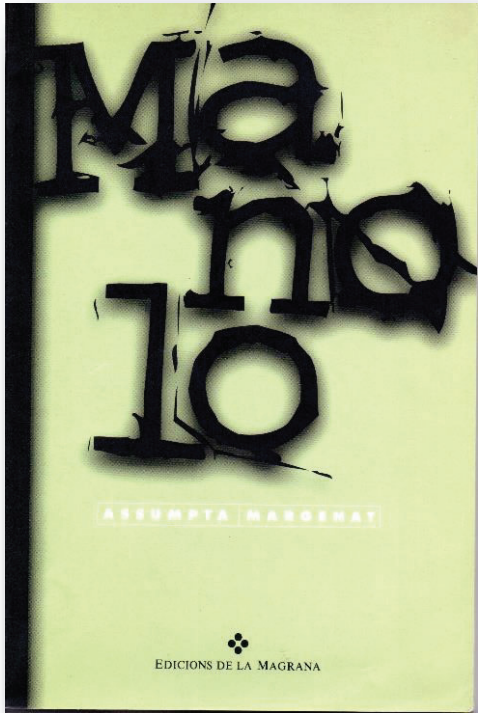
Jo encara estava estudiant a Eina, però ja devia tenir uns vint-i-set o vint-i-vuit anys i feia temps que treballava com a il·lustrador. De tant en tant, feia cobertes per a la col·lecció «L'Esparver» (de fet, amb el temps és el que he acabat fent: cobertes de llibres de literatura infantil). Un dia, en anar a entregar una feina a l'editorial, em van demanar si volia fer una prova. Buscaven un dissenyador nou, ja que el Pep Trujillo —excel·lent— ho deixava per dedicar-se exclusivament a la pintura. Vaig fer proves per a un parell de col·leccions, una de les quals «La Negra». El resultat els va agradar i em van dir: «Queda't!». I ho vaig fer.

Poc després, el disseny de les cobertes de «La Negra» es renovà. Es passà del blanc i negre al color.

No exactament. Les cobertes no van passar a ser en color, sinó que jugàvem amb diferents tons de negre. Aquesta era una de les idees principals del disseny de la col·lecció, a part de fer servir les pastilles de color viu. Les cobertes, vistes des d'ara, sense dedicar-me ja al disseny gràfic, em semblen molt rígides. Però marcaven molt la coherència de col·lecció i ja incloïen una cosa que després vam fer bastant: experimentar amb tintes especials. El fons era en dos negres diferents d'offset, i la foto sempre tirava cap a un to o l'altre, més fred o més calent. A més, com que no sempre podíem disposar de bones fotografies, vam buscar que la retícula guanyés a la imatge i donés el caràcter de la col·lecció. Vaig intentar fer una cosa sòlida que pogués funcionar sola i fos sempre molt



recognoscible. Més endavant, ens vam plantejar una nova manera de fer les cobertes, només tipogràfica, però així només en va sortir un títol: *Manolo* [d'Assumpta Margenat]. No hauria anat gaire bé, em temo, vist des d'ara.



Va rebre algun tipus de directriu per part d'algú de l'editorial a l'hora de repensar el disseny?

No. El Carles-Jordi Guardiola era un editor a l'antiga, un home amb un perfil humanista molt atret per l'obra de Carles Riba. Em sembla que estava més bolcat en la missió cultural de l'editorial que en la idea de fer negoci, mentre que el gerent era el pol oposat. El Carles-Jordi Guardiola mai no em va qüestionar ni intervenir, que jo recordi; però el gerent, sí. Tot i que no en els dissenys de «La Negra», ni tampoc massa. A més, a l'editorial jo comptava amb el suport i la complicitat d'en Lluís Baselga, el cap de

producció, que m'ajudava molt i que maquetava els llibres.

En el moment que vostè entra a l'empresa, el nombre de títols publicats per any a «La Negra» decreix, i a l'editorial s'insinua una crisi. L'ambient ho transmetia?

L'editorial era petita i s'hi respirava una atmosfera molt familiar. Els autors hi passaven de tant en tant, com qui venia de visita. Especialment l'enyorat Jesús Moncada, el més carismàtic, que la feia petar amb tothom. Quan jo vaig entrar-hi, d'entrada no vaig percebre cap dificultat econòmica per a l'editorial, però tampoc m'estava allà tota l'estona. En qualsevol cas, no recordo cap problema de liquiditat —rellevant, si més no— que m'afectés. Però sí que, mentre jo vaig ser-hi, ja hi va haver la mudança del pis del carrer Pérez Galdós a la casa del carrer de Pàdua, i amb aquest canvi en van venir d'altres de personal, amb l'entrada de col·laboradors més joves. A l'empresa aparegué un rumrum creixent sobre necessitats econòmiques serioses i sobre la possibilitat de compra per part d'un gran grup. Quan RBA va comprar l'editorial i es va renovar tota l'empresa de dalt a baix, a mi això ja em va agafar immers en un altre projecte personal i amb una

major dedicació a la il·lustració. De manera que, per a mi, l'adéu a Edicions de la Magrana no va ser traumàtic.

Avui «La Negra» és una col·lecció important per als estudiosos de la novel·la criminal catalana. A vostè quin efecte li feia, quan l'estava produint?

La col·lecció tenia com a referent inevitable «La Cua de Palla» —amb aquelles cobertes impressionants del Fornas—, però volia ser una cosa diferent. Desmarcar-se'n. La vaig percebre com una oportunitat i una col·lecció important, però més per raons personals que per qüestions de contingut i del seu caràcter propi dins del món editorial del moment.

Per acabar, com valora el seu pas per Edicions de la Magrana?

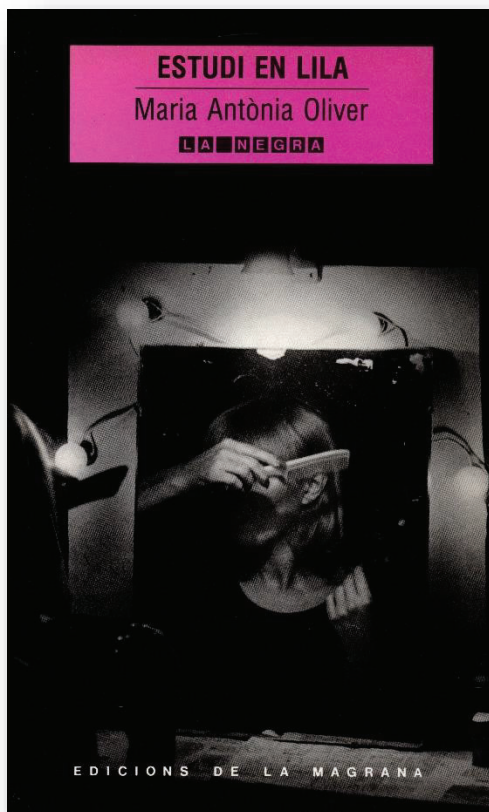
Ara la recordo com una gran època i guardo molt d'afecte cap a tothom. M'ho passava molt bé i estic molt orgullós, més que d'aquesta col·lecció en concret [«La Negra»], de tota la feina feta, d'altres col·leccions posteriors i de llibres de fora de col·lecció.

Josep Gol — 8 i 12 de juliol de 2021

Josep Armengol Arias (Barcelona, 1953) va ser el fotògraf de capçalera de «La Negra» entre 1986 i 1988. S'utilitzaren imatges seves per a les cobertes de vint-i-dues novel·les, en total. Signava les fotografies amb el pseudònim Gol. En aquells anys, també va fer feina de reporter gràfic en mitjans de comunicació com El Correo Catalán, Tele/eXprés i, de manera fixa, Cambio 16. En els darrers temps, ha organitzat diverses exposicions i ha fet de realitzador fotogràfic per a l'artista Perejaume.

L'any 1986 Edicions de la Magrana crea la col·lecció «La Negra», de novel·la criminal, i vostè comença a col·laborar-hi com a fotògraf. Va ser Pep Trujillo qui va proposar el seu nom?

Sí. Tenia relació amb ell d'anys enrere. Ens vam conèixer arran de les seves activitats artístiques a la galeria Maeght i a altres llocs. Ens havíem tractat i ell sabia dels meus treballs fotogràfics, en què retratava molts d'ambients nocturns.



Pot explicar un poc més quin tipus de fotografia feia en els anys vuitanta?

Jo era un saltimbanqui de la fotografia. Mirava i anava retratant les coses que, d'alguna manera, tenien unes connotacions que lligaven amb la meva forma de ser. Descobria els mons nocturns, els mons subterranis, les segones lectures... Jo, tot això, volia transformar-ho en imatges. És la manera meva d'expressar-me. Com un poeta. Ho feia i faig simplement per la necessitat pròpia de traduir un pensament, una situació o una emoció en una imatge, la qual llavors, moltes vegades, fora de context, tampoc no té un gran sentit. I les que van aparèixer a «La Negra» són moltes

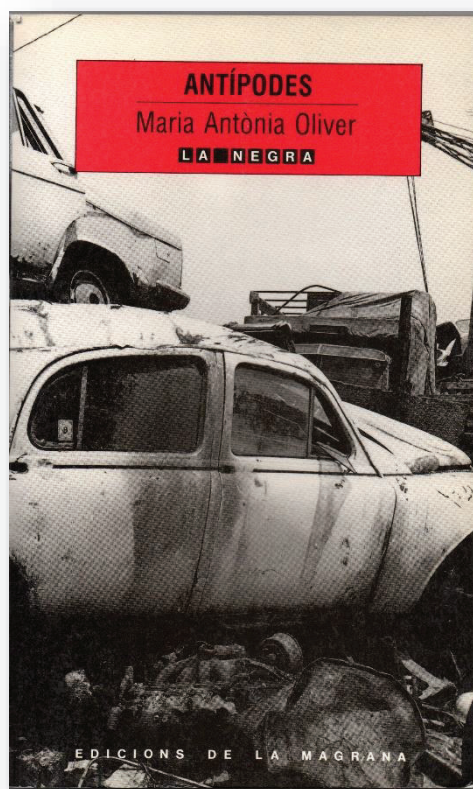
de les fotografies que tenia dins una mena de caixa de sorpreses, i que ensenyava a en Pep Trujillo.

Com era el procés de tria d'imatges per a les cobertes dels llibres de «La Negra»?

Jo, d'això, en parlava amb en Pep Trujillo i només amb ell. Anava al seu estudi i proposava fotografies que establien una relació amb el títol de l'obra. Li portava un ventall d'imatges que creia que encaixaven dins de la filosofia de la col·lecció, la qual ell m'havia explicat. Però també hi havia una component d'atzar perquè les propostes del meu arxiu fotogràfic eren molt variades. Sempre buscàvem una imatge que lligués suficientment amb el contingut de la novel·la i que alhora provoqués una sensació visual, una curiositat.

M'agradaria preguntar per tres fotografies en concret: les de les cobertes d'*Estudi en lila*, *Antípodes* i *El jaqué de la democràcia*.³⁰² Recorda on les va fer?

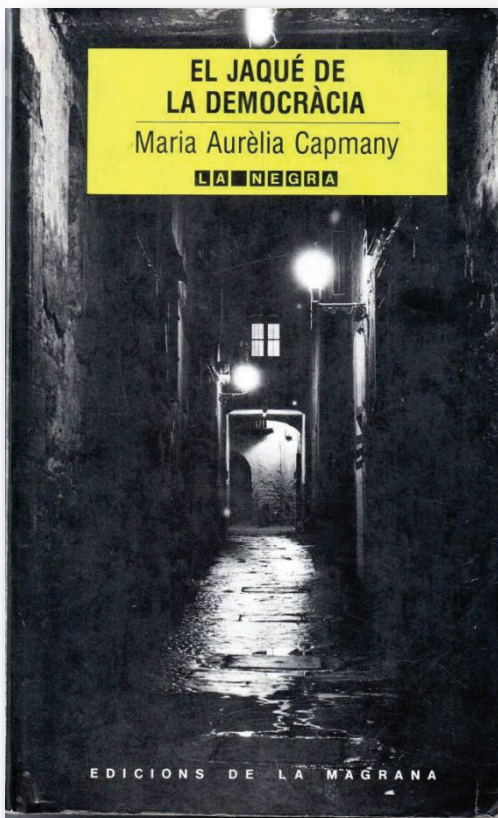
La d'*Antípodes* és una fotografia d'un centre de desballestament de cotxes, realitzada durant una parada d'un viatge en automòbil per la carretera nacional que va cap a Galícia. Era per Valladolid, podria ser feta a Tordesillas. Sempre m'han impressionat el final del temps, la velocitat i la mort, en última instància. La d'*Estudi en lila* és una imatge del cabaret Barcelona de Noche, on feien espectacles de varietats. I la d'*El jaqué de la democràcia* és la fotografia d'un carrer antic del barri gòtic de Barcelona. La il·luminació li dona un component misteriós i lliga amb la idea d'un possible cop d'estat contra la democràcia. Il·lustra el que ara se'n diuen les clavegueres de l'estat.



³⁰² Aquestes són les tres novel·les del nostre corpus a la coberta de les quals hi ha una fotografia de Gol. (Nota de l'entrevistadora).

A partir del número 25 de «La Negra», publicat el 1988, deixa de col·laborar amb la col·lecció. Per què?

Com que jo era un *freelance* que treballava en moltes coses diferents, si alguna vegada no trobàvem cap imatge adequada procedent del fons de l'arxiu, no podia fer-ne una de nova amb rapidesa, i el ritme de publicacions era alt... No hi ha més misteri. Pot ser que també hi hagués altres propostes fotogràfiques i que en Pep Trujillo i l'equip de treball preferissin tenir més angles de visió, altres formes d'interpretació visual de cara a la provocació de les cobertes dels llibres.



A Edicions de la Magrana, tractà amb altres responsables de la col·lecció «La Negra», a part de Pep Trujillo?

Pràcticament només vaig tenir tracte amb en Pep Trujillo. Va ser una relació molt agradable, sempre. També és cert que en Pep, encara que tinguéssim relació personal, era molt exigent.

Quin balanç fa de l'experiència de col·laborar en un projecte editorial de novel·la negra en català com «La Negra»?

Jo era molt jove en aquell moment, tenia trenta anys, però em vaig sentir molt còmode i guardo els llibres de la col·lecció amb molt de gust. Sempre m'ha

agradat treballar per crear imatges. Estic jubilat, però encara estic actiu perquè els qui, per sort, treballem en coses que ens agraden, no parem mai. Bé, no és que hom no pari, el problema és que, si para, es mor emocionalment. Així que intento continuar tenint els ulls oberts, l'ànima oberta. I explicar coses com aquesta experiència a «La Negra» em causa satisfacció.

Carme Puértolas — 1 de juliol de 2021

Carme Puértolas (Badalona, 1965) és fotògrafa i professora de l'Escola d'Art Superior i Disseny Pau Gargallo. Entre 1989 i 1993, Edicions de la Magrana va publicar més de vint llibres de «La Negra» amb cobertes dissenyades amb imatges de Puértolas. La fotògrafa també col·laborà en altres col·leccions de l'editorial, com «La Marrana» i «Les Ales Estesés».

Edicions de la Magrana crea la col·lecció de novel·la eròtica «La Marrana» l'any 1988. És llavors quan comença a col·laborar amb l'editorial?

Sí, exacte. La meva primera coberta és del desembre de 1988.

Com s'estableix aquest vincle professional?

El vincle professional va sorgir el mes de setembre de 1988, quan vaig dur un portafolis al director de «La Marrana», l'Oriol Castanys, i em va comprar dues fotografies per a les següents publicacions de la col·lecció. A l'Oriol l'havia conegut prèviament.

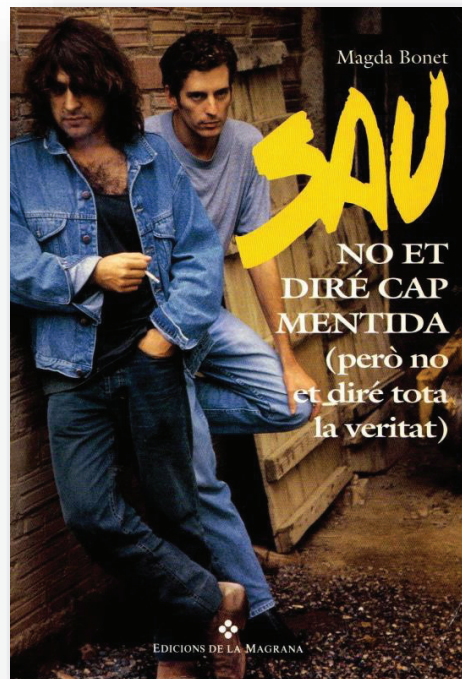
De què el coneixia?

És una història molt simpàtica i entranyable. A finals dels anys vuitanta em vaig mudar a Barcelona, on vaig compartir pis amb una amiga que estava enamorada del Ramon Barnils. Un dia d'estiu, ella em va presentar el Ramon i els seus amics al Mas i Mas Cafè del carrer Marià Cubí. Així vaig conèixer l'Oriol Castanys. La meva amiga i jo li vam explicar que estàvem estudiant fotografia i ell ens va dir que, si fèiem alguna foto eròtica que li encaixés a «La Marrana», ens la compraria. El mes de setembre em vaig presentar al despatx de l'Oriol. Vam anar a veure en Pep Trujillo, que era qui portava el disseny de la col·lecció, i van decidir quedar-se dues fotografies. Em van dir que si continuava fent fotografies eròtiques els les portés.

A part de «La Marrana» i «La Negra», col·laborà en més col·leccions de l'editorial?

Sí, vaig col·laborar a «Les Ales Estesés» amb tres retrats: del Jesús Montcada, la Maria Barbal i la Sílvia Aymerich, respectivament. I també en un llibre, amb el Pau Riba a la coberta i la biografia de SAU, que incloïa moltes fotografies a l'interior, així mateix, molt

maques.³⁰³ L'editorial també va preparar una col·lecció de postals eròtiques. A les sessions de fotografia, jo aprofitava l'ocasió i feia tot el que m'agradava, no em limitava al format de coberta de llibre. I em va fer contenta que poguessin publicar algunes d'aquestes imatges.



Recorda en quants números de «La Marrana» empraren fotografies de vostè?

Vaig ser la fotògrafa de «La Marrana» del sisè número al vint-i-setè. Van ser vint-i-una cobertes, en total. Vaig donar una edició de tot el que vaig fer amb «La Negra» i «La Marrana» a la Biblioteca de Badalona.

Més d'una tercera part dels llibres publicats a «La Negra» mostren una fotografia seva a la coberta. Com va ser treballar per a aquesta col·lecció?

Al començament, jo els vaig ensenyar fotografies d'arxiu i contactes de diferents temes que tenia i se'n van quedar alguns. Eren temes que jo feia pel meu compte, buscant uns valors estètics i de composició que suggerissin coses. No eren, realment, fotos de reportatge ni documental, potser més aviat fotografia de carrer, però la tècnica és la mateixa que la del reportatge. Més tard, quan em feien un encàrrec, m'explicaven de què

³⁰³ Puértolas fa referència a *Sau. No et diré cap mentida (però no et diré tota la veritat)* de Magda Bonet, publicat l'any 1992. (Nota de l'entrevistadora).

anava la novel·la i quin títol duia, i alguna vegada també em van passar els mecanoscrits de les novel·les, encara no maquetades. Recordo molt bé l'emoció de llegir *Jesús a l'infern* de l'Andreu Martín en fotocòpies. Quan tenia les fotos, quedàvem al taller del Pep Trujillo; érem ell, l'Oriol Castanys i jo. Portava còpies de les imatges que més m'agradaven, però també els contactes per repassar-ne d'altres. Més endavant, ja els portava només les còpies, i si cap foto no els acabava de fer el pes, després els portava els contactes per si tenia alguna imatge millor, però això només va passar una vegada. Ara bé, no era fàcil encaixar qualsevol fotografia bona: la maqueta de la col·lecció, amb la pastilla de color llampant a dalt, obligava a desplaçar el centre d'interès més avall. Vaig haver de passar a fer fotos expressament per a cada llibre.

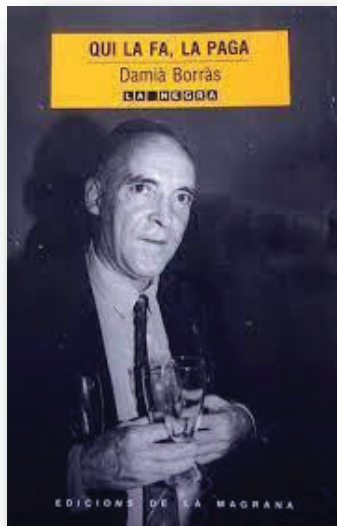
Pep Trujillo ha explicat que les fotografies de «La Negra» eren imatges amb un llenguatge de reportatge de premsa «que s'adeia molt amb el món descrit per la novel·la policíaca». Creu que, a l'editorial, seleccionaren les seves fotografies perquè encaixaven amb aquesta idea? Què considera que aportaren les seves imatges?

Per què les van triar? Això potser ho podria dir millor el Pep Trujillo, però vaja, jo crec que les escolliren perquè recordaven alguna escena, i sovint algun element de la imatge complementava el títol. El carrer suggereix trama, com també algunes composicions de per si. Amb referència al que aporten les fotos, bé, en aquell moment no s'utilitzava molta fotografia a les cobertes dels llibres. Recordo dues col·leccions amb fotografies molt bones que devien de ser o bé molt preparades, o bé retocades per la mà del dissenyador.³⁰⁴ Jo crec que les meves fotos de «La Negra» van aportar una certa innovació perquè defugien els tòpics de les imatges policíacques. El fet local també hi té un pes: totes les fotos són fetes a Barcelona, alguna a Badalona, i a «La Negra» es publicaven molts autors catalans que hi havien nascut o hi vivien.

Vistes avui, què li semblen les fotografies?

Ara que me les remiro no em semblen malament. Em provoquen una certa nostàlgia. Hi ha diverses imatges de coses que ja han desaparegut o que ja no és tan habitual veure. També penso que, tal vegada, l'editorial hauria venut més llibres amb unes imatges més agressives, però tampoc no es tractava que els llibres de «La Negra» es confonguessin

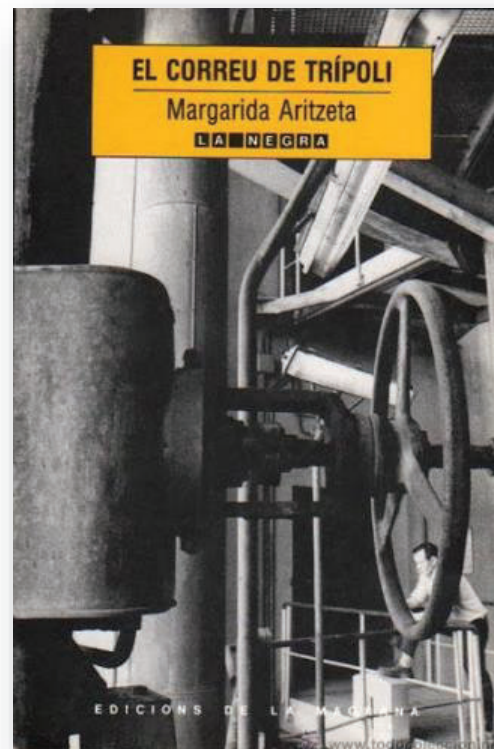
³⁰⁴ Puértolas no ens ha pogut especificar a quines col·leccions està fent al·lusió. (Nota de l'entrevistadora).



Borràs. És un retrat d'en Ramon Barnils amb tres copes de cava a la mà. El títol ja feia per a ell i l'hi van posar.

M'interessa tot el que pugui recordar de tres fotografies en concret: les utilitzades per a les novel·les de Margarida Aritzeta *El correu de Trípoli* (1990), *Tie Break* (1991) i *El cau del llop* (1992).

La de *Tie Break* no és meva: hi ha un error en els crèdits. A l'editorial tenien molt clar que volien la imatge d'una tenista i jo no en tenia cap ni podia accedir a cap torneig, ni era una fotògrafa especialitzada en esports. La d'*El correu de Trípoli* la vaig fer expressament per a la novel·la: és feta a les tres xemeneies de la central elèctrica de Sant Adrià, quan encara funcionava. Vaig sentir molta il·lusió de poder-hi entrar i vaig gaudir molt fent les fotos. En el trajecte de Badalona a Barcelona en tren sempre passava per davant de les xemeneies. I, de fet, jo vaig començar fent fotografies a les fàbriques abandonades



³⁰⁵ No hem pogut aclarir a quina fotografia fa referència Puértolas, aquí. Podria ser la de *Canya o mitjana*, la d'*El fill de la Lola*, totes dues novel·les del tàndem Solé i Serrat, o la de *Micmac*, obra de Jaume Fuster i Antoni Lloret. (Nota de l'entrevistadora).

d'Explosivos Río i Lejía Conejo a Montgat. La imatge d'*El cau del llop* crec que va ser una de les darreres cobertes que vaig fer per a «La Negra», malgrat que diria que és una fotografia dels meus inicis, de quan vaig començar a viure a Barcelona. És una imatge dels carrers del Born. Als de l'editorial els va agradar i ja la tenien allà per si trobaven l'ocasió de publicar-la.

Quan deixà de col·laborar amb Edicions de la Magrana?

L'última coberta amb una fotografia meva és de la col·lecció «La Marrana», del mes de setembre de 1994. La darrera de «La Negra», de febrer de 1993. Ho vaig deixar una mica abans que canviessin el disseny i el responsable d'art.

Per què?

El 1988 jo vaig començar molt il·lusionada. Totes les amigues em feien de model. També feia noves amigues i fins i tot vaig contactar amb algunes actrius que, a canvi de fer-los un *book*, em deixaven també fer les meves fotos. Però la veritat és que no era molt rendible: els carrets, els líquids dels revelats, les còpies que regalava a les noies que em feien de model... Tot plegat sortia molt car i jo tampoc no cobrava massa, a Edicions de la Magrana. De fet, vaig ser jo qui va demanar de treballar a «La Negra», perquè només amb «La Marrana» no em sortia a compte. Una sola imatge cada dos mesos era molt poc. I amb tantes despeses col·laterals com tenia, no guanyava gairebé res amb les fotografies eròtiques. Evidentment, vaig haver de buscar-me altres feines. El juliol de 1989 vaig començar a treballar al *Diario de Barcelona*. Llavors encara em costava posar-me davant de la gent, enmig del carrer, a fer fotos. Ho vaig aprendre de cop. Quan el van tancar, vaig anar a parar a *El Periódico*, fent tota mena de fotografies. Començava a anar molt enfeïnada, cada cop en sabia més, i vaig proposar a l'editorial de fer fotos per a «La Marrana» que fossin més de nus, més sensuals, en lloc d'imatges tan explícites. Em van dir que no, que el que venia era «pit i cuixa»... Aleshores deuria conèixer el fotògraf que es va ocupar de les tres cobertes següents, i jo vaig deixar de col·laborar amb ells.

Quin record guarda de l'època en què col·laborà amb Edicions de la Magrana?

L'experiència de començar la meua carrera de fotògrafa col·laborant amb un projecte de llibres en català va ser genial. Vaig aprendre moltes coses: va ser una gran oportunitat per a mi i els estaré sempre molt agraïda. De fet, després de treballar al *Diario de Barcelona* i a *El Periódico*, vaig tornar al sector de les editorials catalanes. Vaig treballar vuit anys a la revista *El Temps* i vaig fer retrats de molts escriptors, actrius, grups de rock, etcètera.

Tinc fotografiada tota la catalanitat d'aquella època. El meu arxiu es pot trobar a Edicions del País Valencià i a la Biblioteca de Catalunya. Em sembla que el món editorial en català va ser l'entorn més còmode i confortable per a mi com a fotògrafa, fins que vaig decidir estudiar Belles Arts. A Edicions de la Magrana també van ser molt atrevits de confiar en mi, una persona que tot just començava. Crec que aquest era l'esperit de l'editorial: promocionar gent d'aquí, de l'art i la cultura catalanes.

Montserrat Bayà — 4 de juliol de 2021

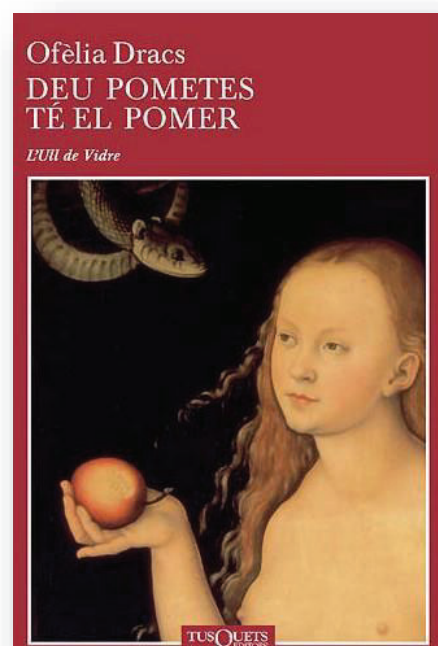
Montserrat Bayà (Barcelona, 1943) va ser la coordinadora de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana pràcticament des de la fundació de l'entitat fins al 2012. La relació professional de Bayà amb Edicions de la Magrana va venir donada pel fet de ser l'agent literària de tres autors de «La Negra»: Antoni Serra, Maria-Antònia Oliver i Margarida Aritzeta. També fou la coordinadora del col·lectiu Ofèlia Dracs, del qual els esmentats escriptors formaven part.

El grup Ofèlia Dracs es crea a principis dels anys vuitanta. Com s'hi vincula vostè?

La vinculació va unida a la meua activitat professional. Jo havia format part, com a secretària, del comitè executiu del Congrés de Cultura Catalana, al començament del qual vaig conèixer, entre altres escriptors, en Jaume Fuster, i també la Maria-Antònia Oliver. Més endavant, en fundar-se l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, en Jaume em va demanar de col·laborar-hi, primer de manera puntual i més tard ja integrada a la plantilla com a coordinadora de l'entitat. I en aquesta segona feina la meua coneixença d'escriptors es va ampliar moltíssim. Tot això va coincidir en el temps amb els inicis del col·lectiu Ofèlia Dracs, i segurament també devia ser en Jaume, que era un activista cultural de primera línia, qui em va demanar d'ajudar-los en les seves trobades.

Durant quant temps va coordinar Ofèlia Dracs?

Crec que hi vaig començar a col·laborar després de l'aparició del recull *Deu pometes té el pomer* el 1980, que és quan els membres de la colla es van animar a continuar aquella aventura que havia estat presentar-se al premi de La Sonrisa Vertical de 1979 i que havia començat com per casualitat... Com que era un grup heterogeni, més endavant també em van demanar que m'ocupés de totes les gestions derivades de la publicació dels volums, i, sense saber ben bé com, em vaig tornar mig agent literària. Vull dir que la meua vinculació amb Ofèlia Dracs



va més enllà de 1994, quan el grup es dissol. Fins al 2012 vaig gestionar la documentació que generaven els drets d'autor i les vendes, així com altres demandes. Per exemple, recordo que una productora volia fer un film sobre algun conte del col·lectiu, però al final el projecte no va arribar a bon port.

A més de coordinar l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana i el grup Ofèlia Dracs, també fou l'agent literària d'Antoni Serra, Margarida Aritzeta i Maria-Antònia Oliver. Entre quins anys?

Les dates d'inici de la tasca d'agent amb Aritzeta, Oliver i Serra no les recordo exactament, però imagino que coincidirien, mes més amunt, mes més avall, amb el començament de la col·laboració amb Ofèlia Dracs. Vaig deixar de ser l'agent de la Margarida Aritzeta i de l'Antoni Serra cap a finals de l'any 2005, crec. En el cas de la Maria-Antònia Oliver, no recordo exactament quan va ser que ho vaig deixar, potser el 2002 o el 2003. Durant uns anys després de la mort d'en Jaume Fuster, a petició de la Maria-Antònia Oliver també em vaig ocupar dels llibres d'ell. Quan vaig deixar de portar els llibres de l'Oliver, també vaig deixar de portar els d'en Jaume.

Treballava com a agent literària pel seu compte?

Vaig ser una agent literària molt atípica. De fet, portava autors perquè ells m'ho demanaven. Mai no vaig ampliar la meva cartera d'autors, i, si s'ampliava, era perquè m'ho sol·licitaven. Ells m'hi van animar. Jo no m'hauria plantejat mai de ser agent. Va ser una casualitat.

Com era el dia a dia com a agent de Margarida Aritzeta i Maria-Antònia Oliver?

El que recordo amb més precisió és que tant la Margarida Aritzeta com la Maria-Antònia Oliver volien ser traduïdes al castellà. Els interessava ser conegudes fora dels Països Catalans. En general, no tenien problemes per trobar editor en català. Tant l'una com l'altra eren apreciades, literàriament. La tria d'editor depenia de la temàtica del llibre i preniem la decisió de comú acord. Mai no vaig actuar pel meu compte en la recerca d'editor. Sempre parlava amb elles abans (i el mateix vaig fer amb tots els autors que vaig portar).³⁰⁶ D'altra banda, el fet que Aritzeta i Oliver escrivissin novel·la negra els va

³⁰⁶ Montserrat Bayà ha estat l'agent literària dels escriptors següents: Josep Albanell, Margarida Aritzeta, Avel·lí Artís-Gener (Tísner), Maria Barbal, Mercè Canela, Montserrat Canela, Llorenç Capellà, Ofèlia Dracs, Jaume Fuster —durant uns anys posteriors al seu traspàs—, Gabriel Janer Manila, Marisun Landa, Maria-Antònia Oliver, Miquel Àngel Riera, Antoni Serra, Quim Soler i Vicenç Villatoro. Actualment

donar notorietat, perquè es tractava d'un tipus de literatura que, en aquella època, almenys en català, era més pròpia d'escriptors que no d'escriptores. En aquest sentit, com que Edicions de la Magrana tenia una col·lecció específica, sempre va ser l'editorial en què vam pensar.

Com va ser el tracte amb Edicions de la Magrana i amb els responsables de la col·lecció «La Negra»?

Amb el personal d'Edicions de la Magrana hi tenia un tracte molt pròxim, perquè, per altres circumstàncies, jo coneixia prou en Carles-Jordi Guardiola, l'editor. Amb ell, i més tard amb l'Oriol Castanys, sempre vaig tenir un tracte correcte i quasi amical. A banda de «La Negra», l'editorial tenia altres col·leccions, i la nostra relació anava més enllà de tractar novel·la de lladres i serenos.

Per acabar, alguna anècdota destacable d'aquells anys?

La veritat és que, si n'hi va haver, les he oblidades del tot... Sí que recordo que, en el moment de més auge d'Ofèlia Dracs, quan les editorials desitjaven tenir els nous llibres que generava el col·lectiu, en una ocasió una editorial es va enfadar molt amb mi perquè esperaven que publicarien un llibre del grup i els membres d'Ofèlia Dracs van apostar per oferir-lo a una altra editorial. Això m'ha passat més d'una vegada. De vegades, als editors, els és més còmode sentir-se ofesos perquè l'agent no els ha triat per portar-los un text, que no reconèixer (ho saben, n'estic segura) que els autors no n'estan al marge, de la decisió. Però és més fàcil carregar les culpes a l'agent. En fi...

encara s'ocupa de fer algunes gestions per a Josep Albanell, Mercè Canela i Marisun Landa. *(Nota de l'entrevistadora).*

Jordi Ortiz — 5 de maig de 2021

Jordi Ortiz (Barcelona, 1969) és escriptor. És l'autor de Crim a les Àligues, la darrera novel·la que es va publicar dins la col·lecció «La Negra» (1998, núm. 62) d'Edicions de la Magrana.

Què va dur-lo a escriure novel·la negra?

La Barcelona postolímpica era plena d'obres que no s'havien acabat a temps per a l'esdeveniment. Per raons de feina, cada dia havia de caminar distàncies llargues per carrers a mig definir, enfangats i plens de runa, sobretot a la zona del Poblenou. Era impossible llegir un llibre en aquestes condicions i m'avorria terriblement, així que vaig començar a imaginar històries. No sé per quin motiu, vaig decidir que tinguessin algun component d'intriga. Una d'aquestes històries la vaig anar perfeccionant a base de fer quilòmetres i de rebentar sabates. Quan ja la vaig tenir més que sabuda i resabuda, la vaig embolcallar amb altres elements fins conformar el nucli del que seria *Crim a les Àligues* —un incís: el títol va ser suggerit per Carles-Jordi Guardiola; l'inicial era *Crim a Santa Maria*. I un bon dia se'm va acudir que podia portar aquesta història al paper perquè tanta activitat neuronal no acabés oblidada. Un cop escrita la novel·la o, si més no, la seva primera versió, vaig pensar a enviar-la a un parell o tres d'editorials. Em sembla que la vaig enviar primer a Edicions 62 i, un cop me la va refusar, a Edicions de la Magrana, però no ho recordo bé.

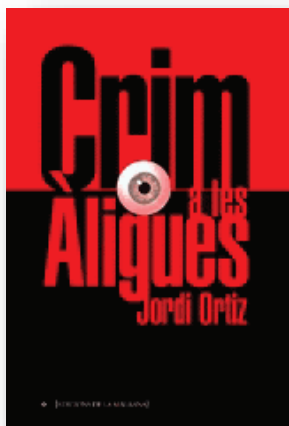
Era un lector habitual de la col·lecció «La Negra»? O tenia relació amb algun dels autors que hi havia publicat?

No tenia cap conegut en el món editorial i he de confessar que no havia llegit cap de les novel·les de la col·lecció, o, si ho havia fet, anys enrere, ni tan sols havia estat conscient que pertanyia a una col·lecció del gènere. La referència gairebé única era «La Cua de Palla».

***Crim a les Àligues* aparegué publicada el mes febrer de 1998 i fou el seixanta-dosè i darrer títol de «La Negra». Però l'editorial no tenia consciència d'estar publicant el darrer número d'aquest conjunt...**

Em sap molt de greu que la col·lecció «La Negra» desaparegués, i més encara que el darrer títol fos el meu. És una mica —només una mica— com si hi hagués tingut part de

culpa. De tota manera, el plantejament que em va fer l'editorial va ser que pretenien un relançament de la col·lecció sense lligar-se amb terminis per publicar noves entregues i amb dissenys de coberta individualitzats. Així, *Crim a les Àligues* va ser el primer —i darrer— llibre de la col·lecció editat sota aquest nou concepte.



Intuïa o tenia coneixement dels problemes financers de l'editorial en aquell moment?

Sabia que l'editorial tenia dificultats, però ni en sabia detalls ni m'interessaven gaire. De fet, no pensava dedicar-me a la literatura, de manera que en tenia prou que l'empresa pogués sobreviure fins que el meu llibre hagués sortit al carrer. No obstant això, es transmetia la sensació que l'editorial estava en ple procés de remuntada.

La col·lecció havia alentit el ritme de publicacions feia anys. En el seu cas, el procés d'edició del llibre fou llarg o es publicà amb relativa rapidesa?

Crec recordar que no va passar ni un any des que l'editorial em va acceptar l'original fins que va sortir publicat. Atès que, per manca d'ofici, vaig haver de retocar-lo amb una certa profunditat, diria que el procés va ser relativament ràpid. El fet que l'editorial no tingués establerts terminis de publicació dins de la col·lecció ni, per tant, exemplars emparaulats a l'espera de ser editats, ho va facilitar.

Carles-Jordi Guardiola, en una carta adreçada a Jordi Canal, es refereix a vostè com «un autor inèdit que espero que ens donarà molt bones sorpreses». Havíeu parlat de futures publicacions a la «La Negra» o a alguna altra col·lecció de l'editorial?

Agraeixo la menció d'en Carles-Jordi. No havia tractat, prèviament, amb cap editor, i ara, passats els anys, valoro molt les converses que vam tenir al seu despatx. No és habitual que un editor et rebí, essent un desconegut, per tractar detalls de la teva obra. Mentre *Crim a les Àligues* estava en procés d'edició i venda, vam parlar d'uns altres dos originals, que es van acabar publicant en altres editorials amb els títols *Moros, negres i altres forasters* —un recull de contes sobre l'onada d'immigració de finals del segle passat— i *El segrest de Barcelona* —una continuació de *Crim a les Àligues*. Quan van arribar els resultats de les vendes de *Crim a les Àligues*, suposadament insatisfactoris, en Carles-Jordi, referint-

se a *El segrest de Barcelona*, em va dir, més o menys textualment: «Si fossis algú conegut, ara mateix et faria un xec per contractar-lo, però...». I els punts suspensius van significar que ja no vaig tornar a entrar al seu despatx. En aquell moment no em va fer gens de gràcia, però, amb el temps, he agraït molt la franquesa d'aquella actitud.

Avui «La Negra» és una col·lecció de referència per a l'estudi de la novel·la negra catalana de finals del segle passat. Què li sembla haver estat l'autor que tancà aquesta històrica col·lecció?

No era conscient ni d'estar participant en una col·lecció de referència ni d'estar tancant una etapa. M'hauria estimat més estar inclòs en una col·lecció «viva». Què hi farem.

3. Altres testimonis

Isabel Obiols — 30 d'abril de 2021

Isabel Obiols (Barcelona, 1974) és editora. Entre 2006 i 2011 va estar al capdavant del segell La Magrana–RBA. És durant aquesta etapa, quan es reprèn la històrica col·lecció «La Negra».

Es dona el cas que quan, l'any 2000, el grup RBA adquireix pràcticament la totalitat d'Edicions de la Magrana, vostè treballava a *El País* i redactà la notícia d'aquest absorció. Imaginava que seria l'editora de RBA-La Magrana uns anys més tard?

Realment, és un fet curiós, i va ser totalment casualitat. En aquella època, jo havia començat a treballar com a col·laboradora a *El País* i va arribar la veu, a la secció de Cultura, que RBA havia comprat Edicions de la Magrana. Em va tocar redactar la notícia i vaig haver de trucar a en Carles-Jordi Guardiola per confirmar la informació, i això em va fer patir perquè veia que ho publicàvem massa d'hora, per a ell, probablement... Em vaig sentir malament. Es va considerar que era un fet noticable i que s'havia de publicar ja, però jo no em vaig sentir còmoda. La meva vocació de periodista trontollava en aquells moments.

Què succeí a partir de llavors?

No vaig passar a fer d'editora immediatament. Me'n vaig anar d'*El País* a principis de 2006, però els dos darrers anys ja m'havia dedicat a editar i coordinar el suplement cultural *Quadern*. Fer feina amb textos, estar-hi al darrere, ordenar-los i jerarquitzar-los m'agradava més que no el periodisme. A més, en aquell període també vaig començar a col·laborar com a guionista en un programa de televisió de Betevé presentat per Emili Manzano, *Saló de lectura*. En marxar d'*El País* vaig començar a fer traduccions i altres tasques per a diferents editorials —tot i que no per a RBA, encara. Tenia ganes de treballar dins el món editorial, però tampoc no anava amb una idea clara. Cap a la tardor de 2006, RBA-La Magrana va començar a buscar editor. Sé que havien contactat amb diferents persones abans de mi, i res. Finalment, la cap de premsa de RBA, la Laura Santaflorientina, va suggerir el meu nom en una reunió. Potser perquè li queia bé o perquè li semblava que me'n podria fer càrrec. I va anar així. Em van entrevistar i em van contractar. Vaig estar-hi des de finals de 2006 fins al maig de 2011.

A l'equip de RBA-La Magrana, qui tingué una major implicació en la recuperació de la col·lecció «La Negra»?

L'Anik Lapointe. Sempre li ha agradat molt la novel·la negra i, dins del grup RBA, és la persona que va fer créixer, i amb èxit, la col·lecció «Serie Negra» en castellà. També és qui, d'acord amb els amos, va impulsar la creació del Premio RBA de Novela Policiaca, un premi amb una dotació espectacular. En aquells anys, la literatura negra en castellà va ser una de les coses que millor va funcionar dins del grup.

«La Negra» en català, però, s'havia interromput.

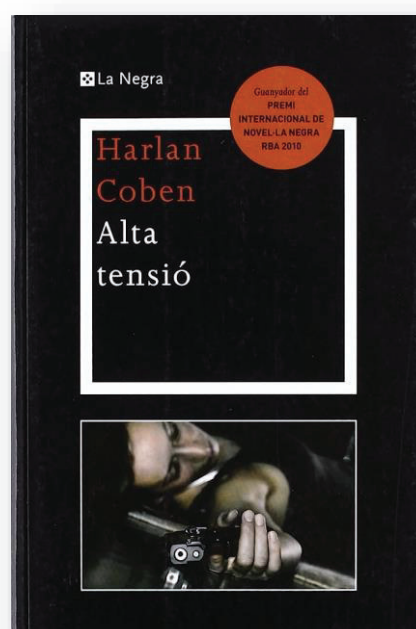
Sí. De la primera etapa d'Edicions de la Magrana, s'havien continuat publicant tres col·leccions: «Les Ales Estesés», «Orígens» i «L'Esparver». Però la veritat és que, quan jo vaig entrar a RBA-La Magrana el 2006, tot plegat estava una mica desdibuixat. En Jesús Moncada se n'havia anat quan havia marxat en Carles-Jordi Guardiola, i això va ser un terrabastall important. Va sortir als diaris i tot. De manera que l'encàrrec principal que jo tenia, d'entrada, era recuperar la vitalitat pel que fa a l'edició d'escriptors en català, però no específicament de gènere negre. Això no era una prioritat. Hi ha un article de l'Àlex Martín i el Jordi Canal que afirma que jo no volia reprendre «La Negra» i que després em vaig contradir i la vam crear. No és això: és que no era l'encàrrec que m'havien fet. És veritat, tanmateix, que no crec gaire en les col·leccions específiques. Tendeixo a pensar que és millor una col·lecció d'un àmbit més obert, més híbrid.

Aleshores, quan i per què es va decidir que es reprenia la col·lecció?

Era una possibilitat que es comentava de tant en tant. Bàsicament, perquè en castellà RBA tenia la «Serie Negra» i invertia molts diners en el premi de què he parlat; i perquè, a través de la compra de Molino, va arribar el fons de l'Agatha Christie. És a dir, hi havia tota una sèrie de circumstàncies que ens empenyien, empresarialment i d'acord amb la dinàmica del grup, a fer una col·lecció de novel·la negra en català. A més, en aquella època el Paco Camarasa es movia molt per allà dins, per suggerir i dinamitzar coses. Ens va embolicar —això ho dic amb simpatia— a crear el premi Crims de Tinta, patrocinat pel departament d'Interior de la Generalitat de Catalunya. De fet, la primera obra premiada —*La mala dona* (2008), de Marc Pastor— va sortir a «Les Ales Estesés», la col·lecció general de narrativa, perquè encara no teníem «La Negra».

Quin fou el plantejament per a aquesta segona etapa de «La Negra»?

Era una col·lecció heterogènia, d'al·luvió, que bevia de fonts molt diferents, com ja he comentat; i també s'alimentava d'alguns títols del fons antic, com ara *El tercer home*, de Graham Greene, o *Estudi en lila*, de Maria-Antònia Oliver. Al meu parer, això [la diversitat de fonts] va fer que perdés una mica d'identitat, de la personalitat negra de la primera etapa. Per un altre costat, teníem clar que volíem un disseny que fos recognoscible i que no s'allunyés gaire del de «Les Ales Esteses». Així que vam crear el negatiu d'aquesta altra col·lecció: en lloc del fons blanc amb el requadre negre, «La Negra» tenia el fons negre i el requadre blanc. Si hom entrava a una llibreria i es trobava un llibre de cada col·lecció un al costat de l'altre, tot d'una veia una imatge de marca.



Durant els anys que la veié en marxa, com va funcionar «la nova Negra»?

Els autors estrangers com Arnaldur Indriðason, Harlan Coben i Philip Kerr funcionaren raonablement bé. *La mala dona*, de Marc Pastor, és un llibre que es va vendre estupendament, tot i que dins la col·lecció «Les Ales Esteses». I el mateix va passar amb *Negres tempestes*, de la Teresa Solana. Del premi Crims de Tinta, aquests dos guanyadors realment van funcionar.

Personalment, però, continua pensant que hauria estat millor no reprendre la col·lecció?

En una editorial generalista, la compartimentació excessiva en col·leccions no em sembla especialment útil. És castrador, de debò. De vegades veig editorials amb més col·leccions que llibres. És com una manera de donar-se importància. Si el llibre està ben explicat i entra dins d'una coherència general, no li cal la col·lecció *específica*. Jo ho veig així. A RBA-La Magrana, llibres com *La mala dona*, de Marc Pastor, o *Obaga*, d'Albert Villaró, eren perfectes per a la col·lecció general de narrativa. Així també t'obres a un públic més ampli i hi guanya tothom. Les novel·les no perden qualitat o «pota negra» per formar part d'una col·lecció general de narrativa. Actualment, caminem cap a la hibridació, i, com a editor, imposar-te de seguir una línia específica que no sempre podràs alimentar amb el mateix nivell de qualitat, em sembla un problema. Per això jo, en un primer moment, em resistia a recuperar «La Negra».

En canvi, creu que una col·lecció especialitzada en el gènere criminal tenia més sentit en els anys vuitanta i noranta?

«La Negra» original va fer la seva funció i la va fer molt bé. Aquell treball amb la llengua, amb els registres, amb els argots... Era gairebé un servei social per a la revitalització del català i per a la creació d'un llenguatge narratiu. Sento un respecte enorme cap a això. Però, més endavant, aquesta tasca lingüística deixà de ser responsabilitat exclusiva de la literatura i passà a altres àmbits com la televisió i la ràdio. L'època canvià. Ja no hi havia una necessitat evident d'una col·lecció de novel·la negra en català. En tot cas, sí que és veritat que hi ha un fenomen: el món negre té els seus circuits i per ser-hi i formar-ne part has de ser un fan d'aquest gènere. No era el meu cas, tampoc.

Francesc Bellmunt — 11 de juliol de 2022

Francesc Bellmunt (Sabadell, 1947) és director de cinema, guionista i productor. Va coescriure amb Ferran Torrent el guió de la pel·lícula El complot dels anells. Bellmunt també dirigí el film, el qual s'estrenà l'abril de 1988. Alhora, a la col·lecció «La Negra» va publicar-se la novel·la homònima, basada en el guió original i creada per Assumpció Maresma.

Amb la intenció d'entrevistar-lo, hem fet arribar a Francesc Bellmunt una llista de preguntes relacionades amb la gestació i realització de l'obra El complot dels anells. El cineasta ha optat per respondre-les conjuntament en un escrit titulat «Sobre El complot dels anells: consideracions trenta anys després», que reproduïm a continuació.



Sobre *El complot dels anells*: consideracions trenta anys després

La primera inspiració per a la pel·lícula va ser *North by Northwest* d'Alfred Hitchcock, un film d'acció, vitalista i d'enrevessat suspens, però carregat de ritme i emoció. Aquest era el to que perseguia la realització d'*El complot dels anells*. Un periodista americà interessat en Catalunya viu una aventura física i violenta enmig dels Jocs Olímpics i els moviments per la independència.

Però les coses no van anar així. Les circumstàncies van provocar que el projecte mutés i acabés decantant-se cap a l'estil d'*Advise & Consent*, una pel·lícula d'Otto Preminger de 1962, del gènere ficció-política, antecessora de *West Wing* i *Borgen*, per entendre'ns. La raó d'aquesta mutació té a veure amb el pressupost. De fet, aquí hi ha dos temes mesclats en un. Miraré de desglossar-los per ordre.

Era temps d'Olimpiades i, també, l'època en què Ramon Barnils va dessacralitzar la paraula *independència*, incorporant-la al llenguatge polític general en substitució d'altres eufemismes. Simultàniament, el sector cinematogràfic de Catalunya havia assolit un alt grau d'unitat reivindicativa que va permetre consolidar el 25% del total d'ajudes a la

cinematografia espanyola per a Catalunya. I, a més a més, es va aconseguir que aquest 25% es repartís amb criteris catalans, per a la qual cosa el director general del Ministeri venia de Madrid un cop al semestre i, amb persones destacades d'aquí, feien la tria dels llargmetratges que rebrien ajuda.

En el meu cas, després d'haver fet un nombre important de films (alguns amb un rellevant èxit de públic, però sempre amb una ala penjant en el tema de finançament), vaig entendre que aquesta era una oportunitat per dur endavant un projecte ambiciós de producció i direcció. Val a dir que aquesta ambició tampoc no era massa allunyada de l'estàndard, però, en el pla tècnic, per posar un exemple, tenia en ment que *El complot dels anells* es rodaria en càmera Panavision, so Dolby, i mirant de fer acció, maquetes i efectes, com *North by Northwest*. Malgrat que el pressupost de 180 milions de pessetes sembla elevat —de fet, no va arribar a aquesta xifra, però gairebé— un plantejament d'aquesta mena requeria encara més finançament per a la pel·lícula. Això ho vam anar veient a mesura que avançava la confecció del pressupost i no hi havia d'on treure més diners. Per aquest motiu *El complot dels anells* inicial es va haver de modificar; precisament perquè l'acció, els efectes i les maquetes estaven lluny del nostre abast amb aquell pressupost disponible.

Vam transformar el film d'acció previst en un film de ficció política, com *Advise & Consent*. Aquest canvi semblava que facilitava les coses des del punt de vista de la producció, és cert, però les complicava pel que fa a la narrativa. La situació distòpica d'un país a punt de fer uns Jocs Olímpics i la possibilitat d'aprofitar-los per plantejar la independència, i que un partit socialista, nacionalista i independentista estigui a punt de col·locar el seu líder al capdavant del país perquè el president vigent s'ha mort d'un atac de cor anant en bicicleta, és una situació potent, en principi. Hi hagué errors, però. Per exemple: s'insinua que la mort del president ha estat un atemptat, però això es desenvolupa malament perquè la representació de la investigació de l'atemptat per part del periodista, la recerca de qui ha estat el responsable i les situacions de risc que això li causa, són elements del plantejament



anterior del film que no vaig saber abandonar o, millor dit, adaptar amb més intel·ligència. La pel·lícula té molts fils trencats, en aquest sentit. Però continuo.

La premissa era prou descarada a l'època i segurament d'interès per al públic, però en desenvolupar-la van aparèixer alguns nusos, uns secundaris i d'altres que exigien prendre partit. Els secundaris eren de caire narratiu. Per exemple, la dificultat d'explicar a l'exterior quina mena de policia són els Mossos d'Esquadra (jeràrquicament, respecte de l'Estat). Però el nus principal sí que tenia el seu què. Es tractava de decidir si al final es proclamava la independència o no. I em vaig equivocar (relativament) triant que es firmava un acord amb Espanya per constituir una monarquia federal. Una espifiada (també relativa, en vista del que ha passat recentment). I no és que ho sigui per la signatura amb Espanya d'una monarquia federal —que, si mai es fes, el caos seria digne de veure—, sinó perquè després de l'acte oficial es produeix l'atemptat i la filla del cap del Terra Lliure del film, el Front d'Alliberament Patriòtic, s'immola i de passada assassina el president «traïdor» amb una bomba amagada. A l'època olímpica, el pes d'ETA condicionava, i era difícil d'imaginar un moviment democràtic popular del caire del «Procés». De fet, ja era molt suposar i plantejar que un president nacionalista, socialista i independentista arribava al poder per la mort del president ciclista en actiu.

La pel·lícula, vista avui, té un valor premonitori en moltes coses i és il·lusa en d'altres. En algunes projeccions, per exemple a Prada de Conflent, i en alguna entrevista amb un periodista de la revista que editava el Moviment de Defensa de la Terra, aquest factor «juganer» de la trama despertava recels i crítiques puristes. No els agradava l'opció final. La novel·la de l'Assumpció Maresma resol moltes d'aquelles contradiccions sense apartar-se del joc. Millora la conclusió de la trama. De tota manera, atès el desenvolupament del procés independentista, doncs, mira, hi ha hagut una traïció inesperada però no hi ha hagut càstig, de moment. Val a dir també que, en les projeccions que es van fer amb el Comitè Olímpic Català, les reaccions del públic eren potents, sobretot en els moments d'èpica olímpica catalana, amb l'equip olímpic propi, les banderes, etc.

Anem a la segona part de la qüestió. L'assistència de públic a les pel·lícules catalanes és un assumpte problemàtic (tractar com va anar l'estrena a Barcelona mereixeria un capítol a part), però la relació dels productors amb els distribuïdors i els exhibidors és llegendària, en el mal sentit. La xifra de diners de la recaptació que recull el Ministeri, 26.105.923

pessetes, no és exacta, com la del pressupost, però se li acosta. És una bona recaptació a Catalunya, però significa zero recaptació a Espanya. L'interès pel tema fora de Catalunya era nul. Potser si hi hagués hagut acció...

La pel·lícula estava finançada al 50% entre Fair Play, la meva productora, i LaurenFilm, que també era distribuïdora. Fair Play no va recuperar la inversió. Lauren va recuperar més diners perquè era la distribuïdora. El film no va ser un èxit a Espanya en el sentit comercial del terme, encara que sí a Catalunya i València, però, sobretot com a film «militant», va fer un excel·lent servei amb moltes projeccions arreu del país, i actualment és un testimoni interessant pel seu vessant profètic.

