

LA RECUPERACIÓ DE LA TRADICIÓ FEMENINA DE LA NOVEL·LA POLICÍACA CLÀSSICA EN L'OBRA CRIMINAL DE TERESA SOLANA

STEWART KING

Monash University

Aquest article explora la recuperació de la tradició femenina de la novel·la policíaca clàssica en tres novel·les criminals de l'autora catalana Teresa Solana: *Un crim imperfecte* (2006), *Drecera al paradís* (2007) i *L'hora zen. Un crim refinat* (2011). En prendre com a punt de partida la reinterpretació de l'obra de Christie, Sayers i altres escriptors de la novel·la policíaca clàssica que les crítiques feministes han portat a terme els últims anys, l'article manté que Solana recupera i reivindica la tradició femenina per fer una crítica política i cultural de la societat barcelonina contemporània. A més a més, l'obra de Solana fa possible una nova lectura i una nova apreciació d'aquest subgènere tradicionalment menyspreat pels escriptors i crítics masculins.

PARAULES CLAU: Teresa Solana, novel·la criminal catalana, Barcelona, la ciutat en la literatura, teatralització, simulacre, novel·la policíaca clàssica, crítica feminista, Agatha Christie, Alison Light, Susan Rowland.

La recuperación de la tradición femenina de la novela policiaca clásica en la obra criminal de Teresa Solana

Este artículo explora la recuperación de la tradición femenina de la novela policiaca clásica en tres novelas criminales de la autora catalana Teresa Solana: *Un crim imperfecte* (2006), *Drecera al paradís* (2007) y *L'hora zen. Un crim refinat* (2011). Al tomar como punto de partida la reinterpretación de la obra de Christie, Sayers y otras escritoras de la novela policiaca clásica que las críticas feministas han llevado a cabo en los últimos años, el artículo sostiene que Solana recupera y reivindica la tradición femenina para hacer una crítica política y cultural de la sociedad barcelonesa contemporánea. Además, la obra de Solana hace posible una nueva lectura y una nueva apreciación de este subgénero tradicionalmente menospreciado por parte de escritores y críticos masculinos.

PALABRAS CLAVE: Teresa Solana, novela criminal catalana, Barcelona, la ciudad en la literatura, teatralización, simulacro, novela policiaca clásica, crítica feminista, Agatha Christie, Alison Light, Susan Rowland.

Reclaiming the Female Tradition of the Classic Detective Novel in Teresa Solana's Crime Fiction

This article explores the reclaiming of the female tradition of the classic detective novel in three crime novels by Catalan author Teresa Solana: *Un crim imperfecte* (2006), *Drecera al paradís*

(2007) i *L'hora zen. Un crim refinat* (2011). Using as a starting point recent feminist criticism that has reinterpreted the work of Christie, Sayers and other women writers of classic detective fiction, the article proposes that Solana recovers and reclaims this female tradition in order to make a political and cultural critique of contemporary Barcelonan society. Furthermore, Solana's novels invite a re-reading and a new appreciation of a sub-genre that has traditionally been disparaged by male writers and critics.

KEY WORDS: Teresa Solana, Catalan crime fiction, Barcelona, the city in literature, role-playing, simulacra, classic detective fiction, feminist criticism, Agatha Christie, Alison Light, Susan Rowland.

Els gèneres literaris tenen gènere sexual i, segons Marty Roth, el gènere criminal és masculí (1995: xiv).¹ Si bé aquesta afirmació sembla problemàtica, ja que a primera vista no té en compte la contribució cabdal al desenvolupament del gènere per part d'escriptors com Anna Katherine Green, Agatha Christie, Dorothy Sayers, Patricia Highsmith, Sue Grafton i Janet Evanovich, entre moltes altres, també té certa raó pel paper important que exerceix el detectiu masculí com a figura del saber i de l'autoritat i pels rols secundaris tradicionalment atorgats a les dones: víctimes, ajudants, objectes de desig masculí i dones dolentes. La masculinitat del gènere criminal, però, no s'aplica a tota la producció negrecriminal com Roth sembla suggerir. Des que Chandler va publicar el seu assaig "El simple art de matar" (1944), es tendeix a lligar la novel·la policíaca clàssica amb allò femení, primer, per l'èxit de les escriptores (Christie, Sayers, Margery Allingham i Ngiao Marsh) i, segon, per la ubicació de l'acció en situacions domèstiques —moltes vegades aïllades de la realitat quotidiana de la majoria de ciutadans en típiques cases rurals de les classes mitjana i alta— que Chandler i d'altres associaven amb el món femení.² En contrast amb la novel·la policíaca clàssica, es considera que la novel·la negra nord-americana practicada per Hammett i el mateix Chandler es vincula al món masculí pels llocs d'acció públics, pels temes polítics i socials explícits, per la violència i la masculinitat agressiva del detectiu: un tipus de paladí modern desenllustrat que trepitja els carrers durs i bruts de les grans ciutats en busca de la veritat (Chandler, 1980: 211-216).

La divisió gènere —en els dos sentits de gènere literari i sexual— que fan Chandler i d'altres ha estat molt criticada. Alison Light detecta una lleugera forma de misogínia en la descripció per part dels escriptors i crítics masculins de la suposada feminització del gènere criminal (1991: 75), i David Lehman va més

¹ Aquest text ha estat desenvolupat dins el projecte FEM2011-22870 (2012-2014) "Mujeres y novela criminal en España (1975-2010): autoras, figuras de poder, víctimas y criminales" (MUNCE).

² Chandler, per exemple, va titllar els lectors de la novel·la policíaca clàssica d'"ancianas aturdidas [...] de ambos sexos (o de ninguno)" (1980: 213). Per una anàlisi dels escriptors i crítics masculins i la suposada feminització del gènere, veieu Alison Light (1991: 61-112).

enllà en afirmar que el rebuig de la novel·la policíaca clàssica no és res més que “una violenta desconfiança d’allò femení” (2000: 12).³ Els crítics literaris també qüestionen la validesa de la interpretació “chandleriana” sobre la manca de realisme i de crítica social a la novel·la policíaca clàssica, interpretació que també forma una part íntima del rebuig d’allò femení. Stephen Knight, per exemple, manté que aquesta divisió és simplista perquè ignora “les verdaderes tensions i complexitats” que apareixen en la novel·la policíaca clàssica (2004: 111). Lluny d’ésser un gènere apolític, per Lee Horsley, la crítica social que es troba en la novel·la policíaca clàssica és més aviat subtil i implícita, i per entendre-la és necessari distingir entre els elements formals conservadors, per exemple la conclusió amb la identificació i detenció del criminal, i “els aspectes especulatiu crítics”, és a dir, les ansietats socials, polítiques, econòmiques i identitàries que són articulades, però que no són necessàriament resoltes en les novel·les (2005: 19). En centrar-se en aquests “aspectes especulatiu crítics”, investigadores feministes com Alison Light i Susan Rowland han trobat a les obres de les primeres dames del crim una crítica severa de la societat anglesa de l’època, com veurem a continuació.

Partint d’aquesta reinterpretació de la novel·la policíaca clàssica femenina que rebutja la visió masculina d’autors i crítics del gènere negre, l’objectiu d’aquest article és investigar la recuperació i la reivindicació de la tradició femenina que fa l’autora catalana Teresa Solana en tres novel·les criminals: *Un crim imperfecte* (2006), *Drecera al paradís* (2007) i *L’hora zen. Un crim refinat* (2011). L’article manté que Solana recupera i reivindica la crítica social que apareix en la novel·la policíaca clàssica d’autores com Christie i Sayers per respondre a la *gentrificació* i a l’obsessió per les aparences, que caracteritzen l’anomenat “model Barcelona” d’urbanisme que ha transformat la capital catalana des d’abans de les Olimpíades de 1992. A més a més, al recuperar aquesta tradició femenina, l’obra de Solana contribueix a entendre millor la crítica que queda implícita en la novel·la policíaca clàssica de dones.

Solana és una de les escriptores negrecriminals més importants actualment a causa de l’“autèntica revolució” de les seves obres dins el panorama literari català (Bennasar, 2011: 65).⁴ A més a més de publicar les novel·les ja citades, Solana té una altra sèrie, en la qual presenta la Norma Forester, la primera mossa d’esquadra protagonista de dues novel·les: *Negres tempestes* (2010a) i *La casa de les papallones* (2014). Solana és també autora de *Set casos de sang i fetge i una història d’amor* (2010b), una col·lecció de contes criminals plens d’humor negre, un dels quals, “Natura morta, núm. 41”, va ser finalista pel prestigiós premi Edgar de contes l’any 2012. Gràcies a l’èxit de la seva obra amb traducció a diverses

³ Totes les traduccions de l’anglès són meves.

⁴ Per a una anàlisi dels elements innovadors de l’obra de Solana, veieu l’article de Melissa Stewart (2011).

llengües, Solana és actualment l'escriptora de novel·la criminal en català més coneguda internacionalment.

No és cap casualitat que Solana sigui considerada “la dama del crim catalana” (Villalonga, 2013: 149), ja que es pot traçar una línia des de les seves novel·les cap a les obres de la “reina del crim”, Agatha Christie, la influència de la qual Solana reconeix obertament (Villalonga, 2013: 166). Les tres novel·les aquí estudiades representen un canvi radical respecte a les típiques convencions del gènere criminal a l'Estat espanyol, que més aviat segueix les pautes de la novel·la negra nord-americana. Si bé els assassinats que es cometen en les obres de Solana no passen en la típica casa senyorial aïllada o en un poble, els escenaris del crim i els crims mateixos assenyalen un camí que té els seus orígens en la novel·la policíaca clàssica. El misteri que s'investiga a *Un crim imperfecte* és el de la mort de la dona d'un polític conservador, enverinada després de menjar *marron glacé* el mateix dia de Nadal; un assassinat que només pot ocórrer perquè l'assassí sap que la presumpta víctima és l'única persona a la casa que menja el dolç francès. A *Drecera al paradís* els germans investiguen entre un número limitat de sospitosos —tots escriptors o crítics literaris— la mort d'una escriptora de novel·la rosa semipornogràfica, que és assassinada a l'Hotel Ritz poques hores després d'ésser guardonada amb un premi literari important. I en un petit homenatge a la tradició, els detectius reuneixen tots els sospitosos a l'escenari del crim per aclarir la mort de l'escriptora, aclariment que no es realitza en el moment. Finalment, el crim principal de *L'hora zen* és l'assassinat del director d'un exclusiu centre de medicina alternativa on els germans passen un cap de setmana fent un seminari de meditació.

Com es pot veure en l'anterior resum de les novel·les, el món representat a les obres de Solana roman lluny de la típica Barcelona decadent que era l'escenari de les novel·les de terror urbà d'Andreu Martín o de lluites de gossos, violacions i sectes religioses d'Alicia Giménez Bartlett, per esmentar només dos autors contemporanis, i, en canvi, s'apropa a la tradició “agathachristiana”. Solana fa servir la tradicional novel·la de misteri amb els escenaris de crims apartats i el repartiment de personatges de la classe benestant perquè la gentrificació que ha tingut lloc a Barcelona des de les Olimpíades de 1992 demana una altra manera de representar la ciutat. Solana, però, no torna al món ric i burgès de la novel·la policíaca clàssica com una manera d'escapar de la realitat, sinó per criticar, sovint emprant la ironia, les característiques preocupacions i obsessions barcelonines del nou mil·lenni.

Des del començament de la primera novel·la, *Un crim imperfecte*, Solana esborra la brutícia i la brutalitat gràfica, que tipificaven la novel·la negra que es produïa a Catalunya des de la Transició. Es fa referència a aquest canvi quan Eduard, que actua com a narrador, parla de la desconexió entre els assassinats quotidians i la mort que els toca resoldre als detectius:

Si els homicidis que actualment veiem als telenotícies acostumen a ser sòrdids, sanguinolents i previsibles, la majoria obra de sonats sota l'efecte d'alguna droga o de pobres desgraciats que acaben suïcidant-se o lliurant-se espantats a les autoritats, l'homicidi que ens va tocar investigar a nosaltres no tenia cap d'aquests ingredients. Era refinat i desconcertant alhora. En certa manera, donats els temps que corren, tan aficionats a la sang, el fetge i el sexe a l'engròs, tant la planificació com l'execució d'aquell assassinat recordaven la posada en escena d'una petita, per més que macabra, obra d'art. (Solana, 2006: 15)⁵

La distància que Solana obre respecte a la novel·la negra catalana es veu reforçada a *Drecera al paradís*, on es troba Lluís Arquer, detectiu privat fictici del gran pioner del gènere negre en català, Jaume Fuster. Si bé Solana fa un petit homenatge al protagonista de Fuster,⁶ la seva aparició en la novel·la és fins a cert punt un cant del cigne per la novel·la negra, atès que, com observa el narrador, el detectiu envellit de Fuster “pertanyia a una altra època, més grisa però envejablement menys burocràtica, i està clar que havia decidit no adaptar-se als temps moderns” (Solana, 2007: 198).⁷

L'alteració respecte als elements paradigmàtics —els detectius, els personatges i els espais retratats— entre obres, com veiem aquí, és significativa, ja que “les diferències de forma entre escriptors no són trivials ni arbitràries”, sinó que la selecció del contingut, sobretot els canvis en la caracterització del detectiu, l'escena del crim i la transgressió a les novel·les criminals, serveix per establir la ideologia (Knight, 1980: 5). Així, a més a més d'investigar una transgressió, normalment una mort, la novel·la criminal també intenta “identificar les relacions ocultes que el crim assenyala i amaga, fer-les sortir a la superfície, i explicar el funcionament real del centre urbà” (Messent, 1997: 1). En el context de les obres de Solana, els canvis que introdueix tenen dos objectius ideològics clars: cridar l'atenció sobre com es practiquen les noves relacions de poder a la societat catalana i reivindicar una tradició menyspreada.

En *Los mares del sur*, de Manuel Vázquez Montalbán, Pepe Carvalho anuncia que “los detectives privados somos los termómetros de la moral

⁵ Solana fa de l'assassinat una de les belles arts al seu conte “Natura morta, núm. 41”, en el qual la narradora, una jove de classe adinerada, explica com l'havien despatxat del seu càrrec de directora del Museu d'Art d'Ultravanguardia per no adonar-se que una de les obres exposades a la primera exposició que dirigeix no és una escultura sinó el cadàver del mateix artista.

⁶ L'apropiació de personatges d'altres escriptors és una característica de la ficció criminal catalana del “boom” dels anys setanta i vuitanta (Hart, 1993; Stewart, 2002).

⁷ Això no vol dir que la ciutat dura de la novel·la negra d'estil nord-americà ja no existeixi o que no tingui un paper en la capital catalana actual. Les novel·les de Carlos Zanón —*Tarde, mal y nunca* (2009), *No llames a casa* (2012) i *Yo fui Johnny Thunders* (2014)— demostren la persistència d'aquesta fórmula narrativa.

establecida” (Vázquez Montalbán, 1979: 15). D’acord amb Carvalho, els detectius privats es vinculen al seu temps i quan els temps canvien, també canvien els detectius. En les obres de Solana veiem que, tal com Chandler havia rebutjat allò que ell considerava la feminització del gènere criminal, Solana refusa la masculinitat heroica de la novel·la negra. Lluny dels perdiguers “durs” de la tradició “marlowiana”, els detectius de Solana tenen més en comú amb els protagonistes anti-heroics de Christie i Sayers: l’Hercules Poirot i el dandi Lord Peter Wimsey. Els investigadors de Solana són dos bessons que no s’assemblen gens: Eduard i Pep Martínez Estivill, si bé Pep ha adoptat el nom pretensions de Borja Masdéu-Canals Sáez de Astorga per quedar bé entre els clients rics que acudeixen a l’agència d’assessorament que dirigeixen els germans. Quan no es troben implicats en les investigacions dels homicidis ja esmentats, normalment els germans es dediquen a aclarir casos de frau i d’infidelitat i a fer-se responsables d’assumptes moltes vegades d’una legalitat dubtosa pels clients que no volen implicar-s’hi de forma directa. En lloc de ser detectius durs, d’acord amb la imatge que volen projectar, els germans es presenten no pas com a detectius, sinó com “amics” que donen consells als clients, consells pels quals són recompensats generosament (Solana, 2006: 14).

Pep, en el seu paper de Borja, i l’empresa que ha inventat personifiquen el nou *Zeitgeist* barceloní. Aquesta nova Barcelona és una ciutat mentidera, segons Manuel Delgado, ja que més de dues dècades de planificació urbana, de reformes de les façanes dels edificis significants, de gentrificació i de campanyes publicitàries com “Barcelona posa’t guapa” i “Barcelona, més que mai” han convertit la ciutat en “un mero decorado, una vitrina, un espejismo” (2007: 12), una ciutat que s’obsessiona amb la imatge que projecta. Aquest “model Barcelona” d’urbanisme tan elogiat per arquitectes, polítics i planificadors urbans de tot el món ha convertit la capital catalana en una ciutat de disseny (Balibrea, 2004: 211) o en una “ciutat com a espectacle” (Resina, 2008: 247). I és aquesta teatralitat que Solana té en el punt de mira crític d’aquesta sèrie.

En centrar la seva crítica en la teatralitat, Solana actualitza una crítica que ja havia aparegut a les obres de Christie i Sayers, crítica que Chandler, entre molts altres, havia passat per alt. Com ha identificat Susan Rowland (2001: 42), a *Assassinat a la rectoria* (1930), de Christie, i *L’assassinat s’ha d’anunciar* (1933), de Sayers, es destaquen l’artificialitat i la teatralitat de la societat moderna, mentre Alison Light nota que de forma repetida en obres diferents Christie expressa una angoixa pertorbadora respecte a la inestabilitat de la identitat: “és aquesta persona allò que ostenta ser? [...] Què hi ha darrere de la façana tranquil·la que caracteritza la seva aparença externa?” (1991: 88). Si bé una premissa del gènere criminal és que el criminal porta una màscara de respectabilitat que amaga el seu vertader ser, en posar l’èmfasi en la ubiqüitat de la teatralització, la novel·la policíaca clàssica l’estén a tota la societat. No és només el criminal qui

porta una màscara, sinó que tothom en porta una.⁸ A les seves obres Solana desenvolupa aquesta crítica social al context català contemporani, amb unes diferències importants, que veurem a continuació.

De la mateixa forma que en el teatre, en aquesta ciutat-espectacle on regeixen les aparences el que és important és l'escenari i la qualitat de les actuacions dels actors. Pep comprèn molt bé el nou funcionament de la ciutat quan torna a Catalunya després d'haver passat molts anys fora. Per això s'ha inventat una història personal amb “una suposada ascendència aristocràtica” (Solana, 2011: 23). Per fer convincent el seu paper de Borja Masdéu-Canals Sáez de Astorga, Pep ha hagut d'adquirir els accessoris, els gestos i els hàbits dels rics: roba de disseny, whisky car, demostrar gustos refinats i articular una postura política de dretes, una postura que per a Pep és només “una qüestió d'estètica” (Solana, 2006: 10). Tot aquest vestuari i tota aquesta actuació tenen un únic objectiu: convèncer els seus clients que Borja pertany a la classe social alta, ja que els rics cerquen gent del mateix estatus social, segurs que protegiran els interessos que comparteixen. Com diu Borja, “si descobreixen que sóc un vulgar Martínez sense pedigrí, se'ns ha acabat el negoci” (Solana, 2007: 68). L'empresa, doncs, es construeix a partir d'una il·lusió, d'una mentida.

Borja és un imatger modern, tot un expert en semiòtica que sap manipular els significants per projectar la imatge que correspon a les expectatives dels seus clients rics. És el director i l'actor principal de l'obra de teatre en la qual s'ha convertit la seva vida. Per la facilitat amb la qual Pep, com a Borja, opera en el món complicat dels rics se'l pot interpretar com una mena de Tom Ripley, però molt menys perillós.⁹ Es pot veure de forma més clara l'èxit de la direcció de Pep/Borja en l'aspecte del despatx de la seva empresa, “Trau Asesores”, negoci que no existeix oficialment. Tot i ser petit, l'espai és transformat per Borja per semblar més gran d'allò que realment és. Una paret té dues portes falses amb plaques daurades, les quals anuncien que Borja és el “Director” i Eduard el “Director Adjunto” i l'engany funciona perquè els germans convencen els seus clients que uns paletes estan reformant els despatxos imaginaris (Solana, 2006: 12). Aquest “decorat d'opereta” (Solana, 2011: 37) es completa amb un ordinador Mac que no funciona, que van trobar al carrer un dia, com van trobar-hi els altres mobles que tenen al despatx.

A causa de les reformes, els germans han de rebre els clients a la sala d'espera —en realitat l'únic espai del despatx— on teòricament treballa la seva secretària, un personatge encara més fictici que Borja, ja que no existeix. La presència de

⁸ Segons la interpretació de Light, les obres de Christie no expressen un rebuig cap al present, sinó que se situen dins del moviment modernista europeu d'entreguerres (1991: 61-75).

⁹ De fet, Patricia Highsmith és una de les autores de novel·la criminal elogiades per Solana (Villalonga, 2013: 166).

Mariajo, nom que li han donat a la secretària inventada, es crea amb una selecció d'objectes, que reflecteixen la presència d'una secretària amb classe, a més a més:

damunt la seva taula sempre hi ha un potet d'esmalt d'ungles de color vermell (de la marca Chanel) i altres petits detalls que suposadament delaten l'existència d'una presència femenina: un mocador Loewe deixat com qui vol la cosa sobre el respall de la cadira [...], un exemplar de *¡Hola!* [...] I una planta d'aquelles que no necessiten massa aigua. (Solana, 2006: 12-13)

Aquest espai interior actua com una metàfora de la ciutat a petita escala. El negoci dels germans simbolitza la nova Barcelona post-olímpica, una ciutat que en paraules de Manuel Delgado ha esdevingut una “enorme cadena de producció de sueños y simulacros [...] que hace de su propia mentira su principal industria” (2007: 14).

Si bé els bessons semblen ser *pícaros* contemporanis que menteixen per guanyar diners amb els seus clients rics, el seu comportament no es diferencia gaire de l'actuació d'altres personatges de la sèrie, ja que molts també intenten projectar una imatge professional i personal que no concorda necessàriament amb la realitat. Per exemple, el polític Lluís Font, la dona del qual és assassinada, té una imatge pública de catòlic conservador alhora que és infidel a la seva dona amb la germana d'aquesta. La seva dona, Lídia, és una decoradora a qui li agrada “figurar” (Solana, 2006: 64), en paraules de Mariona Castany, un personatge influent de la classe alta barcelonina, que accepta passar per la padrina del Borja, i facilita als germans l'accés a la gent important de la ciutat al nord de la Diagonal. Mantenir la imatge, però, no es limita a la classe alta. La Montse, la dona de l'Eduard, dirigeix amb unes amigues un petit centre de benestar integral a Gràcia, on promou la vida sana, els beneficis de les teràpies alternatives i l'abandonament del tabac alhora que pren vàlium per l'estrès i segueix fumant (209).

Aquesta disjuntiva entre imatge i realitat continua a *Drecera al paradís* i *L'hora zen*, on un lladre és en realitat un traductor literari amb problemes econòmics; una historiadora i crítica literària feminista abusa laboralment de les seves criades estrangeres; un escriptor bastant tímid apareix, com a resultat d'un malentès, a la premsa com a assassí en sèrie amb tendències caníbals; un catedràtic de filologia destrossa les novel·les romàntiques a les seves ressenyes al mateix temps que, secretament, les llegeix amb passió; un veí nord-americà dels germans és espia; un paisatge xinès és en realitat un diorama d'un estudi de cinema; i, al contrari d'allò que fa Pep/Borja, una noia treu els estudis universitaris del seu currículum vitae per aconseguir una feina de netejadora, ja que durant l'actual crisi ser biòloga perjudica les seves possibilitats laborals.

En un món en el que la imatge domina sobre la realitat, Solana demostra que el poder es basa en l'habilitat de controlar la imatge personal i les imatges dels

altres. La investigació que comencen Eduard i Borja a *Un crim imperfecte* és deu a un intent de Lluís Font de descobrir la realitat darrere d'una imatge. El polític s'assabenta de la existència d'un retrat de la seva dona, Lúdia, en una galeria francesa, fet que li fa sospitar que Lúdia li es infidel. Com que el possible escàndol pot afectar la seva ambició de ser el President de Catalunya, el polític contracta els germans per investigar-ho més a fons (28). En el típic joc postmodern que caracteritza l'obra de Solana, el retrat de la seva dona és una còpia d'una còpia, atès que el pintor havia fet una foto de Lúdia sense que ella ho sabés (155).

La necessitat de controlar la imatge personal i de projectar una imatge que reflecteixi l'èxit personal és al centre del misteri sobre la mort de Lúdia Font. Igual que en els altres aspectes de la vida barcelonina representats a la sèrie, les aparences enganyen. Al final d'*Un crim imperfecte* descobrim que Lúdia Font, tot i ser assassinada, no és la víctima, sinó que fins a cert punt és la criminal, les accions de la qual provoquen la seva mort. Seguint les pistes, els germans sospiten del professor de llatí de la filla dels Font, Segimón Messiguer, a qui Lúdia havia intentat subornar perquè donés a la filla les notes que necessitava per poder entrar a la Universitat d'Oxford. Quan aquest intent va fracassar, Lúdia amenaçà de destrossar la seva vida fent córrer el rumor que Messiguer era un pervertit que havia abusat de diverses alumnes de l'escola (238-239). Per fer-ho, Lúdia només ha de manipular la realitat i ho pot fer fàcilment perquè ella té el poder de controlar les imatges.

En un món on dominen les aparences, la realitat té poca importància. I Messiguer ho sap. Ell no té el mateix poder que Lúdia, que pot destrossar la seva vida, perquè el professor de llatí té un problema d'imatge.¹⁰ Quan Eduard el veu per primera vegada, nota que “lluïa una calba com les d'abans, sense rasurar” no com els caps calbs de moda d'actors com Bruce Willis o tenistes com Andre Agassi (87). Si la seva calba, diguem-ne tradicional, demostra que no li interessa tenir cura del seu aspecte, més tard ens adonem que la imatge que Messiguer sí que projecta contribueix a la seva marginació i la seva manca de poder: és “un home solter, una mica gran, que encara viu amb la seva mare” i fins i tot el mateix Messiguer reconeix que la “gent pensa que això no és gaire normal” (240). De fet, Eduard el pren per un Norman Bates a la catalana i, així, Solana posa al descobert la manera en la qual les imatges —en aquest cas, cinematogràfiques— poden condicionar la nostra comprensió del món (241).

Messiguer és un exemple perfecte del ciutadà que és incapaç d'adaptar-se a la nova “realitat” barcelonina. No obstant això, en lloc de caure en el victimisme, Messiguer resisteix la imatge que Lúdia inventa per a ell, una imatge que destrossaria la seva vida familiar i veïnal. Ho fa en matar-la, un acte que ell

¹⁰ A *Drecera al paradís*, Amadeu Cabestany, l'autor acusat de la mort de Marina Dolç, l'escriptora guardonada amb el premi literari, tampoc no pot controlar la seva imatge personal i per això corre fàcilment el rumor de les seves suposades predileccions caníbals.

descriu com a “defensa pròpia” (236). Sorprenentment, els germans accepten aquesta interpretació i no el denuncien a les autoritats. Amb aquesta explicació i resolució dels fets, Solana presenta als lectors un món moralment molt ambigu. Si a primera vista això sembla apropar el text a la típica novel·la negra de la tradició nord-americana, tot i que l’escenari hi té poc a veure, també assenyala cap a la conclusió d’*Assassinat a l’Orient Express* (1934) de Christie, on el detectiu Poirot deixa en llibertat les dotze persones responsables de la mort de la víctima perquè aquesta, com Lúdia Font, és també un criminal.

El cas de Messiguer posa en relleu que darrere de la “Barcelona modelo” que se pavonea hi ha una altra Barcelona que “todavía se niega a obedecer” (Delgado, 2007: 25, 18). Si sembla que les aparences dominen la Barcelona post-olímpica, com afirma Resina, un “nou imaginari social mai no substitueix completament l’anterior” (2008: 246). De fet, Solana fa d’aquesta dualitat la seva crítica social, econòmica i política que qüestiona les noves formes de relacionar-se a la ciutat catalana.

Si Pep/Borja encarna la nova Barcelona, el seu germà articula un discurs alternatiu. Eduard no està gens d’acord amb la superficialitat del món contemporani, tot i que en treballar amb Pep/Borja se n’aprofita. Solana dona a Eduard un paper cabdal en la manera en la qual els lectors copsen el món representat a les novel·les, atès que com a detectiu-narrador és la figura amb la qual els lectors normalment s’identifiquen i amb la qual comparteixen la seva visió del món (Young, 1996: 83). Des del començament d’*Un crim imperfecte* fins a *L’hora zen*, Eduard invita els lectors a confiar en ell i es presenta com un participant a contracor en la producció teatral del seu germà. Per això, des de la primera línia de la sèrie explica que “el meu germà Borja no es diu Borja. Es diu Pep (o Josep). Els seus cognoms tampoc són Masdeu-Canals Sáez de Astorga. Tots dos ens diem Martínez, per la banda del pare, i Estivill, per la de la mare” (Solana, 2006: 7) i repetides vegades en els primer dos capítols Eduard posa de relleu que Borja és una invenció.

En cridar l’atenció repetidament sobre la manipulació de la realitat que fa Borja a la sèrie, Eduard es distancia de l’actuació del seu germà: “jo no sóc el Borja, no m’he canviat el nom i no tinc la barra que té ell per fer-se passar per qui no és i per mantenir un doble joc”, diu a *Drecera al paradís* (Solana, 2007: 223). Per comparar-se amb la manca d’autenticitat del seu germà, Eduard fa un gran esforç per projectar una imatge de substància, normalitat i honestat: es posa vermell com un tomàquet quan menteix, mentre Borja té la mateixa reacció només quan se li escapa alguna cosa de veritat (Solana, 2006: 10). A més a més, a Eduard no li agrada dur el seu “uniforme” —un vestit Armani— i explica repetidament que no només Borja el va obligar a comprar-lo, sinó que el seu germà el va pagar (Solana, 2006: 17; 2011: 17). La normalitat de l’Eduard inclou la seva família, en particular la seva dona, Montse —“una persona real” que porta les primeres arrugues “sense complexos”—, que “no té res a veure amb les dones

liposuccionades i farcides de silicona amb les quals sovint ensopego donada la meva feina” (Solana, 2006: 185, 40).

Entre aquestes dones “falses” es troba també la mateixa ciutat de Barcelona. La divisió, doncs, entre aparença i realitat no només es limita a les persones, sinó que és un problema més ampli que afecta la identitat de la ciutat. Això es veu en una visita a la Barceloneta, on l'Eduard comenta la transformació que ha patit la ciutat des de la seva infantesa:

El paisatge que ens envoltava havia canviat força en els darrers quinze anys i ja no s'assemblava gens als records que encara tinc de quan a l'estiu la mare ens portava als banys de Sant Sebastià i dinàvem per dos duros en algun dels *merenderos* que hi havia a la platja. Tot allò havia desaparegut, juntament amb aquella llarguíssima filera de magatzems i dàrsenes que s'estenia al llarg de la costa i que actuava de barrera arquitectònica entre la ciutat i el mar. Hi havia alguna cosa fascinant en aquells edificis lletjos i enormes que només deixaven entreveure el mar, que, amagat al darrere, com un gegant sorollós i invisible, protegia els seus secrets de la nostra mirada encuriosida rere aquelles construccions barates de maó i ciment. Ara teníem un Port Olímpic, una platja que sempre estava atapeïda d'homes en tanga i dones fent topless i un passeig on, com a Califòrnia, la gent patinava disfressada de roba d'esport i petits auriculars a les orelles. La ciutat havia recuperat el mar, deien els polítics i els arquitectes, però entre tantes botigues de disseny, embarcacions esportives i gent vestida de manera ridícula, aquell mar i aquell port havien perdut bona part del seu misteri. (Solana, 2007: 214)

Segons Eduard, la transformació d'espais com aquest és un acte de violència contra la seva autenticitat. Hi ha un element nostàlgic d'una ciutat i unes experiències perdudes, ja que l'única cosa que comparteixen els records d'Eduard i la ciutat actual és el nom, però aquest clam contra la gentrificació és més aviat un lament contra la marginació, si no l'eliminació, de la diversitat d'experiències i d'històries alternatives, que desapareixen darrere d'una única metanarrativa sobre la ciutat. Com diu l'arquitecte holandès Rem Koolhaas, “de vegades una ciutat antiga i singular, com Barcelona, tot simplificant en excés la seva identitat, es torna genèrica” (citat a Resina, 2008: 245). L'Eduard hi estaria d'acord. Al seu parer, la capital catalana es disfressa de ciutat americana i, en intentar passar per allò que no és, perd allò que la fa diferent, especial.

Aquesta nostàlgia, això no obstant, no representa necessàriament un desig de tornar al passat. Tant Eduard com Pep/Borja reconeixen que estaven insatisfets amb les seves vides anteriors i en adonar-se de la natura arbitrària dels signes i de la possibilitat de manipular-los pel seu benefici són conscients que un món de simulacres i *performances* també presenta oportunitats per superar les circumstàncies personals. En destacar-ne les oportunitats i no sols els aspectes

negatiu, Solana s'allunya de la crítica que fan Christie i Sayers de la teatralització i el domini de la imatge en la societat anglesa de l'època. Malauradament, com es reconeix a la sèrie, encara hi ha molta gent, com Messiguer, per exemple, que no pot gaudir d'aquestes oportunitats, ja que és incapaç d'adaptar-se a la nova realitat.

La novel·la més recent de la sèrie, *L'hora zen*, reflexiona sobre la sostenibilitat d'aquest món teatral davant l'actual crisi global i l'efecte que té sobre la gent, diguem-ne, normal. A aquesta novel·la, a causa de la crisi, les façanes comencen a trencar-se, la simulació es fa miques i les actuacions esdevenen més difícils. Solana expressa metafòricament aquesta crisi de la representació amb la destrucció del despatx dels germans per part d'uns lladres, els quals "no s'havien limitat a escorcollar els calaixos de l'escriptori de la inexistent secretària i a escampar per terra els arxivadors buits amb què estan decorades les prestatgeries, sinó que també [...] havien arrencat les portes de caoba dels nostres falsos despatxos respectius" (Solana, 2011: 20). Amb aquest crim es trenca la il·lusió que havia construït amb tant d'enginy Pep/Borja, i Solana utilitza la destrucció del despatx com a metàfora del sistema capitalista, ja que els somnis i simulacres del progrés queden al descobert.

Tradicionalment, la ficció criminal desconfia de la simulació, la impostura, el frau, l'engany, les superfícies i les actuacions teatrals, ja que són recursos que els criminals fan servir per amagar la seva vertadera identitat criminal. Per això, la investigació que hi ha al centre de la novel·la criminal té com a objectius veure més enllà de les façanes que ofusquen la realitat, desemmascarar el criminal i posar al descobert la seva transgressió; en altres paraules, és una recerca de la veritat que s'amaga darrere de la façana de la normalitat. Aquesta recerca d'una veritat ocultada, però, es dificulta a les obres de Solana, ja que en la seva representació de Barcelona, des dels detectius als criminals, passant per les víctimes, els sospitosos i els espais físics, res no s'assembla a allò que és. En fer servir els elements típics de la novel·la policíaca clàssica d'escriptores com Christie i Sayers, un subgènere tradicionalment considerat buit de crítiques socials, Solana els adapta als nous temps a fi de fer palesa la buidor que ella veu a la Barcelona de principis del nou mil·lenni.

Tot recuperant i reivindicant aquesta tradició femenina de novel·la criminal Solana refusa el menyspreu i el descuit cap a aquest subgènere per part d'escriptors i crítics literaris masculins, des de Chandler fins als crítics literaris del gènere en català. Aquest descuit en la literatura catalana es veu, per exemple, en la primera història detallada del gènere català, *Catalana i criminal* (2006), d'Adolf Piquer i Àlex Martín Escribà, on s'ignora l'obra de Núria Minguez, una de les primeres dones en conrear la novel·la criminal en català, específicament la novel·la policíaca clàssica, tot i que va publicar onze títols de novel·les i contes de

gènere entre 1974 i 2007.¹¹ En continuar la tradició “agathachristiana”, i en fer més explícita la crítica que era implícita en la novel·la policíaca clàssica, Solana no tan sols posa al dia aquest subgènere, sinó que ensenya els seus lectors catalans a entendre millor les intervencions socials i polítiques que ofereix la novel·la policíaca clàssica. Així, les novel·les de Solana fan possible una nova lectura i una nova apreciació d’aquest subgènere.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Balibrea, Mari Paz (2004), “Urbanism, Culture and the Post-Industrial City: Challenging the ‘Barcelona Model’”, *Transforming Barcelona*, Tim Marshall (ed.), Londres, Routledge: 205-224.
- Bennasar, Sebastià (2011), *Pot semblar un accident. La novel·la negra i la transformació dels Països Catalans 1999-2010*, Barcelona, Meteora.
- Chandler, Raymond (1980), *El simple arte de matar*, Barcelona, Bruguera.
- Delgado, Manuel (2007), *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”*, Madrid, Los libros de la Catarata.
- Godsland, Shelley (2007), *Killing Carmens: Women’s Crime Fiction from Spain*, Cardiff, University of Wales Press.
- Hart, Patricia (1993), “Catalan Culture and Identity through Popular Forms: The Collaborative Efforts of the Ofèlia Dracs Group in *Negra i consentida (Hard-boiled and Spoiled)*”, *Imagination, Emblems and Expressions: Essays on Latin American, Caribbean, and Continental Culture and Identity*, Helen Ryan-Ranson (ed.), Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press: 301-314.
- Horsley, Lee (2005), *Twentieth-Century Crime Fiction*, Oxford, Oxford University Press.
- Knight, Stephen (1980), *Form and Ideology in Crime Fiction*, Houndmills, Macmillan.
- (2004), *Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity*, Houndmills, Macmillan.
- Lehman, David (2000), *The Perfect Murder: A Study in Detection*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Light, Alison (1991), *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism between the Wars*, Londres & Nova York, Routledge.

¹¹ La hispanista anglesa Shelley Godsland és la primera especialista en tractar l’obra de Mínguez (2007: 4, 180-185). Per una llista de les novel·les de Mínguez, consulteu la seva entrada a la pàgina web del projecte MUNCE:

<<http://www.ub.edu/munce/content/núria-m%C3%ADnguez>>.

- Messent, Peter (1997), "Introduction: From Private Eye to Police Procedural – The Logic of Contemporary Crime Fiction", *Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Novel*, Peter Messent (ed.), Londres, Pluto: 1-21.
- Piquer Vidal, Adolf i Àlex Martín Escribà (2006), *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX*, Palma, Documenta Balear.
- Resina, Joan Ramon (2008), *La vocació de modernitat de Barcelona: auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Roth, Marty (1995), *Foul and Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction*, Athens, University of Georgia Press.
- Rowland, Susan (2001), *From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Women Writers in Detective and Crime Fiction*, Houndmills, Palgrave.
- Solana, Teresa (2006), *Un crim imperfecte*, Barcelona, Edicions 62.
- (2007), *Drecera al paradís*, Barcelona, Edicions 62.
- (2010a), *Negres tempestes*, Barcelona, Edicions 62.
- (2010b), *Set casos de sang i fetge i una història d'amor*, Barcelona, Edicions 62.
- (2011), *L'hora zen. Un crim refinat*, Barcelona, Edicions 62.
- (2014), *La casa de les papallones*, Barcelona, La Magrana.
- Stewart, Melissa A. (2002), "From Ofèlia Dracs to Oliver and Fuster: Self-Reflexive Games in Catalan Detective Narrative", *Crítica Hispánica*, 24: 181-192.
- (2011), "Teresa Solana's Detective Fiction: Twenty-first-century Innovation within a Catalan Tradition", *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 16: 256-261.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1979), *Los mares del sur*, Barcelona, Planeta.
- Villalonga, Anna Maria (2013), *Les veus del crim. Converses amb dotze escriptors catalans de novel·la negra*, Barcelona, Alrevés.
- Young, Alison (1996), *Imagining Crime: Textual Outlaws and Criminal Conversations*, Londres, Sage.

