

TERESA SOLANA I LA REINVENCIÓ DE LA NOVEL·LA CRIMINAL
CATALANA²²

Stewart King

Monash University, Austràlia

En el seu article de 1944 «El simple art de matar», Raymond Chandler resumeix el transcurs de la novel·la policíaca des d'Arthur Conan Doyle fins a Dashiell Hammett i, en fer-ho, articula una de les observacions més influents i sovint citades sobre el gènere popular. Per a Chandler, els primers escriptors de la clàssica novel·la de misteri, com Arthur Conan Doyle, Dorothy L. Sayers i Agatha Christie, produïen contes, els quals eren poc versemblants i en la majoria sense un reflex real en la societat moderna. Va criticar allò que per a ell era una «fórmula àrida» i, en particular, l'ambient rural aïllat de l'acció, els sospitosos rics d'educació exquisida i d'assassinats encara més exquisits, i els trencaclosques complexos i poc convinents, els quals el detectiu ha de desxifrar per desemmascarar el criminal. L'autor d'una obra com *El llarg adéu* menysprea específicament el fet que, dins el subgènere britànic, l'assassinat serveixi com a punt de partida d'un trencaclosques. En canvi, advoca per les «inferències sociològiques» dels crims, tal com apareixen a les dures novel·les del seu compatriota Dashiell Hammett, el qual rep elogis de Chandler perquè «extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón» on es cometien assassinats per una raó i «no por el solo hecho de proporcionar un cadáver. Y con los medios de que disponían, y no con pistolas de duelo cinceladas a mano, curare o peces tropicales» (CHANDLER: 1996, 71)

Des de la publicació de l'assaig del creador de Philip Marlowe, els lectors, escriptors i crítics solen interpretar el gènere criminal d'acord amb la divisió «chandleriana». És a dir, creuen que la novel·la «dura» de la tradició nord-americana s'ocupa de la societat que intenta representar,

²² Aquest text ha estat desenvolupat dins del projecte FEM2011-22870 (2012-2014), «Mujeres y Novela Criminal en España (1975-2010): autoras, figuras de poder, víctimas y criminales (MUNCE)».

mentre que consideren distanciada del món real la novel·la de misteri tradicional amb assassins de classe alta i cases rurals. Així és com s'ha contemplat el gènere en el context català, ja que els escriptors del boom dels anys setanta i vuitanta —Jaume Fuster, Maria-Antònia Oliver, Ferran Torrent i Andreu Martín, entre d'altres— van emmirallar-se en la tradició nord-americana per produir les seves pròpies novel·les. En general, els autors catalans del gènere s'han mantingut fidels al model nord-americà elogiat per Chandler. Una de les excepcions a aquesta regla, però, és l'escriptora Teresa Solana.

La faixa que acompanya la seva primera novel·la —*Un crim imperfecte*— anuncia que Teresa Solana és «l'autora revelació de la literatura catalana actual». Si bé els departaments de màrqueting de les editorials sovint recorren a la hipèrbole per vendre els llibres, en aquest cas van encertar. Amb aquesta novel·la i les subseqüents, Solana no tan sols reinventa el gènere negre en català, sinó que presenta una visió innovadora del teixit social i cultural de la capital catalana de la primera dècada del segle XXI. Com diu Sebastià Bennasar (2011: 65), l'obra de Solana representa una «autèntica revolució» en el panorama literari català. A més a més, gràcies a les traduccions a diverses llengües, Solana s'ha convertit, sens cap mena de dubte, en l'escriptora de novel·la criminal en català més coneguda internacionalment.

Nascuda a Barcelona, l'autora va ser durant molts anys traductora professional i directora de la Casa del Traductor a Tarazona abans de publicar l'any 2006 *Un crim imperfecte*. Aquesta novel·la és la primera d'una sèrie protagonitzada pels bessons Eduard i Borja, la qual inclou *Drecera al paradís* (2007) i *L'Hora Zen. Un crim refinat* (2011). L'any 2010 va iniciar una nova sèrie amb *Negres tempestes*, la primera novel·la negra en català amb una Mossa d'Esquadra, Norma Forester, com a protagonista.²³ Solana és autora també de *Set casos de sang i fetge i una història d'amor* (2010), un recull de contes plens d'humor negre.

²³ El 2014, després de la redacció d'aquest article, va aparèixer la segona novel·la de la sèrie de la Norma Forester, *La casa de les papallones*. Per això no forma part de l'anàlisi presentada aquí.

La ficció de Solana obre nous espais en la novel·la negra catalana. La Barcelona de «mala mort», escenari de la narrativa negra dels anys setanta i vuitanta, ja no existeix. Dècades d'una política urbanística simbolitzada per la campanya «Barcelona, posat guapa» i vehiculada gràcies als Jocs Olímpics, el Fòrum internacional de cultures i ara el 22@Barcelona —suposat districte de la innovació—, han convertit la «ciutat bruta» de la transició en una urbs obsessionada amb la seva imatge. Per representar aquest canvi, Solana situa les seves obres exclusivament en el món dels rics, privilegiats i famosos de l'alta societat barcelonina.

En fer-ho, l'autora disputa la visió *chandleriana*, la qual considera el subgènere de misteri incapaç de tractar de forma significant el món modern. En canvi, Solana empra deliberadament les formes i l'estètica de la novel·la de misteri clàssica per reflexionar —sovint amb ironia— sobre les preocupacions i obsessions barcelonines del nou mil·lenni.

1. UN CRIM IMPERFECTE

Amb la publicació d'*Un crim imperfecte*, Solana esborra les escombraries, la brutícia i fins i tot la sang que podíem trobar en la novel·la negra tradicional. L'autora, conscientment, fa referència a aquest canvi quan el narrador emfatitza la desconexió entre els assassinats quotidians i la mort que els toca resoldre als protagonistes:

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).

Si els assassinats són diferents, també ho són els detectius. Els detectius de Solana són dos bessons que no s'assemblen en absolut: Eduard i Pep Martínez Estivill. Tanmateix, Pep ha adoptat el nom pretensions de Borja Masdeu-Canals Sáez de Astorga per quedar bé entre els clients rics que assisteixen a l'agència d'assessorament que els dos germans han

muntat. A més d'investigar els típics casos de frau i d'infidelitat, els bessons es fan responsables d'assumptes moltes vegades legalment escabrosos, casos de clients que no volen veure-s'hi implicats de manera directa. D'acord amb la imatge que volen projectar, els germans no es consideren detectius, sinó «amics» que ofereixen consells. És per això que, segons l'Eduard, «els clients que ens vénen a veure decideixen fer-nos confiança» (SOLANA: 2006, 14).

El client d'*Un crim imperfecte* és Lluís Font, un polític conservador que contracta els germans perquè sospita que la seva dona, Lídia, està embolicada amb un conegut pintor català. El detonant de la sospita ha estat el descobriment d'un retrat de la seva dona, força íntim, pintat per l'artista. Lluís Font aspira a ser el president del seu partit, el qual, tot i que no s'anomena directament, és el Partit Popular de Catalunya. Evidentment, la possible infidelitat de la dona compromet els seus somnis de dirigir el partit. Els germans comencen la investigació, però, abans d'esclarir res, la Lídia és assassinada el mateix dia de Nadal després d'haver ingerit «marron glacé» enverinat. Preocupat pel possible escàndol, el polític paga els germans no per descobrir l'assassí, sinó per evitar veure's implicat en el crim.

Si bé a la novel·la de misteri la investigació detectivesca serveix tradicionalment per descobrir una realitat oculta, aquesta tasca es complica a l'obra de Solana, en la qual resulta difícil identificar què és real i què és fictici a la capital catalana. El negoci dels bessons n'és un exemple, ja que no existeix oficialment: no paguen impostos ni guarden arxius que puguin comprometre els seus clients. A més a més, tot i tenir un despatx petit perquè «no queda malament tenir despatx on rebre els clients» (SOLANA: 2006, 11), l'espai físic s'assembla a un escenari teatral: tot és fals. Hi ha una paret amb dues portes falses amb sengles plaques que anuncien que Borja és el «Director» i Eduard el «Director Adjunt». L'engany funciona perquè els germans convencen els seus clients que estan reformant els despatxos imaginaris i, per això, els bessons han de rebre'ls en la sala d'espera on treballa la Mariajo, la seva secretària, també inventada:

O bé és de vacances o és fora fent algun encàrrec, tot i que 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 respatller de la cadira [...], un exemplar de l'*Hola!* [...] I una planta d'aquelles que no necessiten massa aigua (SOLANA: 2006, 12-13).

L'èxit del negoci dels germans depèn d'actuacions com aquesta. Per obtenir la confiança dels clients rics, que busquen gent del mateix estatus social perquè creuen que, com a membres del seu cercle «selecte» protegiran els interessos que comparteixen, els germans han de mantenir la mentida que Borja pertany a la classe alta. Com diu Borja a *Drecera al paradís* (SOLANA: 2007, 68): «Si descobreixen que sóc un vulgar Martínez sense pedigrí, se'ns ha acabat el negoci». Per aquesta raó, la roba que duen, el despatx que tenen, les trucades falses que fan i fins i tot la seva manera de parlar, formen part d'un pla elaborat per donar-los «un aire de respectabilitat que fa que la gent important es refii de nosaltres» (SOLANA: 2006, 11).

Borja és, de fet, tot un expert en semiòtica que sap manipular els significants per projectar la imatge en la qual vol que els clients confiïn. No era sempre així, segons l'Eduard, però després d'haver passat molts anys fora de Catalunya, va tornar-hi amb una nova identitat basada en «una suposada ascendència aristocràtica»: Borja Masdéu-Canals Sáez de Astorga (SOLANA: 2011, 23). Sembla que, igual que Don Quixot, Pep no estava gens satisfet amb la seva vida i va decidir reinventar-se. Com el protagonista cervantí, aquesta reinvençió es fa possible en adoptar un nom nou i adquirir els elements amb els quals s'associa la seva nova identitat: roba de disseny, whisky car i, fins i tot, l'adopció d'una postura política «de dretes», si bé només «per una qüestió d'estètica» (SOLANA: 2006, 10).

Atès que els germans interpreten conscientment un paper per treure diners dels clients rics, seria fàcil veure'ls com poc més que estafadors. No obstant això, el seu comportament no es diferencia gaire de l'actuació d'altres personatges de la novel·la, ja que gairebé tots intenten controlar la seva imatge professional i personal. Per exemple, Lluís Font vol mantenir la seva imatge catòlica i conservadora al mateix temps que li posa les banyes a la dona amb la seva cunyada. 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, per raons no gens clares, fa de padrina del Borja, tot facilitant 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 dona de l'Eduard, la Montse, dirigeix a Gràcia un petit «Centre Alternatiu de Benestar Integral», on fa classes sobre vida saludable, beneficis de les teràpies alternatives i deixar el tabac, al mateix temps que pren vàlium per l'estrès i continua fumant. Fins i tot el criminal es veu obligat a matar la dona de Lluís Font per protegir la seva imatge social.

L'única persona que sembla no estar gens d'acord amb la superficialitat del món contemporani és l'Eduard, el narrador dels esdeveniments. Aquest personatge desenvolupa un paper cabdal per fer entendre el món representat a les novel·les, atès que, a la ficció criminal, els lectors normalment s'identifiquen amb el detectiu i comparteixen la seva visió del món (YOUNG: 1996, 83). Des del començament d'*Un crim imperfecte* fins a *L'Hora Zen*, l'Eduard vol convèncer els lectors de la seva honestetat, la qual cosa aconsegueix en diferenciar-se del seu germà. De fet, *Un crim imperfecte* s'obre amb una denúncia: «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). L'èxit del negoci dels bessons depèn de mantenir la idea que en Borja pertany a la classe alta —ser de classe mitjana no és suficient!— i per això resulta sorprenent que l'Eduard parli obertament de l'engany del seu germà. En les primeres pàgines l'Eduard posa èmfasi en el fet que la vida d'en Borja és bàsicament una invenció. Per exemple, fa referència a «la família imaginària del Borja-Pep» i als seus «falsos pares» (SOLANA: 2006, 7). Es pot llegir Borja com representatiu de l'anomenat model de Barcelona en el qual la imatge és més important que la substància.

Cal fer atenció a l'actuació d'en Borja al llarg de tota la sèrie, ja que l'Eduard es distancia de la «performance» 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 la segona novel·la (SOLANA: 2007, 223). Per allunyar-se de la manca d'autenticitat del seu germà, l'Eduard fa un gran esforç per projectar una imatge de substància,

normalitat i honestedat: es posa vermell com un tomàquet quan menteix, mentre el Borja té la mateixa reacció només quan se li escapa alguna cosa de veritat (SOLANA: 2006, 10). A més a més, l'Eduard duu d'esma el seu «uniforme» —un vestit d'Armani— i explica repetidament als lectors que no tan sols en Borja el va obligar a comprar-lo, sinó que el seu germà li va donar els diners per comprar-lo (SOLANA: 2011, 17). La normalitat de l'Eduard inclou la seva família, en particular la seva dona, Montse, que «no té res a veure amb les dones liposuccionades i farcides de silicona amb les quals sovint ensopego donada la meua feina» (SOLANA: 2006, 40). En canvi, la descriu com «una persona real», que porta les primeres arrugues «sense complexos» (SOLANA: 2006, 185).

La qüestió al voltant de la imatge i la substància no és només un divertit joc postmodern; també té conseqüències per a la identificació del criminal. És el criminal la persona que va matar la Lídia o és la mateixa Lídia la culpable? És l'assassí la víctima d'un pla de la mateixa Lídia? Volia ella manipular la realitat per destrossar la vida de la persona que la mata, ja que aquesta no accedia a les seves pretensions, també il·legals? Queda clar a la novel·la que en un món regit per la imatge, res no és el que sembla. Així, Solana posa en relleu que la manipulació de la imatge pot tenir conseqüències nefastes i els detectius, en trobar l'assassí, topa amb un dilema moral difícil de resoldre per tal d'assegurar la justícia.

2. DRECERA AL PARADÍS

Els bessons tornen a *Drecera al paradís*, amb una sàtira sobre el món incestuós i, de vegades, odiós de les lletres catalanes i dels premis literaris. Eduard i Borja investiguen la mort de Marina Dolç, una escriptora de novel·la rosa semipornogràfica, assassinada la mateixa nit que rep un premi important. El sospitós principal és el finalista del premi, Amadeu Cabestany, autor de vuit novel·les experimentals i, en les seves pròpies paraules, «un escriptor difícil i exquisit» (2007: 36). Mitjançant aquestes figures la novel·la també tracta de forma divertida la distinció entre l'anomenada «literatura», amb majúscula, i la ficció popular.

Drecera al paradís difereix bastant d'*Un crim imperfecte*. En primer lloc, Solana abandona l'ús exclusiu del punt de vista de l'Eduard. Si bé continua mantenint un paper important com a narrador del procés de la

investigació, Solana inclou diversos fragments en tercera persona centrats en les vides i les experiències d'alguns personatges secundaris. En segon lloc, la novel·la és més crua que *Un crim imperfecte*. Per exemple, mentre l'enverinament de la Lídia Font ocorre, diguem-ne, entre bastidors, a *Drecera al paradís* hom relata gràficament i detallada l'assassinat de la Marina Dolç. Finalment, l'Eduard expressa de manera més forta el seu sentit d'alienació en la nova Barcelona i, com a conseqüència, articula un sentiment de nostàlgia no tan sols per la ciutat preolímpica, sinó també pel seu germà Pep (i no tant pel seu col·lega, Borja).

Malgrat aquestes diferències, *Drecera al paradís* és una seqüela natural d'*Un crim imperfecte*. Un altre cop els personatges no són qui a primera instància semblen ser i la imatge torna a triomfar per damunt del real. Tenim un lladre que, en realitat, és un traductor literari amb problemes econòmics; un excriminal amb remordiments que condueix el taxi del seu cunyat perquè aquest, un convençut oient de la COPE, pugui anar de putes; una historiadora feminista i crítica literària que explota les seves criades estrangeres; un exemple del joc dels disbarats entre els presos de la Model que crea una situació en la qual tothom, dins i fora de la presó, acaba creient que el tímid escriptor Cabestany és un assassí en sèrie amb tendències canibalístiques; un catedràtic de filologia que a les seves ressenyes destrossa les novel·les de la Marina Dolç mentre, secretament, les llegeix amb passió. Fins i tot en una paròdia de l'anomenada ficció «d'alta» cultura, l'última novel·la romàntica de la víctima es converteix en la Gran Novel·la Catalana quan els germans accidentalment barregen les pàgines de l'únic manuscrit existent. I, finalment, en Borja, envalentit pel seu èxit en el primer cas, intenta desenvolupar de manera convincent el paper de detectiu privat.

En representar un món en el qual res no s'assembla a allò que és i hom manipula els significants per projectar la imatge de substància, Solana expressa la preocupació per la manca de contingut en la Barcelona contemporània. Aquest sentiment sorgeix com a resposta a l'anomenat «model Barcelona» d'urbanisme, el qual ha convertit la capital catalana en una ciutat de disseny (BALIBREA: 2004, 211), en la «mejor tienda del mundo» (CARRIÓN: 2009, 4) i en un «aparador», com la mateixa autora la descriu.

La disjunció entre aparença i substància és, segons l'Eduard, un problema molt ampli, ja que afecta Barcelona i els seus habitants. En una visita social a la Barceloneta amb en Borja, la Montse i la seva cunyada Lola, 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).

Per a l'Eduard, la capital catalana es disfressa a poc a poc de ciutat americana i renega de la seva identitat real, tot intentant passar per allò que no és. El rebuig de la personalitat pròpia pot tenir un preu molt alt. L'apreciem en el catedràtic i crític literari Oriol Sureda, que satisfà una passió secreta per la novel·la rosa al mateix temps que sap que, per mantenir el seu estatus acadèmic i literari, ha de destrossar-les en les seves ressenyes. En fer-ho, però, Sureda crea una divisió en la seva personalitat: «des d'aleshores hi va haver dos Oriols Sureda compartint un cos, una alopecìa, un compte bancari i un cervell» (SOLANA: 2007, 114). El preu de mantenir les aparences es posa en relleu al final de la novel·la, quan el catedràtic es torna boig i està ingressat en una institució psiquiàtrica, un lloc on irònicament té la llibertat d'expressar allò que no podia expressar en la seva vida professional:

No volia a tornar a ser aquell Oriol Sureda que havia acabat odiant. Per fi podia mostrar-se vulnerable, per fi podia plorar, cantar, cridar i expressar totes les coses que sentia, i mai no estava sol. Podia passar l'estona rellegant les novel·les de la Marina Dolç sense necessitat d'amagar-se, podia conversar amb els seus personatges, fins i tot podia quedar-hi per prendre-hi el te (SOLANA: 2007, 283).

A l'Eduard també li preocupa tenir una doble vida. L'obsessió per subratllar el predomini de les aparences o la nostàlgia envers l'antiga Barcelona representen la seva ansietat sobre la pròpia identitat. Actuar com en Borja significa per a l'Eduard la manca o l'absència de substància. Com afirma quan en Borja el porta a una botiga d'Adolfo Domínguez per comprar roba, «personalment em sembla una bestiesa que la gent es refii més del nostre aspecte que no pas del nostre currículum» (SOLANA: 2007, 104). No obstant això, l'Eduard és fins a cert punt presoner dels seus desitjos. Com que no vol tornar a la vida poc satisfactòria que portava abans d'acceptar l'oferta de muntar el negoci amb en Borja (treballava en un banc), reconeix que tampoc no pot dependre del seu currículum i que ell també ha d'interpretar un paper.

Al final de la novel·la, però, la por que expressa l'Eduard per la pèrdua de la substància i la victòria de la imatge és infundada, atès que els germans no són capaços de resoldre l'assassinat tots sols. Per molt que en Borja s'esforci, fracassa en l'intent de reunir els sospitosos per tancar el cas com si fos la reencarnació de l'inspector Poirot. En canvi, els germans necessiten l'ajut d'en Lluís Arquer, el detectiu dur —i ara envellit— que va crear el gran promotor de la novel·la criminal catalana Jaume Fuster. Arquer fa allò que no poden els germans: examina detalladament les proves i els dóna la pista que necessiten per detenir el culpable de la mort de la Marina Dolç. D'aquesta manera, la imatge no triomfa sempre sobre la substància. De fet, durant la investigació, l'Eduard descobreix que rere el *performance* «pijo» d'en Borja encara es pot trobar «el Pep que als dinou anys anava a reunions polítiques i corria davant dels grisos» (p. 256). Així, la novel·la suggereix que, per molt que la gent i potser la ciutat semblin haver canviat, realment sota la superfície l'essència continua essent la mateixa.

3. L'HORA ZEN. UN CRIM REFINAT

La tercera entrega de la sèrie és una barreja de novel·la de misteri i d'aventures. L'obra s'inicia amb l'assassinat d'un agent de la CIA que resideix al mateix edifici on els bessons tenen el despatx. La novel·la està ambientada durant l'actual crisi econòmica i posa en relleu els greus problemes socials que pateix la societat catalana. Per exemple, els germans tenen pocs clients i reben «trucades amenaçadores del departament d'impagats» del banc, el Centre Alternatiu de Benestar Integral de la Montse també és a punt de tancar per culpa de la situació financera, i la sogra de l'Eduard, una víctima del «mobbing» immobiliari, ara viu a la casa que comparteixen l'Eduard, la Montse i els seus tres fills.

Al principi de la novel·la, els bessons descobreixen que uns lladres han entrat al seu despatx i l'han destrossat. A causa del desmantellament del seu escenari «d'opereta» (SOLANA: 2011, 37), tots dos són conscients de que no poden rebre-hi la clienta que estan esperant —la mateixa Teresa Solana, que apareix com a personatge—, de manera que usen les claus d'un veí nord-americà per entrar en el pis d'aquest i esperar la clienta. Quan hi arriben, però, topem amb una sorpresa: es troben el veí mort. Aquest descobriment no canviarà els plans dels germans, que «maquillen» l'escenari del crim perquè necessiten els diners de la Solana per anar tirant endavant.

L'Hora Zen és la novel·la més intricada de l'autora, ja que no se centra en una única investigació. La tasca que ella mateixa encomana als bessons com a clienta és investigar el funcionament dels centres de medicina alternativa de les zones riques de la ciutat, informació que necessita per acabar una nova novel·la de misteri titulada *L'Hora Zen* que es publicarà a l'octubre (mes en el qual va sortir la novel·la real). Per aconseguir la informació sol·licitada per l'escriptora, els germans passen un cap de setmana fent un seminari de meditació en un centre de medicina alternativa, on es veuen implicats en l'assassinat del seu director. D'altra banda, el segon misteri té relació amb la mort del veí nord-americà, Brian, el qual acaba amb el segrest dels germans per «una perillosa banda de mafiosos formada per exmembres dels vells cossos de seguretat de l'antiga Unió Soviètica» (SOLANA: 2011, 159) i un tiroteig amb el mossos. L'últim misteri tracta d'una figureta xinesa de gran valor

que havia estat robada i que en Borja guarda pel nou «amo», un lord anglès amb el nom estrofolari de Lord Ashtray (Lord Cendrer), que reclama venjança quan en Borja —a causa d'un malentès— no li lliura la peça.

L'objectiu de Solana rau en posar en solfa —amb el seu sentit de l'humor característic— l'actual moda de la medicina alternativa. En destaca la manca de rigor científic tot desemmascarant com a farsants els directius del centre, els quals només volen treure diners dels clients. Tanmateix, *L'Hora Zen* és més que això. Es tracta d'una crítica àmplia de les classes benestants, que inverteixen diners en «xorrades esotèriques» (SOLANA: 2010b, 47), com diu el personatge de «La importància dels vincles familiars» —un dels contes del recull *Set casos de sang i fetge i una història d'amor*— mentre la gent, diguem-ne normal, pateix una greu crisi econòmica.

Malgrat les dificultats, a *L'Hora Zen* els bessons aconsegueixen una certa respectabilitat professional. D'una banda, el personatge de l'escriptora Solana els contracta perquè el comissari Badia dels Mossos d'Esquadra els hi havia recomanat. D'altra banda, tot i que el policia sospita que els germans saben alguna cosa de la mort de l'agent de la CIA, decideix no investigar-los perquè necessita el seu ajut per resoldre el cas del director assassinat. Amb les dificultats econòmiques que també pateix el cos policial, el comissari reconeix que els bessons inspiren més confiança als socis rics del centre de meditació que no pas la policia. Així, sense ser totalment legítims, en Borja i l'Eduard aconsegueixen tenir un cert estatus professional amb la policia.

Tot i que formen part d'una sèrie, les primeres dues novel·les dels bessons resulten, més aviat, narracions tancades. *L'Hora Zen*, en canvi, posseeix un desenllaç obert que deixa els lectors amb més preguntes que respostes. La trama conclou amb un misteri sense resoldre i amb una amenaça que se suposa que formarà part de la propera entrega. Aquest fet estableix una més gran complicitat amb el lector, que ha de restar l'espera de la quarta novel·la per conèixer el desenvolupament dels afers pendants.

4. SET CASOS DE SANG I FETGE I UNA HISTÒRIA D'AMOR

Al 2010 Solana va publicar dos llibres que obrien una nova via en la seva escriptura: un recull de contes, *Set casos de sang i fetge i una història d'amor*, i una novel·la de policies, *Negres tempestes*. Val a dir que els contes de la Solana expressen un humor molt negre, tot i no tractar-se estrictament de relats de misteri. L'autora hi incorpora elements fantàstics i de ciència-ficció. Per exemple, hi trobem vampirs no gaire intel·ligents, fantasmes esnobs i naus espacials que tenen sentiments. Ambienta algunes històries en èpoques passades, amb homes de les caveres i mossos d'esquadra del segle XIX. Malgrat les diferències, els contes i la narrativa llarga de Solana tenen en comú dos aspectes bàsics: continuen amb la crítica del domini de la imatge i tracten temes socials importants.

En un món obsessionat per la imatge, la incapacitat dels membres de la classe alta per distingir entre la realitat i la il·lusió es destaca a «Natura morta núm. 41», on la protagonista, una jove rica, és despaxada del seu càrrec de directora del Museu d'Art d'Ultra-avantguarda per no adonar-se que una de les obres exposades a la primera exposició que dirigeix no és una escultura sinó un cadàver.

A «Feina feta no fa destorb», títol amb ressonàncies dels contes de *Les claus de vidre* de Jaume Fuster, una dona gran aparenta ser més xaruga del que és per despistar els mossos d'esquadra que cerquen informació sobre la desaparició del seu gendre. En un altre relat, la incapacitat d'un vampir per distingir entre el significant i el significat comporta conseqüències ben sagnants quan en el poble on resideix la gent descriu un banquer com un vampir que els xucla la sang. Finalment, el relat que clou el recull, «L'ofrena», ens explica la història d'un científic forense que, a l'hora de fer l'autòpsia d'una companya de feina que s'ha suïcidat, descobreix la bellesa que hi pot haver darrere de la suposada lletjor.

Tot i la incorporació d'elements fantàstics, en gairebé tots els contes apareixen també temes socials molt actuals. «Feina feta no fa destorb» tracta la violència masclista i la falta de recursos d'un Estat que fracassa en la seva responsabilitat de protegir les víctimes quan els seus marits les ataquen. A «Districte V» un mosso es queixa que «hi hagi una justícia

per als rics i una altra per als pobres, que uns acabin a la presó [...] per robar una cartera i que d'altres gaudeixin del privilegi de prendre's la justícia per la seva mà i aquí no passa res» (SOLANA: 2010b, 99). Finalment, a «El que compta és la intenció», els financers rics fan la vida impossible als ciutadans d'un poble.

Si bé tracten els temes típics de Solana —l'obsessió per la imatge i els problemes socials— amb el seu característic humor, els contes posen en relleu la diversitat i la flexibilitat de la capacitat narrativa de l'autora.

5. NEGRES TEMPESTES

La segona publicació de Solana l'any 2010, *Negres tempestes*, novel·la guanyadora del III Premi «Crim de Tinta», presenta diferències amb les anteriors, tot i que manté l'emblemàtic sentit d'humor. La diferència rau en la protagonista —una policia professional— i en el fet de tractar un tema obertament polític: el suposat pacte d'oblit i la Llei de la Memòria Històrica.

L'ús de la novel·la negra per investigar el tema de la memòria històrica no és nou. Si bé a finals de l'època franquista Francisco García Pavón va referir-se a les conseqüències de la Guerra Civil en *Las hermanas coloradas* (1970), va ser només amb el retorn a la democràcia que els escriptors van poder explorar la qüestió més profundament. Xavier Borràs planteja qui va denunciar Lluís Companys a *Octubre pinta negre* (1987); i a *Galíndez* (1990) Manuel Vázquez Montalbán tracta el cas del polític basc, Jesús de Galíndez, segrestat i assassinat pel règim del dictador dominicà Trujillo. Altres novel·les fan servir la història de la repressió franquista per tractar casos de ficció. Entre d'altres, *Nadie es inocente* (1998) de l'escriptor basc José Javier Abasolo i *Los amigos del crimen perfecto* (2003) d'Andrés Trapiello. La mateixa estructura del gènere criminal facilita la seva utilització com a vehicle d'exploració del passat històric. No debades, segons el crític literari Tzvetan Todorov, la ficció detectivesca normalment s'estructura al voltant de dues històries: la història del crim i la història de la investigació. La primera explica què ha passat realment i la segona explica com el narrador (i els lectors) arriben a conèixer què ha passat (TODOROV: 1977, 44). Aquesta estructura

temporal és fàcil de percebre a *Negres tempestes*, ja que, tot i que l'assassinat ocorre en el present, el mòbil prové de les accions d'una persona en el passat, concretament durant els primers anys del franquisme a Catalunya. Així, per explicar el present, és necessari entendre el passat i la seva influència sobre el present.

Aquesta novel·la comença amb l'assassinat d'un professor d'Història i expert en la Guerra Civil al seu despatx de la Universitat de Barcelona la nit de Tots Sants, una data triada amb totes les intencions. D'una banda, estableix la importància de la tradició catòlica i popular per rememorar les morts, una tradició que el pacte de l'oblit òbviament no honora i, de l'altra, serveix per presentar la sotsinspectora Norma Forester, i la seva excèntrica família, reunida a casa seva per celebrar l'aniversari de la investigadora. La Norma no és una moixa d'Esquadra típica. Té un doctorat en antropologia, li encanta l'òpera i ve d'una família de classe mitjana-alta amb una forta línia matriarcal i amb una tradició de comportament heterodox i, fins i tot, rebel. Norma va tenir un avi anglès, Jack Forester, anarquista que va morir executat per les autoritats franquistes després de la Guerra Civil. Està casada amb l'Octavi, un metge forense, i té un exmarit homosexual, en Guillem, pare de la seva filla, Violeta, una okupa de divuit anys. A casa seva també hi viuen la mare i l'àvia de la Norma i hi passa molt de temps una tia-àvia que és monja i «hacker», que s'escapa sovint del monestir per anar al cinema i emborratxar-se amb la seva germana.

Com a novel·la policíaca —és a dir, novel·la amb investigadors, en aquest cas Mossos d'esquadra—, *Negres tempestes* es dedica en part a legitimar el nou cos policial català, el qual des de 1994 ha anat reemplaçant la Policia nacional i la Guàrdia civil com els principals representants de la llei a Catalunya. En general, la novel·la retrata d'una forma positiva el nou cos, tot i que no nega un cert abús de poder que inclou fins i tot la protagonista, la qual agredeix un detingut pederasta i assassí de nens. La visió positiva consisteix principalment en la dedicació dels mossos a l'hora d'investigar la mort de l'historiador. La Norma i el seu equip segueixen les pistes, recullen proves i obren diverses línies d'investigació per trobar l'assassí. Tot i que aconsegueix identificar el culpable material,

la Norma no està gens satisfeta perquè també vol descobrir qui hi ha al darrere de tot. És a dir, l'home que havia contractat l'assassí.

En investigar el cas, la Norma s'adona que el mòbil té a veure amb les accions de certes persones durant la Guerra i la Postguerra. L'assassinat de l'historiador és un intent de silenciar la contribució d'aquestes persones, membres de la classe benestant catalana, a la repressió franquista, fet que havia afavorit el seu enriquiment i ascens social. Si bé la Norma sospita d'algú en particular, la investigació és bloquejada pel jutge, el qual ve d'una família conservadora que va recolzar el Règim en el seu moment. La impunitat atorgada al sospitós serveix per confirmar les dures crítiques de la Norma sobre l'actitud de l'Espanya democràtica envers les víctimes de la violència del Règim. A la novel·la, el jutge representa la llei, però no necessàriament la justícia. La seva decisió d'arxivar el cas demostra que la llei, fins i tot l'anomenada Llei de Memòria Històrica de l'any 2007, és tergiversada per protegir els criminals i, també, per criminalitzar la majoria de les víctimes republicanes, ja que «havia triomfat la tesi que uns i altres havien estat iguals de bons i de dolents, que d'heroïcitats i de barbaritats n'hi havia hagut a tots dos bàndols, i com que segons aquella oportuna tesi, nacionals i republicans tenien prou motius per avergonyir-se de tot plegat» (SOLANA: 2010a, 111-12).

Si el jutge evidència com es pot manipular la llei per protegir els interessos de la classe benestant, la Norma representa la justícia. Encara que els mossos reben l'ordre d'arxivar el cas, la Norma filtra els detalls a la premsa, el mòbil i el sospitós principal. Amb la seva actuació, la Norma representa l'esperit de la llei, atès que sap que el tribunal de l'opinió pública sí que jutjarà el culpable. Els lectors poden veure com un mosso —o, en aquest cas, una mossa— fa més del que s'espera per aconseguir justícia. D'aquesta manera, *Negres tempestes* suggereix que, tot i que la llei espanyola pot ser injusta, els policies catalans treballen per al contrari, encara que només es tracti d'aconseguir una forma de justícia popular.

Amb les quatre novel·les i el recull de contes publicats fins ara, Teresa Solana ha reinventat —sens cap mena de dubte— la novel·la criminal catalana. En llegir la seva obra, hom s'adona que el món tradicional-

ment representat a la novel·la negra durant el boom dels anys setanta i vuitanta ja ha caducat en una Barcelona que té poc a veure amb els carrers bruts i durs que trepitjaven detectius com Pepe Carvalho i Lluís Arquer. A la seva obra, Solana fa servir l'humor i la ironia per investigar les noves realitats. En fer-ho, l'autora posa al descobert les contradiccions i obsessions de la capital catalana del nou mil·lenni.

BIBLIOGRAFIA

- BALIBREA, Mari Paz (2004): «Urbanism, Culture and the Post-Industrial City: Challenging the 'Barcelona Model'» En Tim MARSHALL (Ed.) *Transforming Barcelona*. London, Ed. Routledge, p. 205-224.
- BENNASAR, Sebastià (2011): *Pot semblar un accident. La novel·la negra i la transformació dels Països Catalans 1999-2010*. Barcelona: Meteora.
- CARRIÓ, Jorge (2009): «Barcelona, icono pop», *ABCD* (24-05), p. 4.
- CHANDLER, Raymond (1996): «El simple arte de matar». León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- MCNEILL, Donald (1999): *Urban Change and the European Left: Tales from the New Barcelona*. London, Routledge.
- SOLANA, Teresa (2006): *Un crim imperfecte*, Barcelona, «Ed 62».
- (2007): *Drecera al paradís*, Barcelona, «Ed 62».
- (2010a) *Negres tempestes*, Barcelona, La Magrana.
- (2010b): *Set casos de sang i fetge i una història d'amor*, Barcelona, «Ed 62».
- (2011): *L'Hora Zen*, Barcelona, «Ed 62».
- TODOROV, Tzvetan (1977): *The Poetics of Prose*, New York, Cornell University Press.
- YOUNG, Alison (1996): *Imagining Crime: Textual Outlaws and Criminal Conversations*, London, Sage.