

Quaderns de la Càtedra Josep Anton Baixeras

# MARGARIDA ARITZETA



MARGARIDA ARITZETA

Coordinació de  
Magí Sunyer



Tarragona, 2020

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Av. Catalunya, 35 - 43002 Tarragona

Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat

www.publicacions.urv.cat



1a edició: setembre de 2020

ISBN (paper): 978-84-8424-861-3

ISBN (PDF): 978-84-8424-862-0

DOI: 10.17345/9788484248613

Dipòsit legal: T 633-2020



Cita el llibre.



Consulta el llibre a la nostra web.



Llibre sota una llicència Creative Commons BY-NC-SA.



Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a nivell nacional i internacional.

## ÍNDIX

Presentació .....	7
<i>Carme Oriol</i>	
Margarida Aritzeta, escriure amb plenitud. ....	11
<i>Anna Maria Villalonga</i>	
Margarida Aritzeta: passió per fabular. Aproximació a la seva obra literària per a joves .....	27
<i>Pere Martí i Bertran</i>	
Aritzeta negra .....	87
<i>Montserrat Palau Vergés</i>	
La fantasia èpica de Margarida Aritzeta: les novel·les <i>Atlàntida</i> i <i>El Gorg Negre</i> .....	103
<i>Alfons Gregori</i>	
La música a la narrativa de la Margarida Aritzeta .....	121
<i>Anton Cardó</i>	
Memòria i discurs a <i>L'herència de Cuba</i> .....	137
<i>Maria Moreno i Domènech</i>	
Els maquis de Margarida Aritzeta .....	157
<i>Ignasi Riera</i>	
L'escriptura com a trencadís narratiu: <i>Perfils de Nora</i> , de Margarida Aritzeta .....	167
<i>Pilar Arnau i Segarra</i>	
L'obra crítica, d'investigació i recerca literària de Margarida Aritzeta .	183
<i>Àlex Broch</i>	
Bibliografia general citada. ....	207
Obra de Margarida Aritzeta .....	217



## PRESENTACIÓ

Carme Oriol

*Directora del Departament de Filologia Catalana*

El sisè Quadern de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Català està dedicat a l'escriptora Margarida Aritzeta Abad. Nascuda a Valls el 1953, llicenciada en Història Moderna i Contemporània i en Filologia Catalana, doctora per la Universitat de Barcelona, escriptora reconeguda, ciutadana compromesa amb la cultura i el país, va exercir com a professora universitària de literatura catalana, teoria de la literatura i literatura comparada a Tarragona, primer a la divisió VII de la Universitat de Barcelona i, després, amb la creació de la Universitat Rovira i Virgili (URV), va continuar exercint la docència i la recerca en aquesta institució.

Al final del curs 2017-18, després d'una llarga i destacada trajectòria com a professora del Departament de Filologia Catalana, va decidir emprendre una nova etapa, la de la jubilació. Ho va voler fer de manera discreta i, per això, des del departament vam decidir que la millor manera d'atendre la seva demanda era fer un comiat senzill i organitzar per al curs següent una jornada científica sobre la seva obra. Amb aquest plantejament, i amb l'impuls la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català del Departament de Filologia Catalana, el professor Magí Sunyer va assumir l'organització i el disseny de la jornada i va dedicar temps i esforços per aconseguir que es pogués realitzar. Cal dir que la proposta va ser molt ben rebuda i que va comptar amb el suport de la Facultat de Lletres de la URV, de la Fundació Privada Mútua Catalana (entitat financadora de la Càtedra Josep Anton Baixeras), del PEN Català, de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, d'Òmnium Cultural de l'Alt Camp i el Tarragonès, de l'Ajuntament de Valls i de la Xarxa de Cultura de Valls.

L'homenatge havia de tenir lloc el 16 d'octubre de 2019, però, a causa de les circumstàncies sociopolítiques del moment es va haver d'ajornar. Finalment, es va realitzar els dies 26 i 27 de novembre i va constar de dues parts. La primera va consistir en un concert al Teatre Principal de Valls a

càrrec de la mezzosoprano Elena Gragera i el pianista Antón Cardó, amics de l'autora, que, sota el títol «La música a la narrativa de Margarida Aritzeta», van oferir una interpretació d'un alt nivell i d'una sensibilitat exquisida. La segona part es va concretar en una jornada acadèmica a Tarragona, que es va fer a la Sala de Graus de la Facultat de Lletres de la universitat.

Fruit d'aquesta jornada i de les conferències que s'hi van impartir, es publica ara aquest llibre, que ha comptat amb la coordinació de Magí Sunyer. El llibre, tot i que no té una voluntat d'exhaustivitat, vol oferir una revisió solvent feta pels escriptors i pels professors de diversos centres educatius que van participar en les jornades. Així, tots ells aporten la seva visió sobre l'obra literària, però també l'erudita i assagística, de Margarida Aritzeta.

Anna Maria Villalonga, professora de la Universitat de Barcelona, que ja s'havia ocupat en altres ocasions de les novel·les de Margarida Aritzeta, ha respost a l'encàrrec d'oferir una visió de conjunt de l'obra literària de l'escriptora val·lenca amb un article documentat i rigorós.

Pere Martí, professor, crític i escriptor, especialitzat en la crítica del llibre infantil i juvenil, ha dut a terme una àmplia i exhaustiva anàlisi de les novel·les juvenils de Margarida Aritzeta, des de centres d'interès molt diversos. En el seu article posa de relleu la riquesa i la qualitat d'aquest aspecte de la narrativa de l'autora, sovint desatès per la crítica. Així mateix, remarca que aquestes novel·les no tenen el caràcter d'obra menor, sinó que responen a uns requeriments de qualitat equivalents als de l'obra per a adults.

Montserrat Palau, professora de literatura del Departament de Filologia Catalana de la URV, analitza les novel·les de gènere negre de Margarida Aritzeta, amb una especial atenció a les més recents, protagonitzades per Mina Fuster, i les emmarca en el context de l'evolució del gènere. L'actualitat de l'article s'evidencia en el fet que, un cop finalitzades les jornades i després que s'escrigués aquest treball, Margarida Aritzeta ja ha publicat una altra novel·la en aquesta línia, *Teoria del gall*.

Alfons Gregori, professor de literatura de la Universitat Adam Mickiewicz de Poznan i un dels millors especialistes en literatura fantàstica, que ja havia publicat un article sobre aquest aspecte de la narrativa de Margarida Aritzeta, n'examina les peculiaritats en dues novel·les, *Atlàntida* i *El gorg negre*.

Anton Cardó, catedràtic de piano i autor d'un magnífic estudi sobre el Lied romàntic alemany, ressalta les connexions amb la música de moltes



de les novel·les de Margarida Aritzeta i n'examina amb especial deteniment el paper que juga en *Perfils de Nora* i *La filla esborrada*.

Maria Moreno, professora de la Universitat Pompeu Fabra, explora un aspecte amb arrels biogràfiques en la novel·lista; en concret, les obres que fan referència a la relació amb Cuba. Així mateix, analitza de manera focalitzada la novel·la primera i principal sobre el tema: *L'herència de Cuba*, amb una incidència especial en el tòpic de la memòria.

També sobre la memòria històrica, en aquest cas la dels primers temps del franquisme, i també sobre un assumpte amb arrels familiars en la vida de la novel·lista, centra el seu discurs Ignasi Riera, escriptor, polític i en altre temps editor de l'escriptora. *El pou dels maquis* (i el llibre documental que complementa la novel·la) així com *La filla esborrada* passen pel sedàs de la visió assagística d'Ignasi Riera, que els situa en el context d'altres els llibres publicats sobre la resistència armada al franquisme.

Pilar Arnau, professora de la Universitat de les Illes Balears, reprèn, amplia i depura una anàlisi anterior sobre la novel·la més celebrada de Margarida Aritzeta, *Perfils de Nora*, que permet un recorregut per les avantguardes del segle xx.

Àlex Broch, crític literari i editor, que fou professor del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili i de l'Institut del Teatre, s'encarrega d'examinar l'obra erudita i assagística de Margarida Aritzeta, la més directament relacionada amb la seva activitat universitària i que sovint és oblidada, relegada per l'actualitat de la seva dedicació a la novel·la.

Al final dels articles s'inclou una única bibliografia conjunta que té per objectiu evitar repeticions i donar una estructura més unitària al llibre. D'aquesta manera, es pretén proporcionar una idea més clara dels interessos diversos des dels quals es pot analitzar l'obra de Margarida Aritzeta tant en el seu vessant d'escriptora com en l'universitari. Per aquesta doble i confluent dedicació, la bibliografia està dividida en dues parts. La primera correspon als llibres i als articles utilitzats pels autors del llibre i la segona ordena cronològicament l'obra de l'autora homenatjada. Aquesta darrera bibliografia s'estructura en quatre apartats: novel·les, narrativa curta, assaig, crítica, estudis literaris i edicions, i edició de textos.

Amb aquest llibre, des del Departament de Filologia Catalana volem expressar la nostra estima i reconeixement cap a una docent, investigadora i novel·lista de vàlua contrastada, com ho evidencien els molts premis que ha rebut al llarg de la seva trajectòria professional, entre ells, la Creu

*Magí Sunyer (coord.)*

de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya que va obtenir l'any 2018. És un orgull per al nostre departament haver pogut comptar amb una persona de la seva solvència durant tot aquest temps i, per això, amb aquest llibre volem agrair-li, modestament la contribució en majúscules que ha fet durant tots aquests anys a la universitat, a la llengua catalana i a la cultura del país.

## MARGARIDA ARITZETA, ESCRIURE AMB PLENITUD

Anna Maria Villalonga  
*Universitat de Barcelona*

Margarida Aritzeta i Abad va néixer a Valls, Alt Camp, el 20 de juliol de 1953. Professora, investigadora, escriptora, activista cultural i política, dona que ha viscut i viu per la llengua, la literatura i la cultura catalanes, actual Degana de la Institució de les Lletres Catalanes i Creu de Sant Jordi l'any 2018, el seu nom esdevé imprescindible si ens volem aproximar a la realitat de les nostres lletres a partir dels anys setanta/vuitanta del segle xx. La tasca d'aprofundir en la coneixença de la seva figura i obra no resulta senzilla, ja que l'autora està plenament activa en el camp de la creació i la divulgació literària i encara té moltíssimes aportacions a fer. Tanmateix, es tracta d'un repte apassionant que procurarem afrontar amb rigor i amb l'admiració i el respecte que es mereix.

Margarida Aritzeta va passar els primers cinc anys de vida a la masia Cardellà, als afores de Valls. Fou la seva mare qui la va iniciar en l'aprenentatge de la lectura, l'escriptura i els números. En conversa personal, confessa que, quan als cinc anys la família es va traslladar a viure a Valls i ella va començar a anar a l'escola, s'avorria força: «Em van posar en una classe on tots estaven aprenent unes coses que jo ja sabia des de feia temps». Des de ben joveneta, es va sentir tocada per la vareta de l'art i la creativitat. Estudià Magisteri a Tarragona,<sup>1</sup> però el seu desig era ser artista. Pintava, dibuixava i va traslladar-se a viure a Barcelona, on es va matricular a la Facultat de Belles Arts (Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi) després de superar les difícils proves d'accés. Hi va romandre durant tres anys, fins que es va decidir per l'estudi de la Història Moderna i Contemporània (Universitat de Barcelona) i també de la Filologia Catalana, a la mateixa

1 A 17 anys ja era mestra. Va accedir-hi amb el títol de batxillerat elemental mentre simultàniament cursava el superior i el PREU. Val a dir que anava un curs avançada, ja que va fer el curs d'ingrés i el primer de batxillerat el mateix any.

Universitat. L'any 1986 es va doctorar en Filologia Catalana amb una tesi sobre el poeta i crític literari Josep Lleonart. Dedicada constantment a nombroses activitats, de 1979 a 1992 treballà com a professora a l'Escola de Magisteri de Tarragona (que aleshores era la Divisió 7 de la Universitat de Barcelona) i a partir de 1992 va passar a integrar-se a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili, on l'any 2018 es va jubilar. El conjunt de les seves activitats docents i de recerca acadèmica mai no li van impedir el desenvolupament del vessant artístic. Les tasques en el camp de la investigació i l'estudi sempre van anar de bracet amb l'escriptura i la creació.

Si ens referim a l'Aritzeta investigadora, el seu currículum resulta gairebé inacabable. Com a membre d'un bon nombre de projectes universitaris i grups consolidats, ha treballat diverses i variades línies de recerca, sovint vinculades a la crítica literària, a la teoria de la ficció dins d'un conjunt d'aspectes d'abast molt ampli i a qüestions relacionades amb la creació, la normalització lingüística, les identitats en la literatura catalana, les noves tecnologies, el món digital, la interculturalitat i el sexisme.<sup>2</sup> Per descomptat, el gruix de les seves publicacions acadèmiques, tant pel que fa a llibres com a capítols de llibre, articles en revistes i col·laboracions diverses, és enorme, absolutament impossible de recollir en aquestes pàgines. Tot i això, cal destacar-ne l'aproximació a temes lingüístics i sociolingüístics, així com a l'estudi —que esmentem sense pretensió d'exhaustivitat— al voltant de la figura i l'obra d'escriptors com Narcís Oller, Jaume Fuster, Manuel de Montoliu, Antoni Serra, Olga Xirinacs, Maria Antònia Oliver, Isabel-Clara Simó, Manuel de Pedrolo, Mercè Rodoreda i Maria Aurèlia Capmany, sense oblidar la seva ines-

2 En ordre cronològic invers, alguns d'aquests projectes són: Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana (URV, grup reconegut i consolidat per la Generalitat de Catalunya, 2014 SGR 755); Estudis de Teoria Literària i Literatura en el marc de les Noves Tecnologies (Hermeneia, projecte internacional amb la participació de diverses universitats: UOC, UB, UAB, URV, UPF, URL, University of Essex, Università degli Studi di Bari, Université d'Artois, Brown University, Univ. De Jyväskylä, 2001-2005); Estudios literarios y tecnologías digitales, diverses universitats, 2002-2003; Grup de Recerca del Gènere, la Interculturalitat i dels Estudis Culturals de la Mediterrània (URV, 1996-2002); Grup de Recerca Ètnia, Raça i Cultura (URV, 1992-2002); Historia de la Literatura y Teoría Literaria (URV, 1999-2006); Mons possibles i literatura (URV, 1996-1997); Crítica literària (Obra Crítica de Manuel de Montoliu, XVIII Beca «Manuel de Montoliu» de la Diputació Provincial de Tarragona, 1985-1986); Creació literària i normalització lingüística al Quebec (Université Laval, Union des Écrivains Québécois, Quebec, Canadà, juny, juliol i agost de 1985);

timable contribució a l'edició crítica d'una part del *Calaix de sastre* de Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà.

A banda de les nombroses funcions de responsabilitat desenvolupades dins la pròpia Universitat Rovira i Virgili, Margarida Aritzeta també ha ostentat càrrecs institucionals de diverses característiques. De 2006 a 2011 fou Directora General d'Acció Departamental del Govern de la Generalitat de Catalunya (Departament de la Vicepresidència)<sup>3</sup> i anteriorment Presidenta de la Comissió de Llengua de la Xarxa d'Universitats Institut Joan Lluís Vives (1997-1998) i Membre de la Junta de Govern de la Institució de les Lletres Catalanes (1996-1998). De la mateixa manera, tot i que resulta impensable de recollir-les ara i aquí, és molt important l'extensa llista de participacions de l'autora en simposis, congressos i seminaris nacionals i internacionals, que s'estenen sense treva al llarg dels gairebé quaranta anys de la seva carrera acadèmica, així com el detall de les associacions literàries i culturals de les quals és membre.<sup>4</sup>

Com hem apuntat, la voluntat artística de Margarida Aritzeta forma part indestriable de la seva idiosincràsia. Pel que fa a l'escriptura, coincideix amb l'ambient efervescent del món literari dels anys setanta i vuitanta. Alguns escriptors ja feia un temps que havien tornat de l'exili (Xavier Benguerel, Avel·lí Artís Gener, Pere Calders, Mercè Rodoreda) i al país s'inicia, encara que de manera tímida i parcial, la relaxació de la censura i l'obertura cultural, en especial a partir de la mort del dictador. Aritzeta coneix alguns d'aquests escriptors de referència, ahora que entra en contacte amb els joves de la generació dels setanta, amb qui estableix amistat i amb qui, literàriament, s'integra i comparteix punts en comú. La seva primera obra publicada és un assaig: *Carrasclat-Veciana, elements per a l'anàlisi de la guerrilla antiborbònica* (Valls: Òmnium Cultural, 1979), però

3 Com a Directora General fou responsable directa de la creació i/o gestió del Gabinet de Documentació i Biblioteca de la Presidència, del Centre d'Estudis de Temes Contemporanis, del Centre d'Història Contemporània de Catalunya, de la Representació de la Generalitat a Catalunya del Nord (Casa de la Generalitat a Perpinyà), del projecte europeu transfronterer de l'Agrupació Europa de Cooperació Territorial de l'Espai Català Transfronterer, de la Representació de la Generalitat a l'Alguer i, entre 2008 i 2010, Directora de la Comissió de Commemoracions Històriques i Culturals del Govern de la Generalitat de Catalunya.

4 Entre d'altres, del Consell de redacció de la revista *Serra d'Or*, de l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, del Centre Català del PEN Club i del secretariat de dones d'aquesta entitat. Així mateix, de 1995 a 1999 representà l'Associació d'Escriptors en llengua catalana (AELC) a la Junta de Govern de la Institució de les Lletres Catalanes.

ja l'any següent rep el Premi Víctor Català pel seu primer recull de contes, *Quan la pedra es torna fang a les mans*, i dos anys més tard, el 1982, el Sant Joan de novel·la per l'obra *Un febrer a la pell*. Entremig, la novel·la juvenil *Grafèmia* (publicada per Laia el 1982) queda finalista del Premi Joaquim Ruyra 1981.

A partir de 1983, Margarida Aritzeta participa en el col·lectiu literari Ofèlia Dracs,<sup>5</sup> que apostava, en la línia ja iniciada per autors com Manuel de Pedrolo o Maria Aurèlia Capmany, pel conreu i la promoció de la literatura de gènere (policiàca, eròtica, gastronòmica, de ciència-ficció, de terror) amb la voluntat de crear lectors i de dotar les lletres catalanes de la normalitat de qualsevol altra cultura del món. Quan s'hi va incorporar, el col·lectiu estava preparant l'edició de *Negra i consentida*, antologia de relats de tema criminal dins la qual Aritzeta no hi va ser a temps de participar. En canvi, sí que va formar part dels volums *Essa efa, recull de contes intergalàctics* (1985, ciència-ficció), *Boccatò di cardinali*, del mateix any i al voltant de la temàtica gastronòmica, i, més endavant, *Misteri de reina* (1994). La posició literària del col·lectiu va representar una alenada d'aire fresc i una nova manera d'enfocar el fet estètic en un moment històric i cultural que necessitava obrir les portes d'un àmbit excessivament resclòsit i encotillat.<sup>6</sup> Volgudament al marge dels supòsits del cànon acadèmic i de la restringida visió de la crítica oficial, els integrants del col·lectiu van assumir un paper renovador i militant, no només des del punt de vista del contingut, sinó també del llenguatge i dels recursos narratius. Ens indica Aritzeta: «Des d'Ofèlia volíem fer una literatura popular que engresqués a la lectura, però sense renunciar a l'exigència i a la qualitat» (Villalonga 2016a). Possiblement aquesta màxima mai no ha deixat d'acompanyar la

5 El col·lectiu estava constituït per un nucli fix d'escriptors (Jaume Fuster, Joan Rendé, Maria Antònia Oliver, Joaquim Carbó, Joaquim Soler, Pep Albanell, Jaume Cabré, Isidre Grau, Vicenç Villatoro i la mateixa Margarida Aritzeta). Esporàdicament, en els primers anys hi van participar d'altres autors com Xavier Romeu, Joana Escobedo, Carme Riera, Josep Maria Illa o Quim Monzó. En la darrera etapa s'hi van incorporar noms com Roser Vernet o Assumpció Cantalozella.

6 Paral·lelament, i també com a herència pedroliana, el plantejament polític dels seus membres era molt clar: contribuir amb la seva tasca literària i intel·lectual a l'assoliment d'una societat més progressista i d'esquerres, atenent la normalització de l'ús públic del català i proposant l'adopció de mesures per aconseguir l'emancipació real de les dones. I, en les albers del desenvolupament de la democràcia representativa a l'Estat, es mostraven força crítics amb les estructures de poder que romanien o s'adaptaven lampedusianament als nous temps (Gregori 2018: 67).

tasca creativa de l'autora, que sempre s'ha referit al col·lectiu destacant el seu caràcter extremament formatiu i enriquidor. Sovint ha parlat de les reunions on ningú «no se salvava», on tothom opinava sobre els textos dels altres des d'una posició amical i constructiva, però implacable i plena de rigor.<sup>7</sup> El 2017, en una entrevista concedida a Sebastià Bennasar per al diari *Vilaweb*, manifestava que els millors records que en guardava eren «L'amistat i el respecte dels uns pels altres, el que en vaig aprendre, l'exigència. Però sobretot aquelles vetllades llarguíssimes parlant de llibres, d'autors, de tècnica, de crítica, del bé i del mal, fins que quedàvem trinxats a altes hores de la matinada».

Resulta evident que la mirada oberta i la valoració sense prejudicis de la dita «literatura popular» ha estat (i continua essent) un dels punts bàsics i recurrents dins la fructífera producció de l'escriptora val·lenca, que, com una bona part dels seus contemporanis, concep el fet literari com un servei a la cultura, a la llengua i al país. Ha treballat el relat i la novel·la i una nodrida diversitat de gèneres, especialment la narrativa criminal i de ciència-ficció; ha fet literatura juvenil i ha experimentat amb la interacció realitat/ficció en obres de contingut i base històrica; en alguns casos, ha intentat explicar i recuperar el passat des de les pròpies vivències personals i familiars. Ha sabut combinar magistralment la mirada realista i històrica amb les propostes més agosarades, la fusió de gèneres i l'allunyament de la mimesi estricta. A banda dels llibres d'assaig i les edicions crítiques, el seu corpus resulta altament significatiu. Trenta-quatre novel·les, de les quals tretze adreçades al públic juvenil; dos volums de relats; nou col·laboracions en antologies col·lectives, en algun cas com a coordinadora; i, com hem apuntat des de l'inici, una constant activitat que a hores d'ara continua en funcionament.<sup>8</sup>

En el recent article que ha publicat a la revista *Studia Romanica Posnaniensia*, Alfons Gregori remarca l'extensa producció literària d'Aritzeta i afirma: «Encara que no hagi aconseguit introduir-se en el cànon de la

7 Ofèlia Dracs no es va dissoldre mai oficialment, però les reunions van anar espaiant-se fins que van deixar de produir-se, en gran part a causa de dues morts prematures i sobtades que van marcar profundament el grup, la de Joaquim Soler l'octubre de 1993 i la de Jaume Fuster el gener de 1998.

8 Per exemple, en el moment de redacció d'aquest article, Aritzeta es troba en la fase final de la seva novel·la *Teoria del gall*, quarta entrega de la nissaga de la inspectora de policia Mina Fuster, de la qual parlarem més endavant. Està previst que el llibre aparegui durant els primers mesos del 2020.

literatura catalana contemporània, està present en diversos estudis panoràmics sobre la matèria» (Gregori 2018: 66). Indica com a exemple el volum col·lectiu *Escriptores: de Caterina Albert als nostres dies*, on Neus Real (2005: 79) la inclou en el seu estudi panoràmic sobre les narradores catalanes del segle xx. Amb tot, Gregori apunta que resta pendent el seguiment extens i acurat de l'obra aritzetiana, al qual -aprofitem per dir- esperem contribuir amb aquest volum.<sup>9</sup>

Si se'ns permet, gosarem aventurar algunes causes que podrien explicar aquesta «no introducció» de l'autora en el cànon de la literatura catalana contemporània. D'una banda, que estigui plenament en actiu. Malgrat que sigui rigorosament cert, fa de mal reconèixer que el criteri bàsic per estudiar i valorar els nostres escriptors hagi tingut a veure, durant anys, amb el fet que fossin morts. D'una altra banda, i encara que sembli oportunista, la seva condició de «dona». És del domini públic la diferència abissal amb què, a tots els nivells, hom tracta la presència i la rellevància de la literatura feta per dones dins del nostre cànon literari. Tanmateix, no només podem apel·lar a motivacions tan generals. Existeix un tercer aspecte que no hem de negligir: el ja esmentat caràcter volgudament heterodox i heterogeni, ampli i eclèctic de l'obra de la nostra autora, que es mou en àmbits canviants i variats, la qual cosa dificulta, si més no des de certs punts de vista segurament restrictius, la seva catalogació. Hereva de Pedroló, hereva de Capmany, hereva de Jaume Fuster, Margarida Aritzeta concep la literatura com un tot, com un ens viu, allunyat de rigideses restringides i de discursos hegemònics: «Des de sempre he entès la literatura com un joc entre textos, entre discursos, com deia Barthes. I m'agrada que uns textos portin a uns altres, s'hi relacionin, hi dialoguin, que el lector tingui la sensació que la literatura no s'acaba en un llibre, que no s'acaba mai» (Villalonga 2016a).

Fidel 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 arrosseguen les nostres lletres. De la mateixa manera, la podem relacionar sense recança amb una bona part dels supòsits de la postmodernitat. Què són si no la fusió de gèneres, els exercicis metaliteraris, el jocs temporals, la intertextu-

9 «Malgrat la seva llarga trajectòria literària, tot just s'han publicat uns pocs treballs acadèmics que estudien i aprofundeixen en l'obra d'Aritzeta, per bé que sempre hi ha hagut una recepció crítica present a la premsa periòdica» (Gregori 2018: 67).



alitat entre els propis textos i els textos d'altri, les picades d'ullet al lector, la volguda ambigüitat, la inclusió sovintejada d'elements musicals, pictòrics, gastronòmics i etcètera com a recursos no menors dins del desenvolupament de les trames? Aritzeta transita per aquests verals amb una enorme naturalitat. La seva profunda i sòlida formació acadèmica, la seva llarga experiència investigadora i docent, hi representen un suport inestimable. Només des de la coneixença del model podrem encertar si volem transgredir-lo:

M'apassiona el joc de les intertextualitats: citar textos que tenen relació amb allò que escric, tant si es nota com si no. La Laura, la protagonista (de la novel·la *La filla esborrada*), havia de llegir per força *Cims borrascosos*, que s'acabava de traduir al castellà, i s'hi havia de sentir identificada. Sona la música arreu del relat, és inevitable: als salons, al bosc... I també hi ha detalls de la Rodoreda, i algun personatge rural que homenatja la Caterina Albert (Victor Català), Estellés, Goethe. Penso que aquests lligams enriqueixen la novel·la, si algú els hi troba, i en gaudeix. I a qui no els reconeix, no li fan cap nosa, perquè no són notes pedants, ni tan sols són perceptibles (Bennasar 2017).<sup>10</sup>

La interacció entre la realitat i la ficció, tal vegada per fer bona la dita que és des de la ficció que podem explicar millor el món que ens envolta, constitueix una part important del corpus aritzetià. L'autora utilitza el recurs en dues posicions cronològiques. D'una banda, li serveix per llançar una mirada crítica i estrictament sincrònica a la societat actual, especialment expressada en les novel·les negres i fantàstiques. D'una altra, el posa al servei de la recuperació diacrònica, de l'explicació d'un passat que encara no ha estat suficientment mostrat ni investigat. En aquest segon apartat, endemés, s'exposa personalment, exhuma situacions i esdeveniments directament relacionats amb afers del passat familiar, alguns dels quals han requerit una important tasca de documentació i, sens dubte, un significatiu esforç d'introspecció emocional.

10 Aritzeta s'expressa en aquests termes en nombroses ocasions. A propòsit de la novel·la negra *Els fills de l'aranya* va indicar: «De la mateixa manera que al relat hi ha fets quotidians reals o músiques que sonen en el moment d'escriure la novel·la, també n'hi ha de culturals, com l'*Alicia*, de Lewis Carroll, que mentre escrivia celebrava aniversari, perquè a l'altra banda del mirall, de la ficció o del somni, hi ha una veritat molt sorprenent que ens pot fer pensar si el món on vivim no és en realitat un món de bojos. *El rei Lear* el trobarem en una cita inicial del bufó i en tres fragments més del mateix parlament camuflats entre el text, a part que un dels protagonistes es diu Cordèlio. Shakespeare és un mestre mostrant les passions humanes» (Villalonga 2016a).

Si ens situem en la primera tessitura, hem de referir-nos a la novel·la criminal. Aritzeta la conrea quasi com una deriva indefugible en el seu periple a la vora dels companys d'Ofèlia Dracs, i especialment a l'empara del mestratge de Jaume Fuster i de Maria Antònia Oliver, creadora de la primera detectiva privada catalana, la inefable Lònia Guiu, una de les pioneres del feminisme novel·lesc i nostrat. A principis dels 90, Aritzeta publica tres títols a la col·lecció La Negra de La Magrana que dirigeix Jaume Fuster: *El correu de Trípoli* (1990), *Tie break* (1991) i *El cau del llop* (1992). L'any 2002 apareix *El verí*, publicada a Cossetània. I encara podríem afegir dues obres que voregen el gènere perquè, ambdues, es vehiculen a través d'una investigació criminal. Són *El llegat dels filisteus* (Cossetània, 2005) i *La maleta sarda* (Columna, 2010).<sup>11</sup>

El corpus criminal aritzetià fa bones les nostres anteriors afirmacions respecte a la realitat i a la ficció. Les convencions i els codis de la novel·la policíaca no impedeixen a l'autora val·lenca bastir un discurs clarament militant, que transita fluidament entre els llocs comuns del gènere i el retrat realista de la societat catalana de l'època. Sovint la literatura de gènere pot servir de pretext per tractar des de posicions properes els grans problemes socials, en realitat és una de les condicions inherents a la novel·la «negra» que sorgeix als Estats Units, en el context de la Gran Depressió, a finals dels anys vint del segle passat. A la narrativa de crims, Aritzeta posa damunt la taula temes punyents i sovint sòrdids que considera necessari no silenciar: «Em permet el joc lúdic de l'escriptura, que per a mi és la novel·la negra, fer crònica d'un món imaginari ple de merda que no és altre que el mirall del lloc on vivim o hem viscut» (Bennasar 2017).

A *El correu de Trípoli*, s'enfronta al tràfic de drogues i d'armes; a *Tie break*, ens parla de la corrupció i les enveges dins del món de l'esport, en aquest cas del tennis femení; a *El cau del llop*, es basa en la història real de la mort a Madrid, emparedades en un local del barri de La Latina, de dues

11 El protagonista de les dues novel·les és Manu Uriarte, llibreter dedicat a la compravenda de llibres antics, que es troba involucrat en casos criminals sense saber gaire com. Aritzeta aprofita recursos del gènere per tractar temes molt més amplis. A *La maleta sarda*, per exemple, aprofundeix en les entranyes d'una Sardenya feta d'atavismes obscurs, drames rurals i enemistats familiars que ens remeten a un passat complex i encara no superat, el pretèrit d'una illa amb una història convulsa. Les novel·les de Manu Iriarte demostren la nostra afirmació anterior al voltant de la metaliteratura i la postmodernitat. Aritzeta s'interroga (i ens interroga) sobre el sentit de la literatura, el procés de l'escriptura, la tasca científica de l'investigador i el valor de la paraula, dels llibres i dels manuscrits.

dones que exercien la prostitució i que, literàriament, Aritzeta trasllada al casc antic de Tarragona i utilitza per enfrontar el tema de l'explotació sexual.<sup>12</sup> Pel que fa a *El verí*, una novel·la que sobrepassa els límits del gènere policíac perquè inclou elements vinculats a l'art, la cultura, la dansa i reflecteix el desig de llibertat en l'univers femení d'una família, la mort d'una dona en circumstàncies estranyes destapa un entramat de fingiments i mentides que entronca amb tota una tradició literària de secrets familiars en un entorn rural, d'afers ancestrals i amagats que acaben conduint al crim.

Després d'aquestes contribucions al «negre», Aritzeta s'allunya del conreu del gènere, i en part ho fa perquè, segons confessa, allò que s'esperava que, com a dona, escrivís en aquest apartat no era el que a ella li venia de gust. Ha comentat sovint que ho va decidir amb un cert esgotament, saturada que la convoquessin a xerrades i taules rodones sobre «dona i literatura», «les dones que escriuen llibres» i etcètera. 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. 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. La tornada ha estat en els darrers anys, arran de la seva participació en l'antologia de relats *Elles també maten* (Llibres del Delicte, 2013):<sup>13</sup> «el retorn al gènere negre va ser un regal: l'Anna Maria Villalonga [...] em va convidar a participar en una antologia de relats negres. Em va fer respecte, perquè vaig pensar que estaria rovellada, però el cuquet va tornar, sobretot perquè mai no he deixat de ser una devoradora de relats criminals» (Villalonga 2016a).

12 El cas es va conèixer com el del Lobo Feroz i va tenir força ressò. Lassassí, Santiago San José Pardo, fou condemnat a 72 anys i 4 mesos de presó per assassinar i emparedar dues prostitutes i intentar-ho amb una tercera, que va aconseguir fugir.

13 La tornada al gènere ha comportat la participació sovintejada de l'autora en el bon nombre de festivals de novel·la negra que se celebren arreu del país. De fet, la participació d'Aritzeta ha anat més enllà i actualment és la co-comissària del Festival El Vi Fa Sang, de l'Espluga de Francolí, juntament amb l'escriptor Salvador Balcells. Respecte a aquests àmbits, la nostra autora comenta: «La veritat és que m'estic divertint molt amb l'escriptura, però sobretot amb l'ambient que hi ha a l'entorn dels festivals negres, la participació dels lectors en fòrums i trobades, la distància curta amb altres autors i editors. És genial. M'agrada escriure des de registres diferents i he reobert una porta que tenia tancada» (Villalonga 2016a).

A *Elles també maten*, Aritzeta publicà el relat intitulat *L'assassinat de la venedora de cupons*, inspirat lliurement en un cas real que va tenir lloc a Valls, la mort violenta d'una dona invident que venia cupons de l'ONCE. La protagonista de la història, la inspectora dels mossos d'esquadra Mina Fuster,<sup>14</sup> va fer fortuna, perquè la seva entitat com a personatge va quedar palesa sense discussió des de la primera pàgina. Actualment, la sèrie de la Mina Fuster consta de tres novel·les publicades i una quarta que veurà la llum a principis del 2020 (vegeu la nota 8). Es tracta de *L'amant xinès* (2015), *Els fills de l'aranya* (2016) i *Rapsòdia per a un mort* (2018). En els tres casos, recuperem la narrativa compromesa amb la realitat, però mariadada perfectament amb la tradició que, inaugurada per Manuel Vázquez Montalbán, caracteritza la novel·la negra mediterrània a l'estil d'Andrea Camilleri, Jean-Claude Izzo i Petros Màrkaris: «La meua narrativa, tota, i no només la negra, beu d'aquest hedonisme mediterrani, del plaer dels sentits, del gaudi de la vida. M'agraden molt aquests autors que cites, mevoquen les olors, els sabors, el tacte, el plaer de gaudir-ne, m'hi sento plenament en línia» (Villalonga 2016a).

A *L'amant xinès*, Aritzeta tracta el tema de la corrupció en l'entorn del complex *Barcelona World*. A la segona de la sèrie, *Els fills de l'aranya*, ella mateixa ens indica:

Aquí es parla d'estafa, suborn, contraban i altres activitats que porten a terme els de baix de tot d'una piràmide de delinqüents. A mesura que pugues en la piràmide, els actors es fan més invisibles i els seus negocis més «legals». I torna a sortir el projecte *Barcelona World* perquè encara hi ha negoci a fer. Per a la novel·la m'he inspirat en un cas real d'estafa a través de xecs falsificats, en l'entorn que ens mostren els mitjans de comunicació i en les persones que veig cada dia (Villalonga 2016a).

Aquesta és una altra constant en la narrativa negra de l'autora, que ja apareixia en les novel·les dels anys 90. Ens referim a una literatura de proximitat, versemblant i creïble, que amb freqüència acaba demostrant el fet que els cervells delictius de la punta de la piràmide no acostumen a rebre. Solen sortir impunes dels delictes, per abjectes que siguin, i continuen amb les seves activitats, enriquint-se sense escrúpols. En canvi, qui no té escapatòria és la menudalla, els petits delinqüents, els desgraciats perde-

---

14 En un emotiu homenatge a Jaume Fuster, el nom complet del personatge és Jaumina Fuster.

dors. També toca aquesta qüestió a *Rapsòdia per a un mort*, la trama de la qual es desenvolupa en el si de la comunitat gitana de Tarragona.

La producció juvenil de Margarida Aritzeta consta, com hem apuntat, de 13 novel·les,<sup>15</sup> totes elles perfectament aptes, també, per al lector adult. Són textos que no cauen en el parany de deformar ensucradament el món ni d'evitar tractar qüestions compromeses. Des de l'humor, l'aventura, el descobriment i el despertar a la vida, permeten eixamplar el pensament i construir un debat. Margarida Aritzeta sempre ha manifestat que no fa cap distinció a l'hora de dirigir-se a un públic jove, hi esmerça el mateix nivell de dedicació i de compromís que quan s'adreça al lector adult. El paisatge i la natura adquireixen un paper rellevant en algunes d'aquestes obres: a *Emboscades al Gran Nord* (1985), ambientada en els boscos del Quebec, a *El castell del cor menjat* (2003), que ens situa en l'entorn del Canigó, i a les que pertanyen al cicle de Cuba: *Laiguamoll dels cocodrils* (2000) i *Els cais de les sirenes* (2015).<sup>16</sup>

En enfrontar-nos al conjunt de la novel·lística juvenil d'Aritzeta, hem de recuperar el discurs al voltant de la literatura de gènere, atès que algunes de les novel·les s'emmarquen dins dels paràmetres de la fantasia i la ciència-ficció. *Grafèmia* (1982) ens parla de la desaparició de les lletres de les màquines d'escriure, de l'aturada de tot un món de comunicació a través de la paraula a causa del virus de la grafèmia, que s'escampa sense parar; *El castell del Tascó* (1988) és una metàfora de la lluita antinuclear situada en un lloc figurat que vol representar la Central Nuclear d'Ascó; *El castell del cor menjat*, citada més amunt, recrea un viatge al passat a través del poder de la imaginació; *El Gorg Negre* (2012) és un text de fantasia èpica que entronca amb un passat heroic i farcit d'aventures; i la darrera, *Quimera* (2018), una indagació distòpica sobre els límits del món real, la ficció, la realitat virtual i l'existència possible de mons paral·lels.

No tota la literatura fantàstica o de ciència-ficció aritzetiana pertany al corpus de la ficció juvenil. També la trobem en algunes novel·les per

15 Una d'aquestes obres, *La nit de la papallona*, va rebre el Premi Barcanova de Literatura Juvenil l'any 2013.

16 El cicle cubà, que té les arrels en la pròpia història familiar de l'autora, posa en comunicació les novel·les juvenils amb les novel·les per a adults. Excel·leix en la volguda intertextualitat interna que dona com a fruit un corpus travat i ple de significats i ressonàncies.

a adults, com és el cas de *Vermell de cadmi* (1984)<sup>17</sup> i *Atlàntida* (1995), recreació del mite grec a partir del poema èpic de Verdaguer. En d'altres obres, Aritzeta juga amb la possibilitat de proposar versions alternatives, d'investigar al voltant de l'enorme varietat de mons possibles en la línia de l'ambiciós cicle del *Temps obert* de Manuel de Pedrolo.<sup>18</sup> És clar que no estem parlant d'un «fantàstic» pròpiament dit, sinó d'aprofitar fets reals, esdeveniments d'una època, per inventar una història possible, la qual cosa torna a entroncar amb el replantejament de la mimesi i amb la idea de postmodernitat. A *Un febrer a la pell*, Aritzeta reformula els successos del cop d'estat del 23 de febrer de 1981 i a *L'home inventat*, de 1996, l'incendi del Gran Teatre del Liceu.

En general, la resta de la narrativa de Margarida Aritzeta s'ajusta als paràmetres de l'estil realista, tot i que sempre amb matisos, amb recursos que superen el «realisme» estricte tan conreat i defensat en la literatura catalana de la segona meitat del segle xx. De manera més o menys manifesta, l'ampliació o la subversió del cànon hi apareix sempre. En els darrers temps, la reconstrucció del passat ha jugat un paper important en l'obra aritzetiana. No ens atrevirem a col·locar l'etiqueta de novel·la històrica a cap dels títols d'aquest apartat; van més enllà en la concepció i el plante-

17 Com ja hem comentat, Alfons Gregori estudia amb detall la novel·la en el seu article «La invisibilitat com a matèria política: *Vermell de cadmi* de Margarida Aritzeta i *Los invisibles* de José María Merino», text on compara les dites obres en relació amb la utilització d'un dels recursos més coneguts del gènere: la possibilitat d'esdevenir invisibles. Recomanem l'article per a l'aprofundiment en el tema, però no podem deixar d'apuntar que, un cop més, Aritzeta s'empara en un embolcall de gènere per afrontar qüestions reals: «A *Vermell de cadmi* Bruna Bononi és una periodista valenta que representa la decepció davant d'un procés de transformació política en què no només no s'aconsegueixen els objectius reivindicats per una sèrie d'activistes i intel·lectuals de l'esquerra catalanista, sinó que la dreta regionalista va ocupant posicions de poder i molts pretesos progressistes s'aburgesen en una metàfrica carrera política o funcional» (Gregori 2018: 70). I l'autor de l'article afegeix: «els efectes del motiu fantàstic contrasten amb l'actitud inicial de Bruna, més aviat pessimista, ja que ofereixen una oportunitat a l'esperança d'alliberament i superació de les convencions socials i morals repressores imposades durant el franquisme» (Gregori 2018: 71). Gregori considera que a la novel·la es poden observar de manera singular les pulsions d'alliberament sociopolític, nacional i sexual que es van viure a Catalunya en la Transició (Gregori 2018: 68).

18 Es tracta d'una sèrie inacabada (i inacabable) que Pedrolo inicia el 1963 i que consta d'onze novel·les amb un mateix personatge protagonista, Daniel Bastida, un símbol de les possibilitats infinites de realització que té cada persona i que un fet fortuït pot despertar. El cicle explora les possibilitats diferents que, partint d'un detonant o succés conflictiu —en aquest cas un bombardeig— poden modificar una mateixa situació original.

jament, però resulta obvi que la recuperació de la història, amb una clara atenció a la zona de Catalunya on l'autora va néixer i viure, i el tractament de la memòria amb voluntat de donar veu als silencis, constitueixen l'esperó de la seva escriptura. La immersió en el passat familiar, amb les ja esmentades arrels a Cuba, implicacions relacionades amb la lluita antifranquista durant la guerra i la postguerra i ple de buits que Aritzeta ha anat emplenant, és molt significativa. De *L'herència de Cuba* (1997), escrivia Isidor Cònsul:

Aquesta novel·la s'aclofa en un tou d'història familiar que ha obligat Margarida Aritzeta, per poder-la cosir amb coherència, a una estada de recerca i documentació a Cuba. Hi narra una història que no es podia escriure, deia setmanes enrere en una entrevista, «mentre els meus avis eren vius. I ells s'han mort sense explicar res a ningú, perquè a Cuba el meu avi va morir igual que la meua àvia aquí a Barcelona, sense explicar absolutament res als seus fills.» (Cònsul 1997)

Després de *L'herència de Cuba*, ens arriben títols que podem emmarcar en coordenades similars: *El pou dels maquis* i *El pou dels maquis: els fets, els documents. Realitat i documentació d'una novel·la verídica*, de l'any 2013. Carina Filella escrivia en una ressenya a *El Punt-Avui*:

L'octubre de 1973, quan Margarida Aritzeta, aleshores una jove de vint anys, va voler amagar a la seva masia familiar de Valls uns papers comprometedors de dos dels detinguts de l'Assemblea de Catalunya, el seu pare li va dir que no era convenient que els deixessin allà. «Que cagat», va pensar Aritzeta, convençuda que tenia por de la repressió franquista i sense saber que aquella masia havia estat «fitxada per la Guàrdia Civil» i que ocultava una història tan real com silenciada, perquè encara ara hi ha coses que costen d'explicar. Margarida Aritzeta va néixer a la masia Cardellà de Valls, a la mateixa habitació on només set anys abans hi havia un grup de maquis que hi feien un pou. La curiositat de l'escriptora per saber quina història amagava aquell pou, aquella masia i aquells homes, centra ara la seva darrera novel·la, *El pou dels maquis*, dividida en dos llibres diferents: el primer recrea els fets en forma de novel·la. I el segon és un *making off* que mostra tot el procés de descoberta dels fets, la localització dels documents, la recerca dels testimonis vius, la identificació dels fons dels arxius i la consulta de la documentació del consell de guerra sumariíssim. S'hi transcriuen entrevistes, els informes i els noms dels protagonistes. (Filella 2013)

L'explícita implicació familiar no impedeix que els textos traspassin la línia del «particular». Des de la singularitat que poua en el propi pretèrit, ens aboquen a la pluralitat del conjunt, del país, de la societat; incideixen

en la importància del record, en la necessitat personal i col·lectiva que els fets esdevinguts —i que ens han convertit en allò que ara som— no caiguin en l'oblit. Ho indica la mateixa autora: «és l'intent d'omplir el buit que deixen els silencis, allò que no s'explica a les generacions que venen, per por, per vergonya, per repressió. És l'intent de comprendre el passat per poder entendre on som i què som. La reconstrucció sempre es fa amb por, perquè no saps què trobaràs» (Bennasar 2017).

L'any 2014, Aritzeta publica la novel·la *Bandoler*, basada en la biografia del famós bandoler Joan Serra, però s'hi enfronta mitjançant una realitat novel·lada on aquest personatge no és el protagonista estricte. Novament les fronteres entre realitat i ficció es difuminen. Aritzeta du a terme un exercici que, des del punt de vista històric, es planteja dues fites:

1. Recuperar una figura real, que arrossega una mitificació negativa carregada d'errors i anacronismes, per plasmar-la des d'òptiques més realistes i autèntiques: «la vida del bandoler Joan Serra, que tots coneixem gràcies a la cançó de Lluís Llach, és el fil conductor d'un text impecable, d'una història esplèndidament teixida que ens atrapa des de la primera a l'última pàgina» (Villalonga 2014).
2. Confegir un relat de ficció amb personatges de ficció, però amb la pretensió, alhora, de mostrar-nos —amb rigor documentat— el tipus de vida de la població catalana del moment, l'efervescència il·lustrada, el canvi de la societat, esdeveniments com la Guerra del Francès, etc.

La voluntat de deixar constància d'una època és un tret definitori del conjunt de l'obra aritzetiana, que s'estén a la resta de novel·les «realistes». *Perfils de Nora* (2003) ens endinsa en la història i l'evolució de l'art al país al llarg del segle xx. El creixement personal i artístic de la protagonista (la pintora Nora Dorrego) va lligat al temps històric real i ens aproximarà a temes culturals (la situació de les avantguardes abans de la Guerra Civil, per exemple) i a la desfeta de l'exili i del franquisme.<sup>19</sup> També *La filla esborrada* (2017), ambientada en la primera postguerra (1945-1946), un relat de maquis on queden paleses les conseqüències de la Segona Guerra Mundial, nazis fugitius inclosos, ens permet fer-nos càrrec d'allò que succeïa —i que

<sup>19</sup> A les bambolines de *Perfils de Nora*, hi bateguen personatges i fets reals, així com un plantejament del mite de Faust en clau femenina.



sovint s'ha silenciada— en un moment molt dur de la nostra història. De fet, podríem dir que *La filla esborrada* és un relat de coses no dites, de mutilacions i repressions, de pors i vergonyes. Tanmateix, com ha de ser, l'autora es distancia de pamflets ideològics amb una asèpsia absoluta.

Des de l'inici de la seva carrera literària, Margarida Aritzeta excel·leix en la construcció dels personatges. La plasmació dels marges ocupa un lloc preferent en la seva obra, de manera que sovint hi trobem pobres, perdudors, desarrelats, homes i dones sense futur, persones solitàries, víctimes del destí o de les circumstàncies. Els col·lectius marginals o marginats, els barris, els ambients sense fortuna... Hi ha una voluntat d'explicar la realitat social des de l'arrel i la base. Com dèiem quan ens referíem a la novel·la criminal, rarament els cervells de les grans operacions delictives, connivents amb el poder i situats al capdamunt de la piràmide, paguen les seves culpes. Solen ser els petits, peons en l'escaquer de l'ambició dels altres, els qui surten malparats. Aquest plantejament és extensiu a d'altres gèneres i a d'altres novel·les de l'autora val·lenca. Literàriament, els personatges marginals resulten molt rendibles per explicar una societat malalta i plena de prejudicis. Els antiherois acostumen a esdevenir els herois en una literatura on la crítica i la denúncia hi tenen un paper destacat. Els gitanos, els immigrants, els sense sostre, els refugiats, els personatges amb problemes mentals són alguns dels tipus que desfilen per les pàgines del corpus aritzetià.<sup>20</sup> I aquest aspecte ens encamina a una darrera qüestió, vinculada sens dubte a la versemblança i a la coherència. Pertanyin al gènere o a l'apartat al qual pertanyin, les obres de la nostra autora excel·leixen lingüísticament i estilística. Amb un domini indubtable i madur dels rudiments formals, la seva prosa pot ser poètica, plena de sinestèsies i de plasticitat, pot ser carnal i sensual, pot ser continguda, desinhibida o duríssima. Aritzeta domina l'art del diàleg i es maneja perfectament a l'hora de reflectir els registres de la parla, aspecte que li interessa especialment. D'una banda, per motius evidents de versemblança (dialectes, argots, variants socials i d'èdat). D'una altra, per la seva lluita convençuda a favor de la llengua i de tota la riquesa que entranya. Per posar un exemple recent, a la darrera novel·la publicada de la sèrie de la Mina Fuster, *Rapsòdia per a un mort*, Aritzeta explora en

20 Possiblement la novel·la més representativa en aquest sentit és *L'herència de Cuba*, la història dels immigrants que no se'n surten, que no expliquen el seu fracàs per vergonya i que, per no confessar-lo, no tornen mai al seu país. La història d'un somni no acomplert, la història d'un fracàs.

profunditat la parla dels gitanos de Tarragona, amb una rigorosa feina de camp que atorga al text un decòrum absolut.

No podem allargar més un article que, fet i fet, només és la porta d'entrada per al conjunt d'estudis, vertaderament detallats i amb voluntat monogràfica, que tot seguit exploraran a fons el llegat aritzetià. Però ens agradaria encara afegir un paràgraf, la veu pròpia de la nostra autora, que ens sembla ideal per cloure aquesta introducció:

Sento que he aconseguit una maduresa en el domini de la tècnica, de l'escriptura, que em permet de continuar gaudint de la literatura, crear universos, desenvolupar personatges. Tinc línies tirades que he de continuar i, sobretot, sento un enorme plaer en el gest d'escriure. Com si tots els recursos, les criatures, els escenaris, estiguessin a punt perquè hi jugui, com en un gran teatre de titelles. Ja ho anirem veient. Mentre la vida em doni corda, en penso gaudir amb plenitud. (Bennasar 2017)

MARGARIDA ARITZETA: PASSIÓ PER FABULAR. APROXIMACIÓ  
A LA SEVA OBRA LITERÀRIA PER A JOVES

Pere Martí i Bertran  
*Professor, crític i escriptor*

No crec que ningú que conegui mínimament Margaria Aritzeta i la seva obra dubti que és una fabuladora nata, que la seva capacitat per «inventar trames o arguments», que és com defineix el diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans el mot fabular, tingui límits. Només cal fer una mirada ràpida per la seva extensa bibliografia: dinou novel·les per a adults, més nombrosos contes i narracions breus, publicats en volums propis o en col·lectius, obres que han merescut premis com el Víctor Català (1980) o el Sant Joan (1982). Però la seva obra de fabuladora no s'acaba pas aquí, malgrat que la crítica que li ha dedicat una certa atenció de vegades ens ho pugui fer pensar, ja que Margarida Aritzeta també és autora de tretze novel·les juvenils (amb un premi com el Barcanova 2013 inclòs), un conjunt que la crítica hauria de tenir molt en compte, no només pel volum que representen en la seva producció, sinó també, i sobretot, perquè l'autora no fa distincions a l'hora d'implicar-s'hi, a l'hora d'elaborar-les, a l'hora d'experimentar... En un correu electrònic del 21 de desembre de 2018, parlant del tema em diu: «En general, la meua obra infantil i juvenil no ha interessat gens a la crítica oficial, tret d'aquests casos que esmentes. Per a mi, cadascun d'aquests llibres és tan important com el més important dels llibres per a adults.» I en un altre del 12 de març de 2019, hi afegeix: «no he fet mai diferència entre els meus textos per a adults o joves... vaig amb compte de no complicar la vida als joves amb temes o explicacions que costin d'entendre, però bàsicament els treballo de la mateixa manera: penso que si el lèxic i les expressions són rics, això els eixamplarà el cervell.» I encara, en una entrevista que li fa Andreu Sotorra i que podem trobar a la seva revista digital *Cornabou*, a la pregunta què és per a ella la literatura infantil i juvenil, respon el següent:

Literatura, ras i curt. Només que cal tenir en compte les edats, il·lusions i expectatives dels destinataris a l'hora d'escriure. Això no la fa diferent de qual·sevol altra mena de text literari, perquè en definitiva, d'una manera conscient o inconscient, sempre s'escriu per a algú. No estic d'acord amb aquells que pensen que pel fet d'escriure per a nois i noies s'ha de ser menys exigent: al contrari; a un text poc exigent o mediocre de seguida se li veu el llautó, i els joves el rebutgen, encara que no hagin estudiat mai per ser crítics literaris. Hi ha coses que són intuïtives, i l'apreciació de l'art de qualitat, sigui quina sigui la seva faceta, és una d'aquestes coses. Els joves ho noten. (Sotorra 2001)

Potser no hauríem de separar l'obra per a adults i l'obra per a joves de Margarida Aritzeta, com potser tampoc no ho hauríem de fer de molts altres autors, però, deixat ben clar que la seva obra literària és una i treballada amb la mateixa passió i el mateix rigor,<sup>21</sup> intentaré d'apropar-m'hi amb la pretensió només d'obrir vies, de fer suggeriments per a futurs estudis, de destacar-ne els aspectes fonamentals, molts de coincidents amb l'obra per a adults.

### *Les tretze novel·les per a joves*

No entraré, perquè no fa al cas, a definir la novel·la juvenil ni a destacar-ne els trets fonamentals que la caracteritzen segons la crítica. Donaré per fet que les tretze novel·les que s'agrupen en aquest gènere ho són sobretot perquè l'autora mateixa ho ha decidit, ja que les ha publicades en col·leccions destinades a un públic jove (sovint escolar) i perquè les ha reconegudes com a tals en entrevistes, xerrades escolars o a la seva pàgina web de l'AELC.<sup>22</sup> Tampoc no n'analitzaré les edicions,<sup>23</sup> la difu-

21 Potser només és una anècdota, però crec que és significativa: Isidor Cònsul, en una crítica dedicada a *Emboscades al Gran Nord*, diu: «la novel·lista diu que l'obra s'adreça, fonamentalment, a un públic de gent jove. I encara que ho puntualitza de seguida, sembla, tot plegat, que som davant d'un gènere menor i aigualit. En canvi, es tracta d'una peça més regular i acabada que d'altres anteriors que podien semblar —d'entrada— adreçades a un públic adult.» (Cònsul 1986: 20).

22 <<https://www.escriptors.cat/autors/arizetam/obra>> (consulta 16-7-19).

23 En un correu electrònic del 14 de març de 2019, parlant del tema em fa aquest comentari: «Al llarg de la vida he trobat alguns correctors o editors que es poden comptar amb els dits de la mà que m'han fet observacions sobre el que jo havia escrit: errors, imprecisions. Però aquest és un privilegi escàs que, a més a més, es va perdent.» Aquesta mancança tant serveix per a la literatura d'adults com per a la juvenil, ja que en totes dues trobaríem exemples d'edicions poc acurades.

sió<sup>24</sup> (seria interessant de fer-ho en relació a la que ha tingut i té la seva obra per a adults) ni la incidència en el món escolar,<sup>25</sup> ja que serien aspectes mereixedors d'estudis específics. Sí que dedicaré un breu apartat a la crítica sobre la seva obra juvenil, ja que em sembla important tenir en compte què s'ha dit de cada una de les novel·les, com pot haver incidit en la difusió...

Les novel·les, per cronologia d'edició, que en aquest cas coincideix amb la d'escriptura, són les següents:<sup>26</sup>

#### GRAFÈMIA (1982)

Novel·la de ciència-ficció en què l'autora ens presenta, i denuncia, a través de la veu d'una noia de 17 anys, sense nom, un procés de pèrdua de llibertats bàsiques i de control de la societat en nom de la seguretat i de la protecció per part de les elits. Un procés que se centrarà en el control sobretot de la lectura i de l'escriptura, d'aquí el títol de *Grafèmia*, una suposada malaltia que accentua les ganes de llegir i d'escriure. Una distopia per fer-nos reflexionar sobre les arrels del feixisme i per estar-hi alerta. Una obra ben actual, malgrat estar descatalogada.

#### EMBOSCADES AL GRAN NORD (1985)

Novel·la d'aventures, protagonitzada per una noia catalana de setze anys, la Marina, que en un viatge d'estiu al Canadà descobrirà un món que no s'imaginava ni en somnis, tant pel que fa a la natura (amb un gran pes a l'obra, com si en fos un personatge més), com pel que fa a les cultures indígenes, tan diferents de la seva, tan arrelades a la terra, tan riques, però clarament en perill a causa de la colonització.

24 Només dues observacions pel que fa a la difusió: d'una banda hem de constatar que la seva obra juvenil està majoritàriament descatalogada, malgrat que d'alguns títols se n'han fet més de deu edicions o malgrat haver estat publicats en col·leccions i fins i tot editorials diferents (un mateix títol); de l'altra, que de les tres úniques novel·les traduïdes que té l'autora (cap al castellà, val a dir-ho), dues són juvenils: *Emboscades al Gran Nord*, al gallec (1997), i *Un rock d'estiu*, a l'èuskar (1992).

25 Hi ha pocs estudis sobre el tema, però a les enquestes sobre lectures escolars que ara com ara s'han fet públiques no apareix cap títol seu com a lectura escolar obligatòria o recomanada: ni a Inspecció 1997, ni a Manresa 2004, ni a Moya 2005, ni a Martí 2009.

26 Vegeu-ne les referències bibliogràfiques a la bibliografia final.

LA VOLTA AL MÓN DE GILBERT, EL LORO (1987)

Faula protagonitzada per un lloro anomenat Gilbert, que sempre ha viscut en captivitat, en una parada de la Rambla de Barcelona, i anhela la llibertat i poder córrer món. Una cotorra, l'Eloïsa, l'ajudarà a fer realitat el somni. Un somni que només és real i feliç per a ell mateix, perquè el lector de seguida s'adona que el pobre Gilbert viu content i enganyat, ja que la realitat s'imposa i el seu viatge no anirà més enllà de tres o quatre indrets de Catalunya, ni descobrirà éssers fantàstics com ell es pensa. Gairebé podríem qualificar l'obra de novel·la d'aventures paròdica, ja que el xoc entre el somni del protagonista i la realitat, gairebé quixotescos, l'omple d'humor i gosaríem dir que de sarcasme i tot, ja que el pobre Gilbert acaba el seu periple en una altra gàbia, d'or, però gàbia al cap i a la fi. És l'única novel·la, de les tretze, que podríem qualificar d'infantil. L'editorial la recomanava per a lectors entre vuit i catorze anys.

EL CASTELL DEL TASCÓ (1988)

Novel·la breu, basada en la tradició de les rondalles meravelloses, que esdevé una gran paràbola ecologista i una distopia d'on ens pot conduir el mal ús, i sobretot l'abús, de l'energia nuclear. L'obra, escrita en ple debat sobre la instal·lació de les centrals nuclears d'Ascó I i II, parteix de la tradició literària del manuscrit trobat i té per protagonistes el gegant Bufarut, el matrimoni que en té cura i no el rebutja per ser com és (en Joan i la Matilde) i la narradora, jove excursionista sense nom que assisteix al naixement extraordinari del gegant, fill del Sol i de la Muntanya de la Neu Rosada.

UN ROCK D'ESTIU (1992)

Novel·la realista, inspirada en les vivències de la seva filla i dels companys d'institut, com l'autora mateixa ha assenyalat (Sardà 2003: 13), que narra, en primera persona i complementat per fragments del diari de l'única noia del grup, la Laura, les aventures estiuenques de quatre amics que es tanquen en un mas de la família d'un d'ells per escriure i compondre les seves cançons, amb intenció de poder fer una maqueta i potser algun bolo i tot. Les dificultats de la convivència, la coneixença de persones molt di-

ferents d'ells i fins i tot la descoberta d'activitats il·legals prop del mas convertiran aquell estiu en una aventura que els farà créixer i els cohesionarà com a grup.

#### L'AIGUAMOLL DELS COCODRILS (2000)

Novel·la d'aventures i de colla, amb tots els ingredients característics del gènere (paisatges exòtics, intriga, perills, exageracions, antagonistes molt marcats...), protagonitzada per tres joves catalans (en Bac, la Sofia i en Miquel) i un cubà (en Yubley), que té els orígens en *L'herència de Cuba* (1997), una novel·la per a adults de base realista i basada en la història familiar de l'autora. És la primer obra d'una trilogia que tindrà per protagonistes els tres joves catalans i el cubà. Aquesta primera es desenrotlla a Cuba i narra, en tercera persona, els perills que han de superar els joves quan cauen en mans d'uns traficants de droga que se'n volen desfer llençant-los als cocodrils.

#### EL CASTELL DEL COR MENJAT (2003)

Novel·la fantàstica i d'aventures, en què els protagonistes, la Jordina, que a més és la narradora de la història, i en Marc, un company d'institut, casteller com ella, es veuen transportats, a través de la porta de la fantasia, al segle XIII, en plena creuada de Simó de Montfort contra els albigesos. En aquest context viuran un seguit d'aventures, accentuades per la coneixença que faran de dos personatges singulars, l'escriptor Giovanni Boccaccio, que misteriosament també hi havia estat traslladat des de la seva Florència natal, i un joglar, en Peironet, fidel seguidor i servidor de Guillem de Cabestany, protagonista de la llegenda del cor menjat, juntament amb Saurimonda, amb qui coincideixen al castell del seu marit, Ramon de Castellrosselló, on coneixen la llegenda del cor menjat, que tant Boccaccio com en Peironet actualitzen.

#### AIGÜES DE TARDOR (2006)

Novel·la realista protagonitzada per dos joves, l'Elisenda i en Toni, aparentment d'allò més enamorats, que es van descobrint de debò a mesura que la rutina diària es trenca. L'Elisenda es va adonant que el seu Toni és

possessiu, masclista i que pot arribar a ser violent i tot. Aquesta descoberta anirà acompanyada d'unes circumstàncies especials: uns forts aiguats que ho capgiren tot, tan físicament com mentalment, i que esdevenen clarament simbòlics; la coneixença d'uns éssers marginals, «forasters», en René i l'Ahmed, sempre vistos amb precaució i fins i tot amb una certa por; i els rumors que s'escampen pel poble i que ho contaminen tot. D'aquest còctel, d'allò més ben travat, l'Elisenda en sortirà enfortida, però tocada per una realitat que no té res a veure amb el món de cotó fluix en què havia viscut fins aleshores.

#### EL GORG NEGRE (2012)

Novel·la fantàstica, que podem incloure en el subgènere de la fantasia heroica o èpica i que hem de considerar una de les més ambicioses de l'autora, no només per l'extensió, sinó per l'esforç que representa adaptar el gènere a la mitologia catalana, i més concretament a la del Montseny. L'Alba, la protagonista, una noia de quinze anys, obsessionada a trobar el seu germà Adam, desaparegut, com la seva mare, una nit s'endinsa en les aigües del Gorg Negre i entra en un món proper i en alguns aspectes recognoscible i tot, però absolutament fantàstic, en què follets, dracs, dones d'aigua o gegants conviuen amb personatges reals i històricament documentats. Un món que estarà en perill a causa de les forces obscures, capitanejades pel Nigromant, als exèrcits i a les forces del qual s'haurà d'enfrontar i vèncer, amb ajudes molt diverses, si no vol que tot aquest món de segles desaparegui definitivament.

#### CITA A LA PARET DE GEL (2014)

Història d'amor a primera vista de dos joves de cap a catorze anys, la Laura i en Julià, que han de superar tota mena d'obstacles per fer realitat el seu desig de trobar-se, d'estimar-se, de compartir moments i experiències. Les adversitats, a diferència del que s'esdevé en els grans amors clàssics (Píram i Tisbe, Romeu i Julieta...), no són pas familiars, sinó meteorològiques i ambientals, ja que una gran nevada de dies ho trastoca tot i fa que joves i grans s'hagin d'adaptar a viure sense electricitat, sense mòbils, sense notícies, en un ambient enrarit que alguns brètols aprofiten i que fa sortir el millor i el pitjor de cadascú.



#### LA NIT DE LA PAPALLONA (2014)

Novel·la realista, en la línia del realisme crític d'autores com Susan E. Hinton, que ens parla d'una crisi social, però sobretot d'una crisi personal, centrada en la vida de la protagonista, anomenada només M., una noia sense cap mena d'autoestima, que després de viure un estiu ple d'il·lusió, de vitalitat, d'esperança, ha de tornar a la realitat de la tardor-hivern: l'insititut, la convivència amb la mare, que sempre l'amenaça i la menysté... No ho suporta i ha de ser ingressada en un psiquiàtric d'alta seguretat per a joves. Només la música sembla obrir-li una esclatxa en aquest món tan aparentment sense sentit. La novel·la és clarament iniciàtica i psicològica, però a més a més és narrada amb la intriga pròpia de la novel·la negra, gènere que l'autora també ha conreat en la seva obra per a adults.

#### ELS CAIS DE LES SIRENES (2015)

Segona part de la trilogia cubana en què els protagonistes tornen a Cuba, convidats per la família d'en Yubley, ja que l'estiu anterior no van poder visitar les colònies de manatís que encara hi ha a l'illa. L'aventura aquí girarà al voltant de l'enfrontament amb els furtius caçadors de manatís i la seva voluntat de salvar-los, esperonats i ajudats per un personatge nou, l'Usnavy, tota una troballa de l'autora i un cant a la diversitat i a la diferència.

#### QUIMERA (2018)

La tercera novel·la de la trilogia cubana, tot i partir dels protagonistes de les anteriors, canvia radicalment tant pel que fa als escenaris, com pel gènere literari triat i fins i tot pel pes dels personatges, ja que els joves catalans passen a tenir-hi un paper clarament secundari: hi apareixen al primer capítol i no els tornem a trobar, almenys realment, fins al darrer. Els escenaris canvien totalment, ja que Cuba només hi apareix escadusserament i en el record d'en Yubley, que ve de vacances a passar quinze dies a casa dels seus amics catalans. El gènere fa un gir radical, ja que el jove protagonista, en Yubley, només d'arribar a la gran ciutat (no esmentada específicament, però que podem identificar amb Barcelona, tot i que podria ser qualsevol gran ciutat occidental), d'una manera totalment fortuïta i inexplicable, entra en una mena de dimensió paral·lela, o virtual, en la

qual haurà d'aprendre a sobreviure i buscar la manera, no gens fàcil, de sortir-ne. Es tracta, doncs, d'una novel·la de ciència-ficció, ja que en Yuley es troba immers en una societat que pot ser un reflex de la societat occidental futura, ja força real però invisible als nostres ulls enganyats i manipulats, però que també podem interpretar com una distopia a la qual estem abocats sense remei.

*Els continguts en l'obra juvenil de Margarida Aritzeta:  
alguns aspectes per tenir en compte*

1

Un dels trets més destacables de l'obra juvenil de Margarida Aritzeta és la seva voluntat d'anar més enllà de la pura anècdota i del pur entreteniment, tan presents en moltes obres per a joves. En la seva primera novel·la juvenil, *Grafèmia*, la protagonista i narradora de l'obra, ho deixa ben clar, com un anunci premonitori del que Aritzeta pretén amb la seva literatura:

Però no va ser aquest enyorament ni aquesta incomunicació allò que em portà a escriure els meus records sobre el procés de difusió de la grafèmia en el meu país. No ho he començat a escriure pas com a distracció, ni com a entreteniment. Ha estat per uns motius més greus i més importants, com una mena de testimoni arran d'uns fets que em van trasbalsar més encara, si això és possible. (Aritzeta 1990b: 112)

En l'altra novel·la de ciència-ficció de l'autora, *Quimera*, també queda clar, ja que Manuel de Pedrolo hi té un pes determinant. I Pedrolo, com Aritzeta, no fa una novel·la de ciència-ficció per entretenir, per passar l'estona, la fa per a aquells a qui agrada la reflexió filosòfica i científica, per a aquells a qui agrada descobrir-hi idees que els puguin ajudar a entendre millor el present i, sobretot, el futur. Per això *Quimera* és plena de reflexions de base clarament filosòfica, però perfectament imbricades en la trama, sobre la llibertat, l'amistat, el consumisme, la felicitat, el temps, la diferència, l'heroïcitat...

De les novel·les d'aventura hauríem de dir-ne si fa o no fa el mateix, ja que l'autora va més enllà de la simple diversió i hi planteja dubtes, reptes històrics i socials, denúncies..., a més de donar una informació veraç i assequible al jove lector. A *Emboscades al Gran Nord*, per exemple, acosta el lector a les cultures indígenes del Quebec, greument amenaçades per la influència de l'home blanc; desmunta els prejudicis de la Marina, quan

coneix de ben a prop algun dels joves muntanyesos; denuncia el masclisme imperant, també en la societat muntanyesa; etc. etc. etc. A la trilogia cubana, i sobretot a les dues primeres, a part de la introducció al paisatge i a la societat de Cuba, hi trobem referències clares al turisme que encara accentua més les diferències; als anys de colonialisme espanyol; a l'esclavitud patida per la població negra, portada a l'illa des de l'Àfrica contra la seva voluntat...

A les novel·les realistes encara potser és més clara aquesta voluntat de fer reflexionar els joves, compte, de fer-los reflexionar, no d'adoctrinar-los o d'educar-los, com durant massa anys ha pretès la literatura infantil i juvenil. A *Un rock d'estiu*, per exemple els joves lluiten per allò que tenen clar i volen; denuncien el fariseisme de la societat; i descobreixen una realitat ben amagada, i més en els ambients benestants en què es mouen, com és el tràfic d'éssers humans, de mà d'obra barata, que és l'esclavatge modern. A *Aigües de tardor*, el jove lector haurà de reflexionar, vulgues o no, sobre la violència masclista, també en les parelles joves; sobre els prejudicis respecte als forasters, als diferents; sobre la murmuració, les enveges... I a *La nit de la papallona* s'haurà de plantejar el tema de les drogues, però haurà de fer-ho tant al voltant de les il·legals (les pastilles amb què trafiquen alguns dels joves del càmping d'estiu i que porten una de les noies, la Vincenza, a un coma fatal), com de les legals (a la protagonista, la M., al psiquiàtric, l'atipen de pastilles de tota mena); al costat d'altres temes menors, però no pas menys interessants perquè els joves els tinguin en compte com poden ser el consumisme excessiu, l'abandonament d'animals domèstics, la pressió del grup en les decisions personals i un etcètera tan llarg com vulguem.

I a les novel·les fantàstiques? Doncs la voluntat d'anar més enllà de la pura diversió, de la pura acció trepidant, que també hi són, que quedi clar, hi és ben present. A *El castell del Tascó*, per exemple, com és característic de les faules i de les rondalles, hi ha un ensenyament final clar, que podem sintetitzar en una dita popular ben vigent encara: «Qui tot ho vol, tot ho perd». Ensenyament aplicat en aquest cas als abusos i als mals usos de la humanitat en descobriments tan importants com l'energia nuclear. A *El Gorg Negre*, a part de la immersió en la mitologia popular del Montseny, tan rica i desconeguda respecte d'altres mitologies com les nòrdiques o les balcàniques, tan de moda, el jove lector s'hi haurà d'enfrontar a la mort, a les pors i inseguretats personals, a les falses amistats i als aduldors... Com he apuntat al començament, Aritzeta no es conforma oferint diversió

i acció al lector, segurament per això sol no escriuria. Però també té clar que tot allò que vol aportar al lector ha d'estar ben imbricat en el text, ha de ser versemblant i creïble, s'ha més d'insinuar que no pas d'explicitar. En una entrevista arran de la publicació de *Cita a la Paret de Gel*, diu: «El lector ha de veure els personatges com algú que l'emociona, que l'excita, ha de prendre partit i s'hi ha d'enrabiari, ha de voler continuar a veure què passa, ha de sentir que no li estan prenent el pèl ni li volen colar un manual de bons costums disfressat de novel·la. Ha de ser lliure i feliç, gaudir-ne, poder discutir sobre si això o allò, recomanar-lo.» (Onada edicions 2014)

2

Lligat a l'aspecte comentat a l'apartat anterior, voldria destacar, o insistir, en el to molt més filosòfic que no pas didàctic que té l'obra de Margarida Aritzeta. A part dels grans temes i subtemes que ja he apuntat, les seves obres són plenes de flaixos, de frases breus, gairebé sentències o aforismes, que apareixen quan menys te'ls esperes, però sempre en el moment precís, sigui en diàlegs, sigui en intervencions dels narradors, tant per reblar una opinió com per qüestionar-la o rebutjar-la directament. Aquesta tècnica fa reflexionar el lector atent i en cap moment li fa la sensació que li claven un rotllo, que l'ensinistren o l'eduquen, perquè aquest fons filosòfic és més d'una filosofia de la quotidianitat, de la vida diària, que no pas de grans elucubracions, de grans teories que caurien de les mans del jove lector. En destacaré alguns exemples concrets, presents a totes les seves obres:

La vida dels altres ja no ens importava mentre poguéssim assegurar la continuïtat de la nostra. (Aritzeta 1990b: 59)

¿Per què et penses que hi ha tants indis que s'emborratxen i tants joves, entre els nostres, que se suïciden? (Aritzeta 1985a: 157)

Què en sabem de debò de la vida? ¿Què en podem saber de les Macarenes Brown [noia guapa i innocent, amb l'edat mental d'una criatura de qui tothom s'aprofita] que hi ha pels carrers?

Potser no en sabíem gaire, però vistes les coses potser la ignorància tampoc no era una desgràcia tan grossa. (Aritzeta 1992c: 68-69)

Em fa ràbia el seu poc interès [es refereix als turistes] a saber com som de debò, es pensen que ens passem el dia cantant, ballant i bevent. Ens miren per

damunt de l'espalla perquè som pobres, perquè aquest és un país pobre, o almenys perquè els sembla que som més pobres que ells... (Aritzeta 2000: 130)

De vegades penso que un bon ensurt ens dóna la mida real de les coses. (Aritzeta 2003b: 157)

Un cop t'ho treus de dintre, les coses ja no fan tant de mal... I t'hi pots enfrontar. (Aritzeta 2003b: 172)

Què és al capdavant la veritat? (Aritzeta 2006: 30)

Potser és veritat que les persones enamorades no són capaces de ser objectives? (Aritzeta 2012: 416)

Mentre les paraules no es diuen, hi ha un temps per a l'esperança. Però un cop es deixa anar a raig la veritat, ja no hi ha res a fer. (Aritzeta 2012: 434)

El cap és capaç de fabricar molts fantasmes, es va dir. (Aritzeta 2014b: 57)

Cada minut durava una enormitat, com si la incertesa fos capaç de convertir el temps en una cosa immòbil i espessa, on quedaves atrapat com en un xiclet. (Aritzeta 2014b: 104)

—Mira, deixem-ho aquí, cadascú es creu el que vol. Per això la majoria de la gent arriba a ser relativament feliç. (Aritzeta 2014b: 113)

No pots resignar-te al fracàs, quan no tens ni quinze anys. (Aritzeta 2014b: 153)

De vegades, les paraules no volen dir ben bé el que se'ls vol fer dir. (Aritzeta 2015b: 105)

Llavors aquella ombra, en forma de mosca impertinent que no li deixarà tranqui·lla la consciència, torna i l'ataca sense pietat. (Aritzeta 2018b: 163)

### 3

Encara en la línia dels apartats anteriors, l'obra juvenil de Margarida Aritzeta té una bona colla de denúncies ben presents. De vegades la denúncia ressegueix tota l'obra i nésdevé un dels temes principals. Una societat occidental, plena de desigualtats, de fracassos, basada en un consumisme insostenible..., però idealitzada des de països com Cuba, el Marroc o el Senegal en pot ser un bon exemple i el trobem ben reflectit a *Quimera*, la novel·la en què en Yubley, el noi cubà que es deleix per conèixer el món occidental, hi arriba i es troba amb una realitat tan diferent de la que s'esperava que l'autora la converteix en una realitat paral·lela i en mostra to-

tes les nafres. A l'obra hi predomina una marginalitat col·lectiva, ja que la societat que ens planteja està dividida en dos grans grups, els Brillants, que són els perfectes, els que ho tenen tot, els que viuen «als Barris de la Llum» (Aritzeta 2018b: 138), i els Rebuig, els tarats, els imperfectes, els qui viuen als Barris Foscos, que ens recorden molts suburbis de les ciutats occidentals: «—Mira la gent que va amb bosses de supermercat —li diu—, amb merdes que no valen res però que els han costat tots els quartos que tenen. Mira els homes que omplen els bars per matar les hores amb qualsevol cosa que puguin fumar o es puguin ficar al cos. Les noies que es venen per una paperina. Els nois que trafiquen.» (Aritzeta 2018b: 105). I tot això li ho dirà la Menuda, una pària entre les pàries, que quan no dorm s'autolesiona. En Yubley, el protagonista, però, n'acabarà tenint sort, ja que l'ajudarà a moure's per aquest món en què s'ha trobat immers i a sortir-ne.

El mal ús i l'abús de descobriments científics, com per exemple l'energia nuclear, pot ser un altre exemple d'aquestes denúncies que recorren una novel·la de cap a cap: *El castell del Tascó* en aquest cas, com ja he apuntat. També ho pot ser la denúncia de la colonització i de la marginació dels nadius, clarament reflectida a *Emboscades al Gran Nord*, al «Preludi» de la qual ja trobem aquesta afirmació: «Els indis, em deia Lizanne, són uns pobles condemnats a morir, que no volen desaparèixer. I volen reivindicar el seu dret a existir en un món on només sembla que puguin sobreviure els grans i els forts.» (Aritzeta 1985a: 10-11).

Una de les denúncies, però, que més m'ha cridat l'atenció, perquè apareix en moltes de les seves obres, és la marginació, el maltractament, l'ocultació dels éssers diferents, d'aquells individus que per una raó o altra s'allunyen del que la societat considera normal o normatiu, o, senzillament, que no en formen part, que són forasters o estrangers. Margarida Aritzeta n'introdueix de ben diversos a la majoria de les seves obres, convençuda, n'estic segur tot i que no ho he trobat reflectit en cap de les entrevistes que li han fet, que és fonamental inculcar als joves el respecte per la diversitat i la diferència, l'acceptació del que s'allunya dels estereotips, siguin físics, psíquics o culturals. Segurament és amb aquesta voluntat que l'obra juvenil de l'autora de Valls és plena d'individus diferents, que en més d'una ocasió, com veurem més endavant, ens recorden grans mites literaris (Frankenstein, Quasimodo...) i que sovint, com també s'esdevé en tantes obres de literatura, tant per a joves com per a adults, es converteixen en veritables herois, fins al punt de sacrificar-se per la col·lectivitat, per un amic, per un ésser humà qualsevol o per un ideal que ningú no suposava ni tan sols que poguessin tenir.

A *Un rock d'estiu*, hi trobem l'estigma de la SIDA, que pateix un dels membres del grup, el Xuc, i un personatge marginal i marginat que ja he esmentat, la Macarena Brown, la noia guapa i innocent, amb l'edat mental d'una criatura, de qui tothom s'aprofita; però l'estigmatització acaba afectant tot el grup de rock, els membres del qual són acusats per la gent del poble de tenir la malaltia, de pervertir el jovent, en definitiva, de ser diferents, i per això són atacats i expulsats del poble. Un altre cas de revolta popular contra els diferents, en aquest cas els «forasters», també apareix a *Aigües de tardor*. En aquesta novel·la, els diferents, els marginats, i finalment acusats només a causa de rumors i prejudicis, són l'Ahmed, un marroquí que treballa en les feines del camp, i en René, més conegut pel Pirata, ja que duia un ull tapat, un rodamon que tocava la guitarra per places i mercats. Tots dos es jugaran la vida, i un la hi perdrà, per salvar l'Elisenda i ajudar la vella Gertrudis. Però tots dos seran acusats de la desaparició de la noia i ho pagaran car: «Una rotllana d'homes de la ciutat, un veritable escamot, envoltava el marroquí, que trontollava empès pels mastegots que li donaven, ara l'un, ara l'altre. Enmig de la brega, als municipals els va costar prou de separar els protagonistes d'aquella batussa, tots ells estaven escalfats d'ànims, engegats per la passió de la violència.» (Aritzeta 2006: 165-166). La massa contra el foraster, contra l'estrany, com en tantes obres de la literatura universal i de la nostra.

A *El Gorg Negre*, el marginat per excel·lència és en Montseny,<sup>27</sup> també anomenat «l'albí», «l'home des ulls de gel», «l'home primitiu», «l'home sense nom»..., aquell que els humans «es burlaven d'ell i li deien animal, [...] el fuetjaven i li donaven puntades de peu rient, envoltat de crits i escopinades, enmig d'una rotllana enfollida i brutal.» (Aritzeta 2012: 380). Una mena de Quasimodo que s'acaba sacrificant per salvar l'Alba, el primer ésser humà que l'havia tractat amb respecte i estimació, però també aquell món que tant l'havia maltractat.

A *Els cais de les sirenes*, el diferent és l'Usnavy, conegut també com «el boig dels cocos», un xicot «guapíssim: alt i ben musculat, d'espatlles amples i pell colrada. Tenia els cabells ben negres i els ulls ben clars, una raresa impensada en aquell lloc. Hauríeu dit que tenia setze o disset anys. Feia caure d'esquena.» (Aritzeta 2015b: 24). Amb aquest físic, la Sofia, una

27 «aquell xicot nascut de la llavor del gegant Ismè, arrencat de la seva mare, alimentat pels llops, ell duia a l'espatlla la marca de naixença d'un dels senyals de la Sitja del Llop.» (Aritzeta 2012: 566).

de les protagonistes de l'obra, se n'enamora a primera vista. Però l'Usnavy, que també ha quedat encisat per la noia, en realitat és «Un noi una mica estrany... , fort i musculós, gran com un sant Pau però amb el cervell d'una criatura» (Aritzeta 2015b: 219); «és un bon noi, però és així... , innocent com un nen que no sap amagar el que els altres dissimularíem.» (Aritzeta 2015b: 27). Per això, sense cap mena de pudor es masturba davant de la noia i els seus acompanyants; per això és el principal sospitós de la violació i mort de la Maria; per això la majoria el té per boig<sup>28</sup>, per això és un marginat que viu en el seu propi món i que és capaç de nadar amb els manatís, amb les sirenes, que l'accepten tal com és, i per això, quan els hauran de defensar dels caçadors furtius, ell no dubtarà de sacrificar-se per alliberar-los i permetre que «els manatís sortissin de la trampa mortal» (Aritzeta 2015b: 219).

A *Cita a la Paret de Gel*, els estranys, els marginats són tot un col·lectiu, són els diferents, els que viuen en barris marginals, en barraques als afores de la ciutat, gairebé sense contacte amb la majoria de la població. La Laura, la protagonista juntament amb en Julià, n'és ben conscient: «Les barraques li feien por. La sola idea de pensar que aquell vailet venia de les barraques i que en Julià hi era, l'esgarrifava. I si el tenien segregat? I si hi anaven i també la segregaven a ella, qui correria a salvar-los, qui ho sabria?» (Aritzeta 2014c: 138). El desconegut, el diferent, sigui persona sigui concepte, sigui un espai, ens crea inseguretat, ens sol fer por.<sup>29</sup> Però tots els prejudicis de la Laura i de la majoria dels seus amics i coneguts s'ensorraran com un castell de cartes, perquè precisament una família de les barraques serà qui salvarà en Julià.

A *La nit de la papallona*, la marginació i els marginats hi tenen un gran pes, tant col·lectiu com individual. La protagonista, la M., al principi de l'obra no se sabrà avenir que al costat del càmping on centenars de persones viuen despreocupades i felices les vacances d'estiu hi pugui haver bosses de pobresa, grups de marginats que viuen al marge, si em permeteu la redundància, de tot i ignorats de tothom:

Li havien parlat de perdularis que ocupaven naus abandonades i hi malvivien, diu que cada vegada eren més per culpa de la crisi i no tots eren de països

28 «Però l'Usnavy és boig?» (Aritzeta 2015b: 104), arriba a preguntar la mateixa Sofia.

29 Aquesta idea la trobem en altres obres de Margarida Aritzeta i en més d'una ocasió hi ha personatges que la verbalitzen i tot: «—Normalment, la gent diferent ens fa por —va insistir la Norma.» (Aritzeta 2015b: 152).



llunyans. Però mai no s'ho havia acabat de creure. Com s'ho feien per dutxar-se, per anar al lavabo? [...] Es feia difícil d'imaginar que això passés al costat d'allà on vivies. Semblen històries d'altra gent, d'altres llocs. [...] —Són invisibles —li deia la Isabel—, hi són però ningú no ho vol reconèixer, mentre no els mirem és com si no hi fossin. Un dia s'ajuntaran i marxaran sobre les ciutats perquè no tenen res a perdre, i llavors haurà arribat l'hora de començar a tremolar... (Aritzeta 2014b: 46-47)

Entre tots aquests marginats, en destaca un, en Željko, un supervivent de la guerra de Bòsnia, esquerp i solitari, que aviat serà sospitós d'algunes de les coses que passen al càmping, com el tràfic de drogues o el coma de la Vincenza. La mateixa M. en sospitarà: «—Sento decebre't, joveneta —va dir en Željko—. Seria massa fàcil. Carregar el mort al foraster... sí, seria el més adequat, oi? Segur que tu també ho penses.» (Aritzeta 2014b: 101). Però, finalment, no resultarà tan fera com semblava i ajudarà la M. Una M. que acabarà sentint-se també una marginada, quan hagi d'ingressar en un psiquiàtric per a joves: «No s'atreveix a dir que la tenen en un psiquiàtric, i si no els agrada?, a la gent li fan por els bojos... ella sap que no és boja, però els altres què saben? I, al capdavall, què vol dir boig?» (Aritzeta 2014b: 174).

4

Les fonts, la documentació, els gèneres o els temes són elements molt a tenir en compte en qualsevol obra literària i també, és clar, en l'obra juvenil de Margarida Aritzeta. En resumir les seves tretze novel·les juvenils, ja he parlat de la varietat de gèneres del conjunt de la seva obra; varietat que es podria sintetitzar en dos grans blocs, el realista i el fantàstic, com m'apunta la mateixa Aritzeta en un correu del 25 de febrer de 2019: «Sí, escrivint sóc com en Jeckill i en Hyde, molt sovint realista (amb tot d'elements presos de la vida quotidiana) i de vegades me'n vaig per la imaginació cap a mons impossibles. Al pobre Isidor Cònsul (i a l'Alex Broch) les meves fugides del realisme li feien caure els cabells del cap. A la crítica no li agrada el que s'escapa de la pauta...». Val a dir, però, que a més a més Aritzeta, com Borges, sovint s'ho passa bé lligant fantasia i realitat, la qual cosa encara complica una mica més l'adscripció d'algunes novel·les a un gènere determinat. Afegim-hi una afirmació de l'autora que m'ha cridat l'atenció, i que crec que sintetitza molt bé el conjunt de la seva obra i deixaré el tema dels gèneres, encara que només sigui apuntat: «La novel·la és un territori on tot és possible.» (Sardà 2003: 10).

Afirmació que també ens permet d'entendre la varietat de temes i de subtemes que trobem en les seves obres, perquè, com he dit, Aritzeta no vol només distreure amb les seves novel·les. Preguntada per Andreu Sotorra precisament pels temes que més apareixen a la seva obra, respon el següent: «Suposo que això ho veuen més els altres que jo mateixa: cadascú té les seves preocupacions subterrànies i una hora o altra surten. Les meves potser són els viatges, la fantasia quotidiana, la trobada amb col·lectius culturals diferents, la llibertat de la jovenalla per decidir què ha de fer en moments de conflicte... En general m'agraden les novel·les amb conflicte i discretament trepidants.» (Sotorra 2001). Aquests i molts d'altres temes, com he apuntat, són a la base de la creació literària de Margarida Aritzeta. Una creació que parteix, com veurem tot seguit, de vivències i preocupacions personals, però també col·lectives, de lectures, de coneixences... en definitiva, de la vida. Una altra afirmació de l'autora en pot ser un bon exemple: «Quan explico literatura intento explicar una literatura que no estigui allunyada de la vida.» (Sotorra 2001). Només hi hem de canviar, diria jo, el verb explicar pel verb escriure, perquè Margarida Aritzeta escriu de la vida, la pròpia i la de la seva gent, per molt que viatgi lluny o que s'embranchi en fantasies o en distopies. Uns quants exemples, documentats, de les fonts de les seves novel·les em permetran de justificar-ho.

L'origen d'*Emboscades al Gran Nord*, com l'autora deixa clar al «Preludi» i a l'entrevista de Zeneida Sardà (2003: 12), és fruit d'una doble estada estiuenca al Quebec i la descoberta d'uns paisatges i d'unes realitats totalment desconegudes que va voler novel·lar: «Jo vaig passar la revetlla de Sant Joan [1984] a Sept-Îles, una població de la costa nord situada al cor del territori dels indis Montagnais (Muntanyesos). Va ser allà on vaig conèixer Lizanne, l'Índia que em va fer sentir interès pel seu poble i que em va començar a explicar qui eren i què feien els muntanyesos.» (Aritzeta 1997b: 10).

L'origen de les novel·les que formen el cicle de Cuba és una mica més complex, però també és fruit d'una descoberta i una immersió en la realitat del país. Parlant precisament d'aquest origen, en un correu del 21 de desembre de 2018, me'n diu:

T'he de dir que tant *L'aiguamoll dels cocodrils* com *Els cais de les sirenes* formen part del que per a mi és el «cicle de Cuba», que s'enceta amb la novel·la per a adults *L'herència de Cuba* (la meva mare va néixer a Cuba, però a casa mai no es va parlar de Cuba ni del que hi havia passat, fins que després de la mort dels avis me n'hi vaig anar per provar de comprendre què havia passat i per conèixer la família que hi tinc, hi vaig fer algunes estades i d'allí van néixer aquestes novel·les).

Fins i tot la novel·la que tanca la trilogia juvenil, *Quimera*, per molt de ciència-ficció que sigui, té unes arrels totalment realistes, com em comenta l'autora en un altre correu del 10 de gener de 2019:

Amb els meus parents de Cuba (un dels quals és el jove Yubley) hem parlat repetidament de les seves il·lusions de viure al món occidental (Europa o Miami), on estan convençuts que lliguem els gossos amb llangonisses. M'han instat tant que els convidés a viure a casa meva, que ens hem deixat d'escriure. Em deien que volien tenir cotxe, viatjar, anar a les botigues i comprar de tot... i jo els parlava del consumisme, de les hipoteques i dels «barris foscos». Quan en Yubley ve a Europa, doncs, té l'oportunitat de conèixer les dues bandes del mirall a través del joc de realitat virtual.

D'*Un rock d'estiu*, en l'entrevista de Zeneida Sardà que ja he esmentat, en diu:

La primera cosa meva que va llegir la meva filla d'amagat, és una història que jo li dedicava i que es titula *Un rock d'estiu*, que és una història basada en aquests grups de joves de secundària que es posen a assajar en uns magatzems de fruita i que després, a l'estiu, durant les vacances, intenten fer algun *bolo*, enregistrar una maqueta, enviar-la a algun concurs... Ella feia BUP i estava molt ficada en aquestes històries a través dels seus amics. En aquella època va sortir Lax'n Busto. Un dels components estudiava a l'institut de Valls. Tenia una cançó sobre una professora, Carme Flavià, que un jutge va prohibir... A la meva novel·la jo partia d'aquesta situació, que era ben real. (Sardà 2003:13)

D'*Aigües de tardor*, arran d'una pregunta meva sobre la possible influència de Puig i Ferrer, em respon el següent el 25 de gener de 2019:

En fi, que potser sí que hi ha Ferrer. Però també hi ha un metge que vaig conèixer, un francès de Tours que va anar a Cambodja a fer de voluntari amb els Metges sense Fronteres i en va tornar «tocat», i un sense sostre, també un metge, que rodava per Valls fa anys, i que la seva família va poder recuperar gràcies a un d'aquests programes de televisió que busquen gent. De dos en vaig fer un. Amb el sense sostre no hi havia parlat mai, només el veia pel mercat. Amb el de Tours sí, vam xerrar força i en diverses ocasions, ens vam fer amics.

Aquests dos metges donen en René, un personatge fonamental a l'obra i d'allò més rodó i versemblant.

Aquestes fonts tan properes i tan lligades a la quotidianitat de l'autora, no les trobem pas només en les obres realistes, les més fantàstiques també solen partir de la vida real, ja ho hem vist amb *Quimera*, però n'hi ha d'altres exemples. Els orígens de *Cita a la Paret de Gel* els trobem en una gran nevada a Valls, com explica l'autora en una entrevista:

Precisament ara és quan es donen al món més fenòmens climàtics extrems: inundacions fora de temporada, calors sobtades o tempestes de neu en llocs imprevistos, huracans més destructius que mai... Fa uns quants anys vaig viure una d'aquestes situacions de setge per una nevada a la meua ciutat, que és un lloc on ja no neva mai. Va ser terrible, perquè ja no hi estem ni acostumats ni preparats. L'únic que s'hi va divertir va ser el gos. Vaig pensar que portant-ho una mica més a l'extrem seria ideal per plantejar què és el que som capaços de suportar els humans i què ens passa quan tot comença a fallar. (Onada edicions 2014)

Sobre *El castell del Tascó*, li vaig preguntar si no va sortir cap crítica en què es relacionés l'obra amb les feia poc inaugurades *Ascó I* i *Ascó II* i amb el perill nuclear que representaven. I ella em va respondre, el 17 de febrer de 2019, que no, que no n'havia sortit cap, que li semblava que ni tan sols ningú no havia parlat de denúncia ecologista. I encara hi afegia: «Ningú no se'n va adonar i em va fer molta pena.» Aquesta rondalla meravellosa moderna, doncs, també té un origen ben proper i social, ben lligat a les preocupacions de bona part del territori, sobretot de la gent de les terres del sud de Catalunya.

I pel que fa a l'obra més fantàstica de totes, *El Gorg Negre*, també és fruit d'unes vivències i d'una coneixença del Montseny i de les seves llegendes ben personals: «Tant en Santi Santamaria com en Martí Boada van ser amics de la meua filla, que va viure una colla d'anys al Montseny, primer a Sant Celoni i després a Arbúcies, i és la culpable que jo fes aquesta novel·la», em diu en un correu del 3 de juny de 2019. Sense cap mena de dubte, ni les novel·les més fantàstiques de Margarida Aritzeta no s'allunyen de la vida quotidiana, ans tot el contrari, ens ajuden a entendre-la una mica millor.

5

Un element imprescindible i que no podem obviar en l'estudi de qualsevol novel·la, són els personatges. Ja m'hi he anat referint en els apartats anteriors, i també ho hauré de fer en els posteriors, però m'ha semblat que calia dedicar-los un espai específic, encara que només fos per apuntar-ne algunes característiques generals. Dels nombrosos personatges creats per Aritzeta, siguin principals o secundaris, siguin totalment inventats o basats en personatges reals, i encara siguin presents en una sola obra o en diverses, en voldria destacar dos aspectes: la complexitat i la versemblança.

Sense cap mena de dubte, els personatges de Margarida Aritzeta, són complexos, d'allò més pensats, allunyats dels tòpics o dels personatges plans i prototípics. La majoria són d'allò més treballats psicològicament i molt allunyats de qualsevol maniqueisme. Malgrat el que ens pugui semblar, no són pas fruit d'un joc, d'una improvisació com ens podria fer pensar una referència d'allò més interessant, però ambigua, que trobem en una de les seves obres:

Llavors l'escriptor [es refereix a Boccaccio] ens va proposar un joc: ell començava una història i nosaltres la continuàvem un tros, l'un després de l'altre. Allà on l'un s'aturava, l'havia de continuar el següent. I així anar fent la roda, teixint entre tots una sola història i anant-la embolicant, l'un darrere l'altre. I era prou distret, perquè hi anàvem ficant tot el que se'ns acudia, i els personatges creixien i actuaven a les nostres mans, com si fossin els protagonistes d'un teatre de titelles. I en sortien de nous, i es barallaven o es feien amics, patien aventures, anaven de viatge, els tancaven en una masmorra fosca, tal com ens havien fet a nosaltres, i se'n sortien, visitaven països exòtics, s'enamoraven... ja us ho podeu imaginar, hi havia de tot. (Aritzeta 2003b: 28-30)

Aquest procés de creació ens dona moltes pistes sobre com crea els personatges Margarida Aritzeta (vivències pròpies, afegits per necessitats argumentals, varietat, viatges, control per part del creador...), però en una crec que se n'allunya: en la improvisació. Perquè, com he apuntat, Aritzeta planifica i controla al màxim els seus personatges i els fa complexos, rics i versemblants. La protagonista de *La nit de la papallona*, la M., en podria ser un dels millors exemples, ja que és un personatge que viu moments d'eufòria i de felicitat, al costat de depressions tan fortes que fan que hagi de ser internada en un psiquiàtric. Un personatge incapaç d'enfrontar-se a la realitat, que sempre fuig i es refugia en la seva música, que es converteix en l'única escaleta de sortida per a la seva vida aparentment sense sentit. Però aquesta complexitat també la trobem en la majoria dels altres personatges de la novel·la: la Isabel, la companya del pare que la tracta millor que no pas la pròpia mare (Aritzeta 2014b: 18); en Ricky, fals fins i tot en el nom, ja que «en realitat, es deia Mario i era *guaperes* més que *guapo*» (Aritzeta 2014: 31); la Lina, la petita del psiquiàtric, «que té tendència a ficar-se sempre en les converses quan deriven cap al sexe i a explicar les seves fantasies, qui sap si verídiques, amb el seu cosí, el que la va violar quan tenia sis anys» (Aritzeta 2014b: 164); i sobretot en Željko, l'aparent bèstia negra de l'obra, amb els seus rottweilers, els seus secrets i la seva

solitud. Muntsa Farré, en un treball sobre l'obra per a la guia de lectura de l'editorial, entre moltes altres coses ens en diu:

Aritzeta no salva ningú, no mostra pietat per cap personatge, simplement mostra al lector sensacions i decisions que tenen a veure més amb l'emoció que no pas amb el raonament. Si el lector creu que hi ha culpables, serà gràcies a un diàleg posterior a la lectura, perquè ningú no fa res malament de manera intencionada [...] Una manca enorme de comunicació amb un mateix i amb els altres acaba generant els pous on cadascú resta tancat. I tot això accelerat per una crisi econòmica que converteix els ciutadans en supervivents, ja que retrata l'empobriment d'una classe mitjana que sacrifica el benestar personal per aferrar-se a un benestar econòmic idealitzat en l'època del consumisme pur. La M. bé pot ser el retrat de la generació que sorgeix d'aquesta desferra. (Farré 2014)

I l'Alba, la protagonista d'*El Gorg Negre*, també és un personatge d'allò més treballat i ric. Un personatge que, malgrat ser destinat a salvar tot un món de les forces del mal, el veiem proper i humanitzat. Per això és una noia que, com la majoria que tenen quinze anys, s'enamora, pateix per la família i pels amics, i, sobretot, no se sent cap heroïna, té pors i dubtes constants, com ens deixa ben clar el narrador en més d'una ocasió: «No era valenta ni tenia dons especials, no li agradava l'aventura... Només els puzzles i els jocs d'enginy [...] Ella no se sentia gens especial ni hauria volgut ser-ho.» (Aritzeta 2012: 396). I aquesta humanització, aquesta manca d'heroïtat, fins i tot en aquells personatges que semblen destinats a ser líders, a ser herois, la trobem també en altres novel·les, com per exemple a *Químera*, en què el protagonista, en Yubley,<sup>30</sup> suposadament cridat a ser el líder dels Químeres, ho deixa ben clar: «No soc valent, jo, no vull ser el líder de ningú» (Aritzeta 2018b: 182).

Un altre aspecte molt ben resolt en la majoria dels casos, i molt present en la literatura juvenil, és el tema dels sentiments, dels enamoraments dels joves. En voldria destacar un entre els nombrosos que hi apareixen, que trobem a *El castell del cor menjat*. Es tracta d'un triangle amorós, format per la protagonista i narradora, la Jordina; en Marc, un company d'institut; i la Rosina, una noia que, juntament amb el seu germà, en Guillem, també prové del futur. En Marc se n'enamora i la seva relació amb la Jordina canvia radicalment. A mesura que avança l'acció i els anem coneixent,

30 Val a dir que és un dels pocs personatges que he trobat exagerat en un aspecte: els seus coneixements culturals.

tots van creixent, tots evolucionen, com és habitual en la majoria d'obres, perquè, com he apuntat, no som davant de personatges plans i molt menys tòpics. Els seus sentiments ens resulten totalment creïbles i ens semblen molt ben resolts. Només un exemple de l'estat d'ànim de la Jordina: «—Però és que tu no et pots imaginar què és això. Érem amics, parlàvem de les nostres coses, fèiem plans, ens divertíem, i de sobte, és com si jo hagués desaparegut. No em fa ni cas, no li importa gens com em sento jo, és com si fos un moble, una merda! Voldria que ja fóssiu fora.» (Aritzeta 2003b: 140). La solució i la desfeta dels mals entesos arribarà parlant-ne, no consumint-se interiorment i donant-hi voltes i més voltes: «Un cop t'ho treus de dintre, les coses ja no fan tant de mal...» (Aritzeta 2003b: 172).

Sense cap mena de dubte, podem dir que el tractament que Aritzeta fa dels personatges és un element més, potser un dels més importants, de la versemblança de la seva obra. Una versemblança que l'autora fa extensiva a tots els camps: paisatges, sentiments, fets històrics, cultura, llenguatge... i que incideix especialment en aquest darrer, com veurem en parlar de la llengua en la seva obra, perquè es conscient que els registres són fonamentals per fer-nos creïble qualsevol personatge. Una versemblança que els pocs crítics que han parlat de la seva obra juvenil no s'han estat de destacar. Isidor Cònsul, a la crítica que va dedicar a *Emboscades al Gran Nord*, diu: «Diria que el primer encert és el to d'autenticitat i versemblança en una novel·la d'indis, situada en un marc llunyà i exòtic, com és el nord-est del Quebec.» (Cònsul 1986: 20). La ressenya sense signar d'*Un rock d'estiu* publicada a la revista *CLIJ* en diu: «Narrado en primera persona, lo que le confiere un aire intimista y de complicidad, el libro, de grata y fácil lectura, presenta una historia creíble y cercana a las inquietudes de los adolescentes.» (No signat, 2 1992: 66). I la crítica del mateix llibre feta per Andreu Sotorra comença així: «Els orígens del grup de rock que protagonitza la novel·la *Un rock d'estiu*, de Margarida Aritzeta (Valls, 1953), podrien ser ben bé els de tants i tants grups que fan música en estat embrionari i que actuen amb diferent fortuna en els auditoris més diversos i improvisats del país.» (Sotorra 1992).

I encara una versemblança que afecta totes les obres, fins i tot les de ciència-ficció o les més fantàstiques, perquè el lector també hi vol trobar coherència, rigor i versemblança en les lleis que cada gènere té i que sovint el mateix autor crea o adapta. Perquè l'important no és tant què és veritat i què no, en qualsevol obra literària, sinó si ens ho podem creure i si ens pot ajudar a entendre una mica millor el món i a ser una mica més feliços.

En una de les obres per a adults, Aritzeta ens ho deixa ben clar, destacant el paper que en totes les cultures han tingut els contadors de contes o els rondallaires:

I sabeu què van fer?, doncs el van anar a buscar. Hi van anar tots, en comitiva, sota la pluja, i el pobre home els va rebre ben espantat, perquè de moment es va creure que potser encara havien descobert algun embull nou en les mil i una històries que els havia explicat. Però res d'això, sabeu?, perquè aquells homes del camp havien après que les vetllades se'ls feien insuportables sense la mica de fantasia del *cuentero*, i des d'aquell dia ja no li van preguntar mai més si era o no era veritat el que els contava. (Aritzeta 1997a: 143)

6

Els escenaris, els espais, els llocs on es desenrotllen les diverses novel·les de Margarida Aritzeta són importants i sempre són ben triats, ben justificats i ben documentats. En una entrevista ja esmentada, a la pregunta de quin paper juga l'escenari en la seva obra, respon el següent: «No és possible explicar cap història sense que passi en algun lloc, necessitem el marc de l'acció.» (Onada edicions 2014). Dit això, podem dividir els escenaris de les seves obres en tres o quatre grans blocs. El primer inclouria aquelles novel·les que necessàriament s'han de desenrotllar en un indret determinat, perquè l'argument ho exigeix. Inclouria gairebé la meitat de les novel·les de l'autora i en trobem exemples tant en obres de base realista com en obres fantàstiques. Entre les realistes destaquen les dues primeres novel·les de la trilogia cubana. Tant *Laiquamoll dels cocodrils* com *Els cais de les sirenes* es desenrotllen a l'illa de Cuba. L'inici de la primera ens ho deixa ben clar: «Era un migdia lluminós de desembre quan varen arribar a la Ciénaga de Zapata, a l'illa de Cuba.» (Aritzeta 2000: 5). A partir d'aquí, tot ens ho confirmarà, ens ho farà present: la toponímia, els paisatges, la flora i la fauna, la cuina, els costums i tradicions... Fins i tot hi trobarem paraules concretes i algunes frases i tot en castellà, la llengua que parlen els nadius, i suposem que els turistes protagonistes de les dues novel·les, per molt que a la novel·la tothom parli en català, com és natural en una obra escrita en català per a un públic catalanoparlant. Aquests termes sempre estaran marcats en cursiva i seran una mostra més d'aquesta ubicació i del realisme de l'obra. Només a tall d'exemple: «varen poder destriar cabanes de color torrat amb sostre de fulles de palma, que allà s'anomena *guano*. Així que s'hi acostaven es notava que hi havia dues menes de cabanes: les unes estaven situades sobre la terra



ferma i les altres s'havien construït sobre potes de fusta que s'ensorraven en l'aigua.» (Aritzeta 2000: 20-21). I encara: «—Qui eren els *mambisos*? | —Els *mambisos* eren els homes del camp. I volien l'abolició de l'esclavitud. Maceo era negre i, ves, tots els homes se'l creien.» (Aritzeta 2000: 125). D'exemples de frases senceres en castellà, en trobem força més a la segona novel·la: «—Ell va dir... —va vacil·lar en Bac—, va dir: “*Allá adonde vas, ella vigila... Está allá vigilando, esperando... pa llevarte.*” Se m'ha quedat gravat.» (Aritzeta 2015b: 145-146).

D'una de les primeres novel·les juvenils, *Emboscades al Gran Nord*, n'hauríem de dir el mateix, però en aquest cas situant-nos al Canadà, i més concretament a la província del Quebec. El «Preludi» ens situa amb tota precisió, tant en l'espai com en el temps: som a l'estiu de 1984 i al Quebec, on les nou tribus originàries del territori, anomenat Kanatà, conviuen amb l'home blanc, que s'hi va instal·lar a partir del 1534. Un «Preludi» que es tanca amb un mapa i tot del territori i de la distribució de les diverses tribus que encara el poblen (Aritzeta 1985: 12). I la importància i la influència del paisatge, també la corrobora en una entrevista: «Em vaig inventar una aventura per poder explicar aquell paisatge extraordinari.» (Sardà 2003: 12). Aquí, és clar, els usos lingüístics seran en francès i, més escadusserament, en la llengua d'una de les nou tribus, els *montagnais* o muntanyesos: «Sept-Îles i la fonda “Europe” [...] quedaven molt lluny, pensats des de la riba del Saguenay» (Aritzeta 1985: 45); «Aquella mateixa nit Lizanne tenia una entrevista d'urgència amb Luc Gros Chasseur a Pointe-Bleue.» (Aritzeta 1985: 85); o termes repetits en diversos moments com «el *père* Raymond», «el calumet»...

Entre les novel·les fantàstiques, *El Gorg Negre*, es desenrotlla al Montseny i, doncs, la novel·la és plena dels paisatges, dels animals, de les plantes... que el conformen, així com de la toponímia més variada (Gualba, Arbúcies, Viladrau, Sant Pere de Vilamajor, la Sitja del Llop, les Agudes, el Turó de l'Home, Montsoriu...), de les llegendes més populars, però també de les més literàries, o d'alguns personatges històrics que l'han fet seu de les seves aventures, com per exemple en Serrallonga. Val a dir, que al costat dels topònims reals, que hi predominen, també en trobem alguns de fantàstics, propis de la fantasia heroica, com podem veure en aquest fragment, per exemple: «Els exèrcits, va dir l'home exhaust eixugant-se la suor, ara anaven travessant el coll de Ponent. S'endinsaven en la boira, esquivant les tribus de menjadors de serpents, camí del Gran Riu.» (Aritzeta 2012: 420).

També podem considerar de tradició fantàstica, inspirada en les faules, *La volta al món de Gilbert el lloro*, situada en indrets precisos del territori català, per on viatja el lloro Gilbert, buscant aventures per suposades terres llunyanes des de la fugida de la parada de la Rambla de Barcelona, on havia nascut: «El noi et es va posar a riure de la innocència de l'animal, mentre li explicava que no havia arribat a l'Àfrica, sinó al Maresme. (Aritzeta 1995b: 20). Del Maresme anirà a molts altres indrets; la Plana de Vic, Lloret de Mar, Montserrat..., per acabar la seva vida «en una gàbia de luxe, propietat d'una americana excèntrica en una casa de senyors reformada del barri antic de Palma de Mallorca» (Aritzeta 1995b: 68).

També hem d'incloure en aquest bloc *El castell del cor menjat*, ja que tant la part actual de la novel·la com la que es desenvolupa al segle XIII transcorren per terres del Rosselló i d'Occitània. Des de la primera pàgina, queda ben clar: «Era la nit de Sant Joan. Havíem arribat al Rosselló a primera hora de la tarda amb la colla de castells i l'endemà havíem d'actuar a Perpinyà.» (Aritzeta 2003b: 5). El desenvolupament de l'obra només ens ho anirà confirmant, sigui a través d'alguns topònims (Cabestany, Bajoles, Castell-Rosselló...), sigui a través de referències, en el salt temporal al segle XIII, a la literatura trobadoresca, amb un fragment citat en occità (Aritzeta 2003b: 56), tot i que majoritàriament en dona la versió catalana, o a fets i personatges històrics com poden ser Simó de Montfort i la croada contra els albigesos.

El segon bloc el formarien aquelles novel·les l'acció de les quals transcorre en indrets no esmentats específicament, però que per alguna referència (cultural, culinària, de vegetació...) o algun topònim menor (nom de carrer, de plaça...) podem situar en un lloc concret. Unes quantes transcorren a Valls, l'Alt Camp o el Camp de Tarragona, com veurem, tot i que una es desenrotlla clarament a Barcelona, *Quimera*, malgrat que podria ser qualsevol ciutat occidental gran (amb metro, parc d'atraccions, suburbis...). *Un rock d'estiu* és una història d'estudiants barcelonins (Aritzeta 1992c: 139), que transcorre fonamentalment en un mas que la família d'un dels protagonistes, el Xuc, té en un poblet del Camp de Tarragona (Aritzeta 1992c: 17). Entre el mas i el poble transcorre tota l'acció, fins que en són expulsats i tornen a la ciutat, a casa els pares.

A *Aigües de tardor*, la ciutat on es desenrotllaran els fets ens és presentada així: «La ciutat on passa aquesta història és una ciutat ni gran ni petita, ni de costa ni de muntanya. Un cap de comarca de prop de vint-i-cinc mil habitants, a una hora escassa de cotxe (o tren) de la capital, Barcelona,

i a vint minuts de la mar Mediterrània.» (Aritzeta 2006:10). Valls no s'hi esmenta per a res, però detalls com el mercat del dissabte (Aritzeta 2006: 9-10) o els masos i els camps d'avellaners que hi ha al voltant de la ciutat, ens ho acabarien de confirmar.

*Cita a la Paret de Gel*, tot i entrar clarament en aquest bloc, mereix una atenció especial. Naturalment es tracta d'una ciutat indeterminada, com destaca l'autora en una entrevista que ja he esmentat: «La població és mitjana i s'assembla molt a qualsevol de les nostres, amb una presència molt propera encara del camp i l'agricultura, camps de conreu i tarongers, però també amb els seus barris amuntegats i les seves zones fosques, on viu la gent que no voldria veure ningú. Els que ens incomoden i ens fan por.» (Onada edicions 2014). Els topònims menors, però, són clarament de Valls: plaça del Castell i de la Carnisseria, carrer Indústria, Arc del Roser... Els camps de tarongers ens destaroten una mica, però la presència d'un vocabulari poc habitual en la resta de novel·les de l'autora (vesprada, eixir, féiem, cotó-en-pèl...), encara ho fa més. Si hi afegim que la novel·la es va publicar en una editorial valenciana, hi podem trobar la possible solució: la novel·la es va «valencianitzar», tant lingüísticament com ambientalment. Només va ser una operació de maquillatge, gosaríem dir, ja que hi trobem formes dialectals presents a la majoria d'obres de Margarida Aritzeta al costat d'alternances com ara xiquet-xiqueta / noi-noia, poc habituals en novel·les pròpiament valencianes. La sospita me la va confirmar l'autora en un correu del 4 de març de 2019:

Sí que hi ha una certa voluntat de «valencianitzar» el text, perquè era dels primers que es publicaven en una col·lecció que es volia que fos de «quilòmetre zero» i que tenia el centre neuràlgic al que en diuen la Diòcesi de Tortosa (i l'editorial és de Benicarló), destinada als instituts del territori; durant els primers anys fins i tot es van fer sessions de presentació als professors... O sigui que fins i tot per això el poble de la novel·la és en un lloc geogràficament indeterminat, hi ha tarongers i marques lèxiques que no vaig trobar gens estranyes essent de Valls (cotó-en-pèl, sí, però altres, no).

Val a dir que a *Quimera*, publicada per la mateixa editorial i en la mateixa col·lecció, «Maremàgnum», ja no hi ha cap mena de substitució, ni lèxica ni mediambiental.

El tercer bloc el formarien aquelles novel·les en què els topònims principals s'amaguen, mitjançant un recurs que alguns crítics han anomenat «encastament» (fusió de mots fonèticament semblants per formar una paraula nova). A *Gràfèmia* és molt clar aquest recurs en topònims inven-

tats com Barracona, que ens fa pensar en Barcelona i en Tarragona, ja que podria ser qualsevol gran ciutat; o Creus, que ens recorda Reus, sobretot perquè són indrets propers a la ciutat on es desenrotllen els fets,<sup>31</sup> que identifiquem amb Valls, tant per algun topònim menor (el Pati hi apareix un parell de vegades) (Aritzeta 1990b: 12 i 65) com per les parades d'ave-llaners que també hi trobem (Aritzeta 1990b: 59). I encara pel fet que la població pertanyi a «la gran comarca del Llamp» (Aritzeta 1990b: 62), que naturalment podem identificar amb el Camp (sigui l'Alt, el Baix o l'històric que els inclou, el Camp de Tarragona).

A *El castell del Tascó*, les inconcrecions que solen tenir les rondalles meravelloses se'ns concreten en part, ja que el riu Gebre, que apareix esmentat en més d'una ocasió, el podem identificar amb el riu Ebre, i el castell del Tascó, com ens ha confirmat l'autora (correu del 17-2-19), fa referència a la baluerna-castell de la central nuclear d'Ascó, la qual cosa ens permet situar l'acció, per molt que al text el temps sigui volgudament indeterminat, a la dècada de 1980, en què van entrar en funcionament les centrals d'Ascó I i Ascó II.

Potser hauríem de parlar d'un quart bloc, per una novel·la específica, *La nit de la papallona*, ja que, a diferència de la resta, com hem vist, l'autora no ens permet d'identificar els indrets en què es desenrotlla l'acció. Només sabem que els fets de l'estiu s'esdevenen en una població de la costa, que tant podria ser la Costa Brava com la Costa Daurada o qualsevol altre indret costaner del país, amb càmping, serveis turístics... i margalló, com queda ben clar al llarg de la novel·la. Els de tardor-hivern, en canvi, passen en una gran ciutat, que fàcilment identifiquem amb Barcelona, però no necessàriament.

7

Un altre aspecte destacable, pel que fa als continguts de l'obra juvenil de Margarida Aritzeta és l'ús de referències culturals en general (musicals, artístiques, històriques...), i sobretot literàries, a la majoria d'obres i en molts moments i circumstàncies d'allò més variats: algun dels personatges, els diversos narradors... Sense tenir en compte, ja que ho tractarem a part, el pes que tenen en els paratextos. La majoria són explícites, amb citació de l'autor o de l'obra corresponent, però de vegades, com veurem,

31 «—I si anem a Barracona o a Creus a veure si els ha passat alguna cosa?» (Aritzeta 1990: 33).

només s'insinuen, només són una influència que hi llegim entre línies. Aquest ús no hi ha dubte que és ben conscient per part de l'autora i lligaria perfectament amb la voluntat, que ja he apuntat, d'anar més enllà de la simple diversió, del pur entreteniment, en la seva literatura. Com he dit, apareixen a la majoria de les seves novel·les, per la qual cosa les hi analitzaré, sempre que n'hi hagi de significatives, seguint la data d'edició, com ja he fet anteriorment:

A *Grafèmia*, diria que encertadament ja que la narradora protagonista és una noia de disset anys que va estudiar un secretariat de FP i que, tot i treballar en una impremta, no destaca pas pels seus interessos culturals, només hi he trobat dues breus referències cinematogràfiques, la primera a una pel·lícula «que portava per títol *L'home que mirava passar els trens*, o alguna cosa semblant» (Aritzeta 1990b: 10), ja que la protagonista ha agafat aquest mateix costum; a la segona, senzillament, s'hi esmenta que a la televisió feien una pel·lícula de la Marilyn Monroe (Aritzeta 1990b: 68).

A *Emboscades al Gran Nord*, les referències culturals les trobem en tres comparacions del narrador. La primera fa referència als contes tradicionals, que també trobarem en d'altres obres:

Marina se sentia feliç i relaxada. Extraordinàriament feliç. I va començar a somniar que no havia passat res i que vivia en un indret on tothom l'estimava i la gent del seu voltant estava disposada a complir el més insignificant dels seus desigs, com en els contes atapeïts de fades i de prínceps, follets i encanteris... I ara la passejaven nit enllà en una carrossa, pels aires, i li donaven la sensació de fugir del seu cos i integrar-se en la natura. (Aritzeta 1985a: 18)

La segona és musical i lligada a la natura exuberant i espectacular dels escenaris de l'obra: «La tempesta havia començat tot just i l'espectacle adquiriria la grandiositat d'una òpera de Wagner.» (Aritzeta 1985a: 111). I a la tercera, la protagonista se sent identificada amb un personatge clàssic: «Ja ningú no es devia recordar que la tenien allà. Potser ni tan sols no se'n recordarien més. De vegades havia llegit històries de persones enterrades vives; la mateixa Antígona, que havia conservat fins a final la dignitat de la seva desobediència. No podia imaginar si l'Antígona de carn i ossos hauria tingut por i fred en els darrers moments, com ara en tenia ella.» (Aritzeta 1985a: 121).

A *Un rock d'estiu*, com no podia ser d'altra manera amb un narrador en primera persona i membre d'un grup musical, les referències culturals principals són d'aquest gènere, amb predomini de grups i cantants de

rock, i encara més de rock dur o de *heavy metal*: els Van Halen, els Judas Priest, el Dave Lee Roth... En un moment determinat n'hi trobem una bona colla d'esmentats: «Hi havia pòsters de Pink Floyd, The Who, uns quants dels Rolling Stones, antics i moderns, de Police, dels U2, dels Guns n'Roses, de l'Alice Cooper. Tota una galeria.» (Aritzeta 1992c: 77). A més, però, hi trobem un parell de referències ben apropiades als personatges que les usen: «—Sí, com si es tira del balcó de casa perquè es pensa que pot volar: ¿Quina culpa en té l'inventor de Superman o de Mary Poppins? —vaig fer jo.» (Aritzeta 1992c: 80). O aquesta comparació: «—Va, tio, què esperem? Jo també els fotrè una mossegada al coll, com si fos Dràcula.» (Aritzeta 1992c: 134-135). I per acabar, una de ben especial, ja que és un joc metaliterari que l'autora utilitza en alguna altra ocasió: el grup de rock necessita fer unes investigacions i dos dels membres suggereixen de proposar-ho a la detectiva Lònia Guiu, que accepta, els ajuda i per uns moments es converteix en personatge de l'obra (Aritzeta 1992c: 108 i 122-124). Margarida Aritzeta utilitza, i en el fons homenatja, el personatge creat per Maria Antònia Oliver, amiga i també membre del col·lectiu Ofèlia Dracs.

A *L'aiguamoll dels cocodrils*, només n'hi trobem dues referències, l'una és una justificació d'un dels protagonistes, en Bac, per fer servir la paraula malenconia: «ho havia llegit en un llibre de poemes» (Aritzeta 2000: 45); l'altra és cinematogràfica: «—Oh, no ho suportó! —va dir la Sofia—. Sembla aquella criada negra d'Allò que el vent s'endugué: “senyoreta Escarlata, senyoreta Escarlata!” sempre arrossegant-se davant dels amos. Que calli, oh!» (Aritzeta 2000: 52).

*El castell del cor menjat*, com no podia ser d'altra manera, és plena de referències literàries, tant al present, com, sobretot, al passat. Com he apuntat n'hi ha a joglars i trobadors, com en Peironet, que recita, entre altres, fragments de Tristany i Isolda (Aritzeta 2003b: 85), i en Guillem de Cabestany; s'hi citen fragments de poemes trobadorescos, tant en occità com traduïts al català; a més d'explicar-s'hi la llegenda del cor menjat, que la Jordina, la narradora i protagonista qüestiona: «Vosaltres sabeu que no pot ser veritat, perquè la dama Saurimonda encara és viva, perquè el trobador Guillem de Cabestany, si va morir, va ser a la batalla de les Navas de Tolosa... perquè el rei no és pas aquest que ara ens visita... oi? Perquè la torre de què parreu encara ara l'estan edificant...» (Aritzeta 2003b: 99-100). Boccaccio, que també havia estat traslladat misteriosament al segle XIII, li contesta amb una defensa de la creació literària més enllà de la

realitat: «Aquesta és la gràcia de la poesia [...]. Nosaltres hem escrit una història més veritable que cap realitat. Quina importància té que el nom de l'amant sigui Guillem, Guirún o Mustafà? Al capdavant només quedarà el que la gent canti o reciti. Però, que no heu vist la dama? No em digueu que no valia la pena morir i matar per ella, encara que fos només en un poema...» (Aritzeta 2003b: 99-100). Al segle XXI, també hi ha referències culturals i literàries. Algunes, com la referida al poema *Canigó* de Jacint Verdaguer, desconeguda pels protagonistes, però ben coneguda per l'avi del mas rossellonès que els acull (Aritzeta 2003b: 18). D'altres, són en boca dels joves protagonistes, com aquesta referida a la cultura popular: «Tota aquella gentada que comprava i venia anava vestida d'una manera força estranya. Com si portessin roba vella, molt mal feta, com si s'haguessin escapat d'una representació dels Pastorets.» (Aritzeta 2003b: 18). O aquesta procedent dels contes infantils tradicionals: «Nosaltres, com aquella colla del conte dels músics de Bremen, cada vegada érem més gent a viatjar.» (Aritzeta 2003b: 113). I l'última, una mica especial: un dels personatges, suggereix, per curar una ferida, fer com feia el doctor Josep Trueta: rentar-la bé amb aigua i sabó. L'autora es cuida de justificar una referència tal fent-li dir que ho havia vist en un reportatge televisiu (Aritzeta 2003b: 136).

A *Aigües de tardor*, un dels personatges principals, en René, el Pirata, tot i ser, per circumstàncies de la vida, un rodamon, és un home molt culte i metge de professió. Aquest fet permet a l'autora de fer que tingui uns referents culturals i literaris, que sovint estranyen els qui els senten. Parla de Goethe i en canta alguns *lieder* i tot, compostos per Schubert i traduïts, com ens indica l'autora en nota a peu de pàgina, per Joan Maragall (Aritzeta 2006: 36-38). També es compara amb l'holandès errant (Aritzeta 2006: 48-49) o relaciona la situació en què es troben amb *El castell*, de Kafka (Aritzeta 2006: 84), fets que deixen una mica descol·locat l'Ahmed, el company involuntari d'aventures. També hi trobem, una referència a un quadre de Ticià, concretament a l'*Home amb barret vermell*, ja que en René hi tenia una certa retirada, com també la hi tenia el seu difunt marit, segons la mestressa de la pensió on s'està el rodamon, la Marianne Dupont (Aritzeta 2006: 33 i 43). També m'ha semblat trobar-hi, sense que n'hi hagi cap referència explícita per part de l'autora, una certa influència d'*Aigües encantades* de Joan Puig i Ferrer. El títol en podria ser la primera pista; el pes de l'aigua, present com una mena de leitmotiv al llarg de tota l'obra, una altra; però la clau, a parer meu, és el fet que en René, a mesura que

avança l'obra, cada cop més sigui anomenat el foraster (en minúscula això sí), i menys el Pirata. A més, com a l'obra de Puig i Ferrer, la massa, el poble, també acusa els forasters (en René i l'Ahmed, en aquest cas) de ser els culpables de tot i estan a punt de ser linxats. Aquestes possibles influències, no ens han de fer gens estrany en una persona tan lectora i, a més, professora de literatura.

A *El Gorg Negre*, com podem suposar, els referents literaris també hi són molt presents. Hi predominen les llegendes, els mites, les rondalles, sobretot de procedència popular, però també culta. A tall d'exemple, podem esmentar la presència de follets, dones d'aigua, bruixes, gegants, dracs... Alguns amb llegenda pròpia i força coneguda com pot ser la del drac de Vilardell, la del Cap d'Estopes, la dels Barons de la Fama, la de la goja i l'hereu de can Prat...<sup>32</sup> Algunes d'aquestes llegendes es relacionen, per necessitats argumentals, amb d'altres de forasteres, com amb l'hebraica Lilith o la sànscrita Aditi, posem per cas. Aquestes relacions, sempre ben lligades i versemblants en la fantasia en què ens movem, fan dir al narrador: «Per l'amplada del món han anat donant noms diferents a coses parelles. Els mites dels orígens s'assemblen tant!» (Aritzeta 2012: 90). També hi trobem, però, referents cultes, alguns de dissimulats en boca de personatges populars, com ens informa un narrador culte i aparentment omniscient, ja que és l'Aram qui escriu tota la història: les paraules de l'àvia Mintònia a l'Alba, la protagonista, quan li parla dels personatges que ens agraden, que ens estimem: «som més a prop dels personatges meravellosos quan sofreixen. Aprenem a estimar-los quan se'ns assemblen. Quan patim amb ells, amb la seva dissort ens preparem per a la nostra, perquè estem ben certs que un dia o altre ens vindrà el malfat.» (Aritzeta 2012: 90). El narrador ens remata les paraules de l'àvia: «No sabia que estava recitant Aristòtil» (Aritzeta 2012: 90). Un altre referent culte, molt ben lligat a l'acció i justificat perquè l'Alba havia llegit Shakespeare (Aritzeta 2012: 251), és l'entrada de l'Alba i acompanyants a la Torre Negra, assetjada, fent-se passar per comedians, com els contractats pel jove príncep a *Hamlet*. I encara un altre, els versos de Guerau de Cabrera que la Queralt, un follet que acompanya l'Alba en les seves aventures, li recita, quan la veu enamorada, perquè «les noietes ximples perden el cap pels homes ben plantats.» (Aritzeta 2012: 113-114). Acabem amb una referència a la literatura infantil, posada en boca

32 L'autora les referència al final de l'obra, en un apartat titulat «Notes de lectura» (Aritzeta 2012: 571-574).



del narrador, que en aquest cas agafa el punt de vista de l'Alba: «I ara el seu germà anava marcant rellotges [...] i n'anava deixant les traces com aquella criatura perduda en el bosc anava tirant pedretes que li permetessin tornar a casa, un fil d'Ariadna per no perdre l'origen, una pista perquè el poguessin seguir.» (Aritzeta 2012: 100). A més, tenint en compte que l'acció es desenrotlla en part al segle xx i en part al segle xii, també hi ha referents literaris moderns, alguns de ben explícits, com pot ser la referència a Joaquim Ruyra,<sup>33</sup> d'altres només insinuats, o intuïts per un lector atent i coneixedor de la fantasia heroica: Tolkien i la trilogia fantàstica de Jaume Fuster, per exemple, hi són ben presents, així com Cervantes, gosaria dir.

Precisament una de les poques referències literàries que trobem a *Cita a la Paret de Gel* és a la fantasia heroica, ja que el protagonista, en Julià, es plany que no li agradi, ja que quan la Laura li parla de *Joc de trons* queda «com un ignorant per no haver llegit els llibres ni vist la sèrie.» (Aritzeta 2014c: 27-28). Tot i que també n'hi ha una, per part del narrador, a *El castell*, de Kafka<sup>34</sup>.

A *La nit de la papallona*, tot i la importància que hi té la música, no hi trobem ni referències a grups musicals ni pràcticament de culturals. Sí que m'ha semblat veure-hi, com en el cas d'*Aigües de tardor* que he comentat, algunes influències literàries no especificades. En Željko, per exemple, en alguns moments ens recorda Josafat, el campaner de la catedral de Girona creat per Prudenci Bertrana, si més no per la por-atracció que exerceix sobre la M.<sup>35</sup> També quan, sol amb la noia, comença a fer una flauta amb una canya i aconsegueix arrancar-ne «un parell de notes clares i un gemec esquerdat» (Aritzeta 2014b: 98-99). En alguns moments, com a Josafat, tenim la sensació que som davant del mite de la Bella i la Bèstia: «Notava

33 Mestre Ruyra hi apareix com a personatge, com un dels pescadors de Blanes que proveeixen de peix el castell de Montsoriu, a més de la barca *Santa Rita*, present a *Pinya de rosa* (Aritzeta 2012: 474-476 i 574).

34 «La terra era una extensió blanca de distància curta i així que avançaven trobaven el mateix, neu i més neu, com si no es moguessin de lloc. En Julià, excitat, va pensar en una aventura d'exploració del Pol [...] No havia llegit *El castell*, de Kafka. Per això no tenia aquella sensació insuportable de caminar i caminar sense arribar mai enlloc, sinó que més aviat sentia la proximitat d'una aventura que saltaria en qualsevol moment.» (Aritzeta 2014c: 17).

35 «Tot això la terroritzava en la mateixa mesura que l'atreia. Mai no havia sentit una cosa semblant», ens diu el narrador de la M., com ho hauria pogut dir Bertrana de la Fineta (Aritzeta 2014b: 100).

que a pocs metres d'on s'havia aturat, en algun lloc d'aquell magatzem, encara hi havia alguna cosa d'aquell ésser brutal que l'havia trasbalsada fins a les arrels de les ungles.» (Aritzeta 2014b: 161).

A *Els cais de les sirenes*, com no podia ser d'altra manera, els referents literaris giren al voltant de les sirenes i els seus mites, des de la Sireneta del conte d'Andersen, passant pel mite empordanès del pastor i la sirena, sense oblidar les sirenes d'Ulisses, que ens deixa ben clar que «tenien cap de dona i pits de dona, però tenien el cos d'ocell, en lloc de cua de peix.» (Aritzeta 2015b: 159-162). També hi trobem referències als contes tradicionals, carregats de simbolisme i de didactisme:

Des de l'inici de les generacions, les àvies havien explicat històries fantàstiques a les criatures, perquè aquesta era una manera d'entendre les lleis del món que els esperava quan creixerien. Els avisaven dels perills amb la figura d'ogres que devoraven criatures, llops enganyosos que esperaven les nenes en un camí perdut per atacar-les, casetes de xocolata al mig de bosc, nens abandonats que trobaven la ruta amb pedretes de colors... Eren històries que disfressaven el que té de més dur la vida, que és la mort, la pèrdua, el dolor, sota l'aparença de relats amb animals que parlaven, personatges màgics, herois, sirenes... (Aritzeta 2015b: 135)

I precisament per parlar de la mort, per preparar els joves d'una possible pèrdua fatal, la de l'Usnavy, que se n'ha anat a trobar les sirenes-mantís, la Norma, una biòloga que fa de monitora, els explica un altre conte tradicional, aquest de *Les mil i una nits*, el del criat de Bagdad i la Mort, titulat «Cita a Samarcanda» (Aritzeta 2015b: 149-152). A més, veient l'interès dels vailets i per distreure'ls una mica, els el relaciona amb altres tradicions, com la talmúdica i la sufi i fins i tot els parla de versions modernes del tema (Aritzeta 2015b: 154-156). Tota una lliçó de literatura, ben imbricada en la novel·la. Per acabar, un altre exemple d'aquelles possibles influències, no explicitades. Aritzeta introdueix breument un personatge secundari, en Nicasio, «un dels pescadors més vells de l'illa» (Aritzeta 2015b: 182), i ho fa amb unes paraules i uns trets que ens recorden molt en Luard, el mariner de la balada de Josep Maria de Sagarra: «Llavors, de sobte, un home vell, arrugat i fosc de pell, recremat pel sol i supervivent de mil tempestes, amb el cigar penjant d'un costat de la boca sense dents, hi va intervenir de manera busca.» (Aritzeta 2015b: 179).

I ja per acabar, a *Quimera*, també hi trobem una bona colla de referències literàries i artístiques.<sup>36</sup> Des d'uns quants noms i mites provinents de la mitologia grecollatina (la Cassandra, el Ciclop, els Quimeres, Orfeu i Eurídice, Pegàs...), però també d'altres com l'eslava (Miruna, per exemple) i fins i tot la jueva (la història de la dona de Lot, comparada amb la d'Orfeu, posem per cas) (Aritzeta 2018b: 186), que una mica ja caracteritzen els personatges que els porten; passant per referències als còmics de Marvel, a Huxley i a Pedroló, concretament a una de les seves obres de ciència-ficció: *Un món feliç i Introducció a l'ombra*, respectivament (Aritzeta 2018b: 49). D'altres són records breus de lectures d'en Yubley, que li venen a la memòria com flaixos arran d'un fet, d'una visió, d'una olor: Tagore (Aritzeta 2018b: 42), un conte de *Les mil i una nits* (Aritzeta 2018b: 63),<sup>37</sup> Proust (Aritzeta 2018b: 115)... En Yubley, en aquesta obra, ens resulta una mica massa intel·lectual, tot sigui dit, potser justificat pel món en què es troba, que li agusa tots els sentits.

#### *Alguns aspectes formals, estilístics i lingüístics en l'obra juvenil de Margarida Aritzeta*

En qualsevol obra literària és fonamental tenir en compte tots els aspectes que ens la fan veure com a tal. No ens podem limitar, doncs, als continguts, als personatges, a l'acció o als temes, cal tenir en compte, també, aquells aspectes formals, estilístics i lingüístics que, tots en conjunt, ens permeten de qualificar-la-hi, de dir que som davant d'un text literari i no pas, posem per cas, d'un llibre de viatges, d'un assaig històric o d'un text argumentatiu. En destacaré uns quants, sense ànim d'exhaustivitat, des dels més habituals als més originals i característics del seu estil.

### 1. La llengua

No hi ha dubte que la llengua és l'eina fonamental de qualsevol creador literari. Margarida Aritzeta n'és conscient, la domina i la posa al servei de la seva obra. Per desgràcia, no hi ha estudis sobre la llengua de les seves

36 Les artístiques hi són menys abundants, però n'hi trobem a músics com Bach i Mahler (Aritzeta 2018b: 179-180) o a un pintor, Jacques-Louis David, ja que un dels personatges amb què es troba en Yubley es diu Marat (Aritzeta 2018b: 115-116).

37 Concretament fa referència a Alí Babà.

obres, ni per a la literatura adreçada als adults ni per a l'adreçada als joves. Els pocs crítics que han parlat de les seves novel·les per a joves, però, s'hi han referit, com veurem. En voldria destacar tres aspectes, gosaria dir que fonamentals en la seva obra juvenil: el primer, la consciència de catalanitat i de normalitat literària; el segon, l'aposta pels registres; el tercer la preocupació per l'estil i, doncs, per dotar de poeticitat bona part dels seus textos i usar-hi tots els recursos lingüístics disponibles.

Que Margarida Aritzeta fa literatura catalana, en català i per a un públic catalanoparlant, per molt que algunes de les seves històries se situïn en altres cultures i per molt que n'hi hagi una bona colla de ben universals, malgrat haver-se traduït molt poc, ho notem fonamentalment en el fet que tots els seus personatges parlen en català, com és habitual en totes les literatures, siguin d'on siguin i siguin parlants de la llengua que siguin. Els exemples més clars del que dic els tenim en la trilogia cubana, ja que hem de suposar que entre ells parlen majoritàriament en castellà, mentre són a Cuba, i fins i tot quan en Yubley és a Barcelona, ja que donem per suposat que el personatge no el parla i, segurament, ni tan sols no l'entén. Un cas semblant, potser una mica més complex i tot, el trobem a *El castell del cor menjat*, ja que en teoria hi conviuen català (del segle XXI i del XIII), occità i fins i tot italià (recordem que Boccaccio també hi és traslladat misteriosament). Aritzeta ho considera la cosa més normal, perquè és una mostra de normalitat en totes les literatures. Es limita, com ja he comentat anteriorment, a introduir algunes paraules, i en alguns casos algunes frases i tot (sempre en cursiva), en la llengua dels personatges, el castellà, en el cas de la trilogia cubana. En el cas d'*El castell del cor menjat*, hi trobem un fragment de poema en occità (Aritzeta 2003b: 157 i 172), ja que és la llengua literària dels trobadors, però de la resta en dona la versió catalana. De paraules en occità, en italià o en català antic, no n'hi trobem, potser perquè la narradora és una de les protagonistes, la Jordina, una noia del segle XXI. De referències a la qüestió lingüística, n'hi ha ben poques, però alguna de significativa, com aquesta, que té una doble funció, diria jo, fer més versemblant la situació i deixar clar que les llengües romàniques s'assemblen i, doncs, que amb una mica d'esforç ens hi podem entendre perfectament:

Calia anar amb peus de plom. Escoltar molt i xerrar poc. Afinar l'orella, encara que sovint ens perdéssim bona part del que deia aquella gent, perquè quan anaven de pressa tenien una manera de parlar que no hi havia qui ho agafés. Això també ens passava amb en Giovanni, i a ell li passava amb nosaltres. Però a base de fer pràctica, ben aviat ens vam adonar que érem capaços

d'entendre-ho quasi tot. Fins el llatí!, que ja era difícil, el llatí. Nosaltres no n'havíem estudiat mai, però l'escriptor en sabia, perquè les persones cultes del seu temps encara parlaven i escrivien els llibres més importants en llatí. (Aritzeta 2003b: 56)

De Boccaccio, abans, la narradora ja ens n'havia dit que parlava estrany (Aritzeta 2003b: 23). A *El Gorg Negre*, les diferències entre el català que parla l'Alba (segle XXI) i el català medieval també es remarquen en unes quantes ocasions, sigui perquè algun dels personatges qualifica d'estrany el seu parlar (Aritzeta 2012: 425), sigui perquè no entenen el que els diuen (Aritzeta 2012: 220-221 i 493). Per què he volgut destacar aquest aspecte? Doncs perquè avui dia hi ha una bona colla d'escriptors que, en nom d'un realisme mal entès, cada vegada fan parlar més en castellà alguns personatges de les seves novel·les. En l'obra de Margarida Aritzeta és impensable.

L'aposta pels registres és clara i més d'un crític l'ha destacada, tant pel que fa a la literatura d'adults, com a la juvenil. Xulio Ricardo Trigo, parlant de *Rapsòdia per a un mort*, en diu: «el que més destacaria de la novel·la és la capacitat de Margarida Aritzeta a l'hora de crear llenguatges que revelen les principals característiques dels seus personatges; en això és tota una mestra.» (Trigo 2019: 70). Pel que fa a l'obra per a joves, també hi trobem algunes referències. Parlant d'*Un rock d'estiu*, el ressenyador anònim de la revista *CLIJ* diu: «Cabe resaltar, también, el esfuerzo estilístico realizado por la autora a la hora de transcribir giros y expresiones propios del mundo juvenil, imperativo este derivado del uso de la primera persona.» (No signat, 2 1992: 66). Andreu Sotorra, parlant de la mateixa novel·la, en diu: «L'autora [...] reproduceix el llenguatge col·loquial i opta per un argot de grup jove d'avui en dia.» (Sotorra 1992). El mateix Sotorra, en parlar d'altres novel·les de l'autora, sempre dedica una breu referència a la llengua. De *La nit de la papallona*, en diu que «és una novel·la densa, amb un llenguatge fluid i atractiu, amb alguns moments de sentiments pròpiament femenins» (Sotorra 2016). I d'*Aigües de tardor*, que «la novel·la transita, sense presses, a pas d'excursionista observador, amb mirada atenta i descripcions esplaiades de bon llenguatge» (Sotorra 2017).

Són afirmacions que faig ben meves, ja que la literatura juvenil de Margarida Aritzeta és plena d'aquests registres clarament diferenciats i de diàlegs que fan encara més creïbles els personatges. A *Quimera*, per exemple, tot i ser un narrador heterodiegètic, sovint té un to col·loquial, ja que sol agafar el punt de vista dels personatges: «Ella ho sap. Sap que és un covard

i un tifa. Un titamolla. Prova de buscar una excusa que soni creïble. Però no és capaç d'inventar res, de dir res.» (Aritzeta 2018b: 156). A la mateixa novel·la, l'argot propi de les tribus urbanes fa que en alguns moments en Yubley tingui dificultats d'entendre què li diuen i tot: «La veu l'ha sorprès, però sobretot li ha cridat l'atenció la manera de parlar. No reconeix totes les paraules, però hi entén prou per endevinar que deu ser un del grup de *mètring* i que vol saber per què els busca.» (Aritzeta 2018b: 70). També hi trobem, sense fer-ne cap abús, paraules en castellà i en anglès, en cursiva i sempre justificades.<sup>38</sup> D'*Els cais de les sirenes*, en voldria destacar, sobretot, el llenguatge, d'allò més ric, però volgudament col·loquial i dialectal i tot, que caracteritza el vell pescador Nicasio, al qual ja he fet referència: «Abans d'anar amb quèntos a l'autoritat s'ha de saber molt bé de què es parla, i a valtros, l'últim dia que us van veure treballant en una barca encara us cagàveu a les calces!» (Aritzeta 2015b: 180). A *Emboscades al Gran Nord*, el to col·loquial dels diàlegs hi és més que evident: «-Ei, tia, no n'hi ha per a tant, caram! —i va fer un gest de fastigueig amb el braç—; sembles guillada, òndia! Histèrica, sembles! Per mi, com si t'hi vols posar fulles!» (Aritzeta 1985a: 51). I encara, ni que sigui una anècdota, vull destacar que, l'any 1985, Margarida Aritzeta ja hi utilitzi formes com «sisplau», sense ni tan sols marcar-les en cursiva (Aritzeta 1985a: 22). Ja per acabar amb el tema dels registres, voldria destacar que, a la majoria d'obres, Margarida Aritzeta no té cap inconvenient de fer-hi servir, sigui en diàlegs, sigui per part dels narradors, termes propis del Camp de Tarragona i, doncs, del seu Valls natal. No en podem fer un estudi exhaustiu aquí, ni exemplificar-ho amb citacions, però sí que podem dir que termes com «ganya», «llaquim», «muricec» (aquest alternat amb ratpenat), «llampats», «trep», «burxa» (substantiu)... apareixen en la majoria de les seves novel·les. Preguntada pel tema, en un correu del 4 de març de 2019, em diu:

Tens raó en l'ús dels localismes en els diàlegs. Ho faig sovint per situar els personatges localment i sociològicament. I no, mai ningú no ha fet un estudi del llenguatge de les meves novel·les. Tot i que en Jordi Ginebra em va comentar molt meravellat, després de llegir *El pou dels maquis* i *La filla esbor-*

38 Moltes de les paraules en castellà, són d'en Yubley. Per exemple recorda l'*abueta*, que és *santera*, i la màgia de *babalaos* (Aritzeta 2018b: 62). Les paraules en anglès o de procedència anglesa també són apropiades a les circumstàncies, ja que som en una novel·la de ciència-ficció i l'autora ha de crear, o utilitzar, termes per a segons quines ocasions: *mètring*, *espúner*, *burger*, *reggaeton*...

rada que l'havien sorprès molt agradablement i unes quantes floretes més... però no va passar d'aquí.

De la preocupació per l'estil, de la cura per la llengua i de la utilització de recursos lingüístics molt diversos per enriquir el text i acostar-lo, en alguns moments, a la prosa poètica en tenim exemples a la majoria d'obres. Em limitaré a donar-ne alguns dels que m'han semblat més significatius, davant la impossibilitat d'exemplificar-ho a totes les novel·les. La cura, la precisió, la riquesa de la llengua en la majoria d'obres de Margarida Aritzeta és un fet que qualsevol lector copsa a primera vista. No fa concessions reduccionistes perquè les obres s'adrecin a un públic jove, sinó que sempre busca el terme més precís i enriquidor. Per exemple, si ha de parlar de bolets,<sup>39</sup> de cuina<sup>40</sup> o d'un mercat medieval<sup>41</sup>, posem per cas, no ho farà en general, en detallarà els noms amb precisió. Els recursos lingüístics també són d'allò més rics i variats i sempre utilitzats en el moment oportú. Hi trobem una bona colla de diminutius (mai perquè es tracti d'infantilitzar el text, com massa sovint trobem en obres per a infants i joves) i d'augmentatius<sup>42</sup> (a *El castell del Tascó*, per exemple, hi abunden especialment, perquè un dels protagonistes és el gegant Bufarut), al costat de nombroses frases fetes,<sup>43</sup> sempre en el context adequat, i encara un bon nombre d'onomatò-

39 A *El Gorg Negre* (Aritzeta 2012: 46), hi trobem esmentats, en un paràgraf, rovellons, carlets de color porpra, llores, rossinyols i ceps.

40 També a *El Gorg Negre*, hi ha, per exemple, un àpat de cavallers en una hostatgeria, després d'una cacera, detallat pel que fa a les viandes, les begudes i fins si tot les postres (Aritzeta 2012: 129) i, més endavant, una matança del porc plena de detalls i amb els productes que en trauran i els permetran de passar l'hivern (Aritzeta 2012: 190).

41 A *El castell del cor menjat* (Aritzeta 2003b: 17-18), hi trobem una descripció d'un mercat amb tota mena de detalls pel que fa als animals que hi ha i als crits que fan, a les fruites i verdures que s'hi venen...

42 «homenet», «caixetes», «ullets», «cosetes», «braçarrassos», «peuarros», «passarrades», «cossarràs», «gegantàs», «grandolàs», «veuarra», «ditassos», etc.

43 «engegar el negoci a can pistras», «no vull jugar al gat i a la rata sense coure-se-m'hi res», «aviat no se'n cantarà ni gall ni gallina», «no em toca la camisa a la pell», «et pots ficar de peus a la galleda», «Allò era fugir d'estudi», «ja no distingeixes l'ou de la gallina», «havien passat més gana que el gos de la Miets», etc. etc. etc.

peies<sup>44</sup> i de geminacions,<sup>45</sup> que fan més propers i creïbles els personatges que les fan servir.

De fragments molt elaborats, que gairebé ratllen la prosa poètica, en trobem a totes les obres i, normalment, són paraules del narrador. *El Gorg Negre* n'és ple, tant de descriptius d'aspectes diversos de la natura (una nevada, una posta de sol, una tempesta...), com d'estats d'ànim, d'enfrontaments gairebé èpics... Un parell d'exemples:

La llum de posta havia tintat de porpra i mangra els contorns de les carenes. Ben aviat van ser els bordeus i violetes morats els que tremolaven en reflexos sinistres a les tiges de les mates de ginebrons. Després van passar per entre una espessetat de troncs despullats, on l'Alba va sentir el terror de les criatures ocultes entre una fullaraca espessa que li arribava més amunt dels turmells. Els liles i els anyils que ribetejaven l'horitzó s'ajeien feixugament sobre grisos d'escorça i arams de fulla morta. (Aritzeta 2012: 324)

El poble estava consternat.

Era la primera vegada que el monstre s'enduia una criatura.

El sol volia apuntar entre núvols, però la tristesa pesava com una nit. (Aritzeta 2012: 288)

De *La nit de la papallona*, per exemple, aquest fragment en què la M. busca infructuosament l'espai físic de la platja on va tenir la primera relació amb en Ricky: «Llavors va saber que encara que l'hagués tingut en una foto o gravat a la memòria, el lloc tampoc no hauria importat gaire, perquè l'espai que buscava hauria estat igualment la seva pell, els seus dits, els seus llavis, que no hi havia indret fora d'ells mateixos, que era inútil buscar un paratge que li parlés d'aquella nit més enllà d'on s'encenien i cremaven els seus cossos.» (Aritzeta 2014b: 95).

D'*Aigües de tardor*, aquesta descripció d'un espai, un ambient i un estat d'ànim alhora:

la flama dels tions tremola, atida pel l'aire humit que s'esmuny per la porta oberta i s'abraona sobre el tiratge de la xemeneia fent guspirejar una voleia-dissa d'espurnes, com un grapat d'ànimes que s'enfilessin al cel en tropell, en remolí. Els dos homes senten un calfred, i no és només per causa de la baixada

44 «Bzzzzzz... Bzzzzzz...» (abelles); «nang-nang, nang-nang-naaaang» (campanes); «brrrrp, brrrrp» (trepitjades a la neu); «crac-crac-crac» (soroll d'un coll trencat); «bom, bom, bom, bom» (batec del pols, del cor...); «pluf!» (bombeta fosa i apagada de llums); etc. etc. etc.

45 «lloooop», «Uuuuh!», «Aaaamariaaaa», «Empenyeeeu!», «quin fàààssstic!», «Eliseeeenda! Eliseeeenda!», «Estiiiiigues!», «Ieeeeeeepaaa!», etc. etc. etc.



sobtada de la temperatura. L'ombra que travessa el portal tremola. Quan la illumina la claror rogenca dels tions, els homes s'adonen que és una noia i que és molt jove. (Aritzeta 2006: 116)

I per acabar, d'*Emboscades al Gran Nord*, un fragment d'una fugida, en què el pas del temps s'allarga subjectivament, la llum del dia no acaba d'arribar i l'estat d'ànim contamina el paisatge: «Els seus pensaments durant el temps llarguíssim que trigà l'aurora a fer un trauc nacràt al vel de la nit tenien alguna cosa de la terbolesa de l'aigua que baixa després de la tempesta. I corrien amb la força del riu brau que arrabassa el seu propi llit en una cursa incontrolable.» (Aritzeta 1985a: 127-128).

No puc acabar aquest apartat dedicat a la llengua sense fer esment, tot i ja haver-ho apuntat en parlar dels espais on es desenrotllen les accions, al nyap que representa la valencianització de la novel·la *Cita a la Paret de Gel*, ja que va ser sobretot lingüístic. I dic nyap perquè es va fer tan a mitges, com si amb una envernissada n'hi hagués prou, que s'hi van introduir uns quants mots valencians, però se n'hi van deixar d'altres de propis del Camp de Tarragona, al costat de frases fetes, dites... que en tot ens recorden la llengua i l'estil de Margarida Aritzeta. El nyap arriba a l'extrem que un mateix personatge pot fer servir «xiquet i xiqueta» i «noi i noia» (Aritzeta 2014c: 109 i 110), cosa que el narrador omniscient fa habitualment, com si es tractés d'un exercici de sinonímia.

## 2. Els narradors

Estudiar els narradors a les novel·les juvenils de Margarida Aritzeta podria ser matèria d'un únic article. Com que no és el cas, em limitaré a donar-ne quatre pinzellades per obrir camí en un camp d'allò més interessant, variat i poc estudiat en la literatura juvenil i encara menys en la de l'autora. Una autora que, val a dir-ho d'entrada, sovint s'allunya de l'ortodòxia, dels models tradicionals de narrador, i d'estructures narratives, com veurem més endavant. Els narradors m'ha semblat d'agrupar-los en tres grans blocs: els narradors fora de la història o heterodiegètics (tradicionalment anomenats narradors en tercera persona), presents en vuit de les tretze novel·les; els narradors dintre de la història o homodiegètics (tradicionalment anomenats narradors en primera persona), presents en tres; i les novel·les que podríem anomenar polièdriques, ja que tenen diversos narradors.

El narrador heterodiegètic és el més utilitzat per l'autora. Ja el trobem a *Emboscades al Gran Nord* i es tracta d'un narrador clarament omniscient (sap què passa en llocs molt diferents, què pensen els personatges...): «Però no eren únicament aquestes les preocupacions que robaven el son a les persones aquella nit. Simultàniament al que es produïa a Pointe-Bleue i al motel “Val Jalbert”, hi havia un altre focus de tensió.» (Aritzeta 1985a: 93). Val a dir, però, que de tant en tant agafa el punt de vista dels personatges, sobretot de la Marina, la protagonista. El mateix podríem dir, amb matisos, de les novel·les següents: *La volta al món de Gilbert el lloro*; *Lai-guamoll dels cocodrils*, en què el narrador fins i tot sap el futur i l'insinua al lector per crear intriga;<sup>46</sup> *Aigües de tardor*, en què el narrador, a més de saber el futur es permet breus divagacions gairebé filosòfiques que no tenen res a veure amb cap dels personatges;<sup>47</sup> *Els cais de les sirenes*; *Cita a la Paret de Gel*, en què el narrador és d'allò més culte, no cal dir que molt més que els personatges principals que són joves i, doncs, no s'adiria gens que fessin segons quins comentaris;<sup>48</sup> *La nit de la papallona*, en què el narrador agafa el punt de vista dels personatges, sobretot de la M., fins i tot lingüísticament;<sup>49</sup> i *Quimera*, en què sovint ens trobem que el narrador interpreta els pensaments d'en Yubley, el protagonista (Aritzeta 2018b: 72).

El narrador homodiegètic el trobem en tres novel·les. A *Grafèmia*, la narradora és la protagonista de la història, una noia de disset anys, de la qual no sabem el nom, que decideix d'escriure els records viscuts perquè els considera extraordinaris i per deixar-ne constància. Per això narra en primera persona i per això podem parlar d'un relat autodiegètic. Comença amb una analepsi o salt enrere, ja que la protagonista narra uns fets passats, que coneix de primera mà, tot i que no sap, en aquest

46 «Però aquell indret era tan pacífic, tan semblant a un paradís, i ells tenien tan poques ganes de ficar-se en problemes, que no es podien imaginar de cap manera totes les peripècies que hi havien de passar.» (Aritzeta 2000: 8).

47 «Tot aquest univers dels molins, com el de les salines, havia quedat arraonat pel temps, i malgrat que els edificis resistirien fins que la natura els tornés a la pols d'on un dia s'havien alçat, ja no eren sinó desferres d'un passat singular. Avui la riada regolfaria dins del vell molí i dissoldria una estructura estovada pels anys d'abandonament com qui desfa un terròs de sucre. I la gent podria viure en pau sense fer-se preguntes sobre les restes d'uns edificis que ja no tenien sentit.» (Aritzeta 2006: 130).

48 Vegeu la nota 14.

49 «La M. se'l mira. El troba *mono*, però el que més li agrada d'ell és que sembla que està *colat* per ella. A part d'això, poca cosa més.» (Aritzeta 2014b: 164)

cas, com acabaran. Per això ens deixa clar que el seu relat serà parcial, és a dir basat en els seus records: «No em puc recordar ara de totes les situacions, i es faria massa llarg de relacionar-les totes [...] Però va anar així i continuo per ordre.» (Aritzeta 1990b: 61). Però els fets són tan extraordinaris i transcendentals (arriba a parlar de l'inici d'una nova era, l'era de la grafèmia), i ja que ella ha viscut des de bon començament, se sent en l'obligació de deixar-ne constància escrita, malgrat el que li pugui representar trencar les normes: «No ho he començat a escriure pas com a distracció, ni com a entreteniment. Ha estat per uns motius més greus i més importants; com una mena de testimoni arran d'uns fets que em van trasbalsar més encara, si això és possible.» (Aritzeta 1990b: 112).

A *Un rock d'estiu*, s'esdevé pràcticament el mateix: el Víctor, un estudiant que juntament amb la Laura, el Silvi i el Xuc formen un grup de rock i que passen l'estiu plegats per compondre i mirar de fer una maqueta, decideix de deixar per escrit tot el que els ha passat al llarg d'aquell estiu. Per això comença des del començament a narrar els seus records i ho fa en passat, en primera persona i d'una manera subjectiva, naturalment. La diferència amb *Grafèmia* rau en el fet que, a l'hora descriure les vivències d'aquell estiu, el Víctor compta amb un material complementari, el diari de la Laura, que serà un complement esplèndid per arrodonir personatges, aclarir situacions ambigües...: «He de reconèixer que si hagués llegit aquestes ratlles quan la Laura les va escriure, hauria arribat a odiar el Knox. Ara, amb el temps i les coses que han passat, trobo que la Laura en va fer un bon retrat.» (Aritzeta 1992c: 47).

*El castell del cor menjat* és el mateix cas. El començament ja ens deixa ben clar que es tracta d'uns records molt especials i increïbles,<sup>50</sup> tant que la novel·la es tanca amb unes paraules gairebé idèntiques<sup>51</sup> de la narradora, la Jordina, a qui costa de creure tot el que han viscut i per això ho vol deixar per escrit. Ho farà amb tota sinceritat, ens dirà, i ens informará del que tingui dubtes o del que hagi interpretat ella, si no en recorda les paraules textuales: «I va cantar [en Peironet, el joglar] aquesta història que reproduïxo aquí sense respectar el ritme i les estrofes, ni la música, ni les

50 «Reconec que l'aventura que us explicaré sembla increïble. Però és ben bé el que ens va passar la nit de Sant Joan.» (Aritzeta 2003b: 5).

51 «Perquè el que ens havia passat de veritat era ben bé una aventura tan extraordinària com aquella de la fada[es refereix a la fada Edelweiss del poema *Canigó*]. Massa, per anar-la explicant així com així al primer que es presentés.» (Aritzeta 2003b: 173)

paraules exactes, perquè d'això sí que no me'n recordo, però respectant-ne totalment l'argument. Una història que ens va fer esborronar.» (Aritzeta 2003b: 96-97).

Les novel·les amb diversos narradors són *El castell del Tascó* i *El Gorg Negre*. Totes dues comparteixen una característica fonamental: són fruit de manuscrits trobats, la qual cosa implica, com a mínim, dos narradors. A la primera, hi trobem un narrador que ens explica la història del gegant Bufarut. Es tracta d'una muntanyenca sense nom, que de jove el va veure néixer a la Muntanya de la Neu Rosada. En va quedar tan impactada, que va mirar d'anar-li seguint les passes al llarg de la seva vida. La història l'escrivi ja de gran, quan en Bufarut ja ha estat empresonat al castell del Tascó. La comença explicant l'experiència viscuda i ho fa, doncs, en primera persona i recordant amb tota mena de detalls els esdeveniments. Ens trobem, per tant, davant d'un narrador homodiegètic, però no pas autodiegètic, ja que el protagonista veritable és el gegant. Ella actua com una observadora privilegiada dels fets. Aviat, però, el gegant se les campa i, doncs, la narració fa un gir, fins al punt que el que ens explica del gegant, a partir del segon capítol, ja tenim la sensació que ho fa un narrador heterodiegètic: desapareix la primera persona i passem a la tercera, fins al capítol cinquè en què reapareix el jo narratiu, la muntanyenca: «Jo ja era molt gran, ja feia molts anys que havia deixat el muntanyisme i que m'havia jubilat de tot.» (Aritzeta 1988a: 49). Aquesta represa va acompanyada d'una, diguem-ne, doble justificació de com ha pogut anar seguint les petges del gegant: d'una banda ha conegut en Joan i la Matilde, una parella de grangers que es van fer amics del gegant i hi van conuiu durant anys, els quals se suposa que l'informen de tota una etapa de la vida d'en Bufarut; i de l'altra, ella mateixa, ja que «per una mena de simpatia li havia anat seguint els passos tota la vida» (Aritzeta 1988a: 50). Tot plegat fa que la muntanyenca, ja gran i allunyada del seu país per les guerres i per la destrucció del castell del Tascó, i doncs la suposada mort del gegant, n'escrivi tots els seus records. Molts i molts anys, segles i tot, després, algú sense determinar, en una biblioteca de Melbourne, troba el document escrit per la muntanyenca, el recupera i hi afegeix un nou final, perquè el final «no era el que havia anotat la muntanyenca, per sort, encara que ella no ho havia pogut veure perquè ja era vella. El final de debò de la història del castell del Tascó és aquest.» (Aritzeta 1988a: 58). Un nou narrador, també homodiegètic, present a tot el capítol sisè i final, ens acaba la història d'en Bufarut i justifica que ho pugui fer perquè «Jo, que coneixia pels llibres tot el que havia passat al món feia

tants i tants anys, feia segles, vaig pensar que podria acabar-la i retornar-la a la terra on s'havia començat a escriure.» (Aritzeta 1988a: 58). Una novel·la complexa tant narrativament com argumentalment.

*El Gorg Negre*, però, diria que encara ho és una mica més. Argumentalment, no cal dir-ho, narrativament, ara ho veurem. A diferència d'*El castell del Tascó*, en què fins al darrer capítol no sabem que la història que acabem de llegir prové d'un manuscrit trobat, aquí ho sabem des de bon començament. El llibre primer s'inicia amb una mena de preàmbul o de precapítol (no va numerat a diferència dels altres cinc que el formen) en què se'ns informa que una nena d'onze anys que visita el castell de Montsoriu, gràcies al seu gos Patum, troba una capsa, que porten al museu d'Arbúcies i que conté «un conjunt de rotlles de pergami de finals del segle XII, segons un estudiós que hi entenia, que va veure la data estampada al final del manuscrit. Això, en si, no era extraordinari. El sorprenent és que la història que s'hi contava, amb tinta i ploma de l'època dels pergamins, estava redactada amb una cal·ligrafia moderna i un llenguatge del tot actual.» Aquest fet destarota arqueòlegs i estudiosos fins al punt que es perd «tal com passa sovint amb les coses que incomoden». Per sort, «Un becari en va fer una transcripció exacta mentre els pergamins encara s'estaven a Arbúcies». Aquesta transcripció serà la història que podrem llegir a continuació. Ens trobem, doncs, en aquestes quatre primeres pàgines (Aritzeta 2012: 11-14), davant d'un narrador heterodiegètic que actua més com un observador o descriptor dels fets que no pas amb omnisciència narrativa, perquè no ho sap tot: «La capsa semblava de plom». I quan ho sap, sol ser perquè ho ha certificat un expert, perquè és de domini públic o perquè ho ha pogut llegir a la còpia dels pergamins. Així que entrem en la narració, ens adonem que el narrador canvia, com ja suposàvem perquè el narrador del preàmbul ja ens ho havia advertit.<sup>52</sup> Malgrat tot, i contràriament al que ens podíem esperar, el narrador continua sent heterodiegètic, però omniscient, tot i que al llarg del relat sovint agafa el punt de vista de diversos personatges, sobretot de l'Alba, la protagonista. Amb la lectura, sabem que aquest narrador és l'Aram, el germà de l'Alba, que també havia viatjat

52 «L'autor del relat es presenta al final, abans de la signatura, però no hem pogut contrastar la seva existència en altres documents. Explica una epopeia teixida amb mites i relats del Montseny que ens han arribat més o menys mutilats com ecos d'un món anterior. I ens parla de la lluita sagnant que es dirimeix al cor de la muntanya, més enllà dels límits del temps i del llibre, que contamina el món real i es fa present a la vida» (Aritzeta 2012: 13).

al passat a través del Gorg Negre i que decideix quedar-s'hi, quan l'Alba el troba, ja que s'hi ha casat i ha format una família. Aquest fet ens ajuda a entendre el que el primer narrador ja ens havia fet saber, que els pergamins eren redactats en el català del segle XX i no pas en el del XII. I també, és clar, que hi utilitzi comparacions, imatges, recursos, que al segle XII eren totalment inexistents.<sup>53</sup> Sí que ens fa estrany, és clar, que l'Aram triï la tercera persona per narrar els fets viscuts per ell, la seva germana i els nombrosos personatges que els acompanyen. Tot i que no se'ns diu explícitament, suposem que l'Aram és conscient que escriu una gran epopeia i per això ho fa seguint la tradició de la fantasia èpica del segle XX, que suposem que coneix, i s'erigeix més en autor que no pas en narrador, podríem dir. Fins al darrer capítol del llibre segon, en què el narrador heterodiegètic i omniscient que ens ha explicat tota la història esdevé homodiegètic, és a dir es fa present al relat i usa la primera persona, ens informa de com «A poc a poc, cadascú va anar tornant al lloc d'on venia» i l'acaba signant: «ARAM DE GUALBA, castlà de Montsoriu». I amb la signatura es tanca una novel·la narrativament també ben complexa.

### 3. Algunes estructures i tècniques narratives

Estudiar les estructures i les tècniques narratives de les tretze novel·les juvenils de Margarida Aritzeta no pot ser objecte d'aquest article, però tampoc les puc obviar. Em limitaré, doncs, a apuntar les més significatives i, com ja he dit en algun altre apartat, a obrir camí per a estudis posteriors.

L'estructura narrativa podríem dir que és l'organització dels materials que formaran el relat en unitats, sovint marcades pel temps i per l'espai. Tradicionalment, el procés retòric clàssic ha organitzat aquests materials en tres grans blocs: presentació o plantejament, nus o desenvolupament i desenllaç. Margarida Aritzeta utilitza aquesta forma clàssica en unes quantes de les seves novel·les. En algunes les marca tan clarament que les divideix directament en tres parts, com pot ser el cas de *Químera*: «1. La

53 Només un exemple, dels nombrosos que hi trobem: «Per aquells temps, la gent dels pobles del Montseny no fabricava cuques feres ni animals de fusta amb persones dintre que animessin els correfocs de les festes majors i la celebració de les collites, les festes del Corpus, els solsticis o els casaments. Una bèstia traient foc pels queixals i ballant pels carrers al so dels flabiols i els tamborins, encara que hagués estat de fusta pintada, més que divertir-los, tal com diu que passava a la Xina llunyana, els feia esfereir.» (Aritzeta 2012: 288).

noia dels cabells de foc; 2. *Mètring*; 3. Quimera.» Tres parts subdividides en capítols breus sense numerar i només separats per espais en blanc. O el cas d'*Aigües de tardor*: «I. El foraster; II. La riuada; III: El molí». Aquí les tres parts, subdividides en capítols d'extensió variable, sense numerar, però marcats per l'inici en majúscules de cadascun. En moltes altres de les novel·les hi trobem l'estructura clàssica, però sense ser marcada tan clarament. Podria ser el cas d'*Emboscades al Gran Nord*, *La volta al món de Gilbert el lloro*, *Laiguamoll dels cocodrils*, *Els cais de les sirenes*, *Un rock d'estiu...* Totes estructurades en capítols numerats, menys *Un rock d'estiu*, que està formada per capítols breus sense numerar i alguns amb subcapítols marcats per espais en blanc.

En algunes, sobretot en les més complexes argumentalment, l'estructura es complica. Ja ho he apuntat per a *El castell del Tascó*, però hi afegiré que l'autora juga amb l'estructura fins al punt d'acabar la novel·la, amb un «FI» (Aritzeta 1988a: 55) claríssim (i únic, ja que no l'utilitza en cap altra novel·la), però enganyós, perquè continua i, doncs, hi trobem un segon «FI», igualment clar, però aquest cop acompanyat d'un «Ara sí» (Aritzeta 1988a: 60). També ho he deixat clar pel que fa a *El Gorg Negre*, però hi afegiré que està estructurada en dos «llibres», el primer i el segon, dividits cadascun en cinc parts, numerades amb números romans i subtítolades, que tenen sis capítols cadascuna (menys una que en té cinc), només numerats amb xifres aràbigues, que a més estan dividits en diversos subcapítols, només marcats per un espai en blanc. Si hi afegim els paratextos, els canvis de narrador, les trames secundàries... només confirmarem el que ja he dit, que som davant d'una novel·la complexa i ambiciosa en tots els sentits. L'altra novel·la amb una estructura totalment diferent, i poc habitual a la literatura juvenil, és *La nit de la papallona*. Aritzeta hi opta per una estructura fragmentada, segurament influenciada per William Faulkner: dues accions clarament diferenciades, tant temporalment (estiu per una banda i tardor-hivern per l'altra) com espacialment (càmping i platja per una banda i psiquiàtric i casa familiar per l'altra), se'ns ofereixen simultàniament alternant-se mitjançant capítols breus, marcats per la primera lletra del text, en negreta i cos superior a la majúscula normal, i per tres asteriscs. No cal dir que aquesta estructura s'allunya completament de la més tradicional, que podríem qualificar de lineal i cronològicament ordenada, predominant en les novel·les juvenils de l'autora.

Pel que fa a les tècniques narratives, i també sense cap ànim d'exhaustivitat, en voldria destacar algunes, sigui perquè les utilitza sovint, sigui perquè les podem considerar originals o poc habituals en la literatura juvenil.

1. Margarida Aritzeta, al llarg de les seves novel·les i per donar veu directament als personatges, tant hi utilitza l'estil directe, com l'indirecte. L'indirecte lliure no hi és tan freqüent i en algunes obres crida especialment l'atenció, perquè les paraules textuais del personatge són reproduïdes sense verbs de dicció introductoris i sense marques gramaticals o tipogràfiques. I l'utilitza al costat de diàlegs tradicionals, introduïts per guió i amb comentaris del narrador<sup>54</sup>. En alguns moments, s'acosta al monòleg interior, però sense arribar-hi, ja que seria extraordinari en la literatura juvenil. En trobem nombrosos exemples tant a *La nit de la papallona* com a *El Gorg Negre*. Em limitaré a donar-ne un parell de cadascuna: «La mare li va dir per telèfon, si tornes amb mi tindràs la teva *tablet*. I al final li va fer cas. I van començar els problemes.» (Aritzeta 2014b: 131); «Quan la M. va sortir del despatx, la tutora es va acostar a la finestra. Va repenjar el front al vidre. No em puc creure el que acabo de fer, va mormolar, no m'ho crec ni jo.» (Aritzeta 2014b: 145); «Un cop servida, es va tornar a mirar el seu home amb aquell posat autoritari que el feia callar sense paraules, càsum la dona, va rondinar ell mastegant entre dents, quina poca gràcia que té, tan dolça com era de jove!, i ella li va dir, au, cuita a acabar els esquers, que tu molt de prometre peixos a la noia i encara fareu salat.» (Aritzeta 2012: 20-21).

2. Com és freqüent a la LIJ (Literatura Infantil i Juvenil), Margarida Aritzeta intercala petits resums de l'acció al llarg del text, una manera molt útil de reforçar la informació per al lector jove, que es podria perdre més fàcilment quan hi abunden els personatges i les trames secundàries o quan l'acció es complica. Alguns crítics s'hi han referit amb el nom de «redundàncies». Val a dir, però, que en la LIJ, i en l'obra juvenil d'Aritzeta, són absolutament volgudes i, com he apuntat, tenen una funció ben clara: situar el lector, ajudar-lo a recapitular el que ha llegit fins al moment. En trobem a *El Gorg Negre*, *El castell del cor menjat*, *Grafèmia* o *Un rock*

54 «La Queralt li va dir, insisteix, no sap què li demanes. Està molt afectat. / /—No l'heu vist mai —va insistir l'Alba.» (Aritzeta 2012: 257, per exemple).



d'estiu, del qual he triat un exemple: «Llavors vaig entendre la seva reserva. Vaig entendre com li devien caure malament les nostres bromes sobre les Amèriques. Vaig veure clar per què no havia pogut ajudar la Laura amb la història del seu anglès. I vaig entendre també que s'enrabiés amb el Knox quan aquest li va dir si no era ell el mateix que havia estat embolicat amb la Macarena Brown, la Panotxa.» (Aritzeta 1992c: 92).

3. Importància i manteniment de la intriga. Com és habitual en les novel·les d'aventures, i en general en les obres de LIJ, la intriga hi té un gran pes, ja que convida el lector a seguir, a no deixar l'obra. Aritzeta n'és conscient i no hi escatima recursos per aconseguir-ho i ho fa a la majoria de novel·les. De vegades anuncia, veladament, un esdeveniment transcendent o que marcarà la protagonista o l'acció: «Als ulls acerats de l'àvia Mintònia també hi brillaven espurnes. Però eren de temor per tot allò que havia de passar, per tot allò que sempre havia temut que potser un dia passaria. Ja era aquí.» (Aritzeta 2012: 25); «Aquella va ser la darrera vegada que vaig veure el Knox abans que les coses es compliquessin de debò.» (Aritzeta 1992c: 74). Sovint les trobem al final d'un capítol, com per convidar-nos a passar al següent immediatament: «I vam travessar la portalada, sense tenir-les totes.» (Aritzeta 2003b: 14); «Ara sí que estaven llestos. La història dels cocodrils, al costat d'això, seria un conte per a nens.» (Aritzeta 2000: 97). D'altres utilitza un leitmotiv que va creixent a mesura que avança l'acció i va apoderant-se de la majoria de personatges, com és la por, anunciada des de bon començament, amb estranyesa del lector, a *Cita a la Paret de Gel*: «A la nit s'havien gelat moltes conduccions d'aigua. Hi havia gent que ho començava a passar malament. Però encara no tenien por.» (Aritzeta 2014c: 20). Només amb aquest «encara», ja ens apunta que aviat començarà a escampar-se.

4. Els talls narratius, excursos o digressions sovintegen a l'obra d'Aritzeta, cosa no gaire freqüent en la literatura juvenil, ja que solen alentir l'acció. D'exemples en tindríem de molt diversos. Alguns estan ben imbricats en l'acció, podríem dir que la complementen o la fan més entenedora al lector o als personatges als quals es dirigeix. A *Els cais de les sirenes* en trobem alguns exemples. En podria ser un, la història de la Maria (Aritzeta 2015b: 75-83), que ens sembla una trama secundària al moment que se'n explica, però aviat ens adonem que es lliga a la trama principal per la relació que la Maria va tenir amb l'Usnavy. També en seria un altre el conte de *Les mil*

*i una nits* que la Norma explica als joves, que endarrerix l'acció, però es lliga a la trama principal perquè li permet parlar de la mort en un moment en què els joves estan molt preocupats pel tema (Aritzeta 2015b: 149-152). En altres casos, l'autora, que ja ens ha dit que no feia concessions en la seva literatura juvenil, s'hi esplaia, ens dona informacions complementàries, però clarament prescindibles per a un lector a qui interessa sobretot l'argument i l'acció. En podrien ser exemples les gairebé dues pàgines dedicades a com els protagonistes d'*El castell del cor menjat* cullen figures per fer-se passar la gana (Aritzeta 2003b: 118-120) o les també gairebé dues pàgines en què el narrador ens explica tot de curiositats a l'entorn dels molins (Aritzeta 2006: 128-130), ja que s'hi desenrotlla una part de l'acció d'*Aigües de tardor*. Algun crític, com per exemple Gemma Mulet (2015), li ha retret aquest alentiment de l'acció i fins i tot l'excés de gravetat en obres per a lectors joves (a partir de dotze anys, considera ella).

5. No voldria acabar aquest apartat dedicat a algunes de les tècniques narratives sense fer esment de diversos jocs que l'autora introdueix a les seves novel·les, sigui per donar-hi un toc d'humor, sigui per denunciar un fet d'una manera indirecta o irònica, sigui per pur divertiment, per fer una picada d'ullet al lector i corroborar aquella frase seva que ja he comentat: «La novel·la és un territori on tot és possible.» (Sardà 2003: 10). Així, podem parlar d'algun anacronisme (o potser fora millor dir-ne ucronia), totalment voluntari, com per exemple el fet que a ple setge de la Torre Negra se sentin «Aquelles flaires substancioses que els recordaven els bons temps de la fonda de Can Fabes de Sant Celoni» (Aritzeta 2012: 259). Fixem-nos en el plural, ja que si només fos a l'Alba, no ens faria estrany, ja que ella prové del segle xx i sovint fa comparacions, a ple segle xii, amb fets, personatges... del xx.

A *Aigües de tardor*, hi trobem una referència a George Bush, per dir-nos que el sotsinspector Ciurana mai no faria com ell de posar els peus a la taula del seu despatx (Aritzeta 2006: 95-96). Una referència directa i carregada d'ironia a la famosa trobada, si més no a l'època (2004), entre el president dels EEUU i José Maria Aznar, aleshores president del govern espanyol. Una picada d'ullet que, als lectors joves, de ben segur que se'ls ha d'explicar, potser fins i tot als de l'època (la primera edició de la novel·la és de l'any 2006).

Algunes són jocs lingüístics, com el que permet al grup de rock de trobar el nom definitiu: «Torracollons atlètics (Aritzeta 1992c: 138); el que

dona una explicació a l'origen del topònim Lloret de Mar, clarament inspirat en les etimologies populars, allunyades de tot científisme (Aritzeta 1995b: 45); el que permet a l'autora de treure tensió a una situació crítica, com l'enfrontament entre en René, el rodamon guitarrista, i en Toni, el xicot de l'Elisenda: «I que en Toni estava massa enfurismat per calcular bé les seves forces i les conseqüències d'un enfrontament amb aquell guitarrista desguitarrat, i més si el provocava amb l'eina estellada a les mans.» (Aritzeta 2006: 30).

#### 4. Els recursos literaris més habituals

Ja m'he referit als recursos lingüístics més habituals en la literatura juvenil de Margarida Aritzeta, tot seguit ho faré als literaris, molt variats i presents en totes les seves novel·les, com no podia ser d'altra manera tenint com té la intenció, l'autora, de fer literatura, també amb la seva obra adreçada als joves. A les tretze novel·les juvenils, n'hi ha tants exemples i de tantes menes, que em seria impossible exemplificar-los tots, i més tenint en compte que molts apareixen a totes. Em limitaré, doncs, a citar els més significatius, els que m'han cridat més l'atenció, sigui per l'originalitat, malgrat ser un recurs molt habitual, sigui per la singularitat o l'aplicació a un context o a un personatge determinat. Com a característica general de tots els seus recursos, voldria destacar-ne que mai no són de farciment, mai no són només per fer més literari el text, ni els més habituals, com poden ser les comparacions o les personificacions, ni els més escadussers, com podrien ser les circumlocucions o les epímones, posem per cas. Sempre la tria i l'ús que en fa l'autora van estretament lligats al personatge que el fa servir, a l'ambient que vol crear, al registre triat... i, doncs, a més a més d'enriquir el text, ens el fa més creïble, més versemblant, i fins i tot més assequible, gosaria dir, tenint en compte que majoritàriament s'adreça a un públic jove. Per agrupar-los d'alguna manera, n'he fet dos grans blocs: els recursos més habituals i, doncs, presents a gairebé totes les obres, i els més restringits, només utilitzats en algunes.

Entre els més habituals destaquen les comparacions, que trobem a totes les novel·les i abundantment. Algunes, ens podrien semblar tòpiques, com podria ser la de la negror de la merla, però el segon terme de la comparació el lliga perfectament amb l'estat d'ànim de la protagonista, l'Alba, que no sap què li depara el món en què ha aparegut: «La merla encara

refilava, fosca com el destí, en la distància podia distingir els levíssims moviments, semblava que boquegés, del seu bec groc.» (Aritzeta 2012: 79). El refilet, que podria tenir connotacions positives, queda completament noquejat per la paraula *destí* i, per si no n'hi hagués prou, pel verb *boquejar*, com si li faltés aire, també a l'animal. Un altre exemple, en aquest cas amb doble comparació, la primera gairebé tòpica, però aclaridora, sobretot per a un lector jove, la segona ben original i ben creïble en boca d'en René, el rodamon d'*Aigües de tardor*: «Doncs amb mi passa una cosa semblant, no em puc quedar gaire temps enlloc, hi ha una malastrugança que ve sempre amb mi com una ombra i fa mal als qui estan amb mi, per això no em puc acostumar a la gent, ni puc donar res a ningú,estic buit i recremat per dintre com les parets d'un forn vell.» (Aritzeta 2006: 48-49). I l'última: «La seva roba [es refereix a la de l'Usnavy, el noi dels cocos] era sobre una pedra, com la pell abandonada d'una serp.» El narrador és omniscient, però podria agafar perfectament el punt de vista de la Sofia, que és qui veu la roba, que a més el noi ja no recuperarà, com no recupera, la serp, la seva camisa un cop se l'ha tret.

Les metàfores són molt abundants en obres com *El Gorg Negre* o *La nit de la papallona*, però en trobem en moltes d'altres: «En Bac es va fregar els ulls. La seva memòria sortia a poc a poc de la cova de pedra on s'havia refugiat per dormir com un ós quan s'acaba l'hivern. Lentament. Desmaniyotadament. Què recordava?» (Aritzeta 2015b: 127). O aquesta, breu i poètica: «El vell cap muntanyès se sentia completament en fals i amb l'ànima penjada a les busques del sol zenital.» (Aritzeta 1985a: 150-151). Algunes són força especials, ja que solen néixer d'una comparació, creixen cap a la metàfora i esdevenen una al·legoria, un recurs en el qual Àngel Guimerà va ser tot un mestre. Aquest primer moment d'arribada de la M. al psiquiàtric, n'és una bona mostra, enriquida per imatges d'una gran bellesa i per la paradoxa final:

Una tira de sol fa tremolar una cortina de partícules quasi invisibles davant dels marcs del que semblen diplomes penjats a la paret del fons. Se sent cansada i ahora lleugera, com aquests granets de pols que floten enmig de la llum. Voldria ser una engruna de pols, una llavor d'aquelles que tenen ales i l'aire s'emporta ben lluny de la planta on han nascut per començar una vida nova, per aferrar-se a la terra i a l'aigua on dotzenes d'altres llavors alades acaben d'arribar per fer-hi néixer les seves arrels minúscules... deixar-se endur per l'aventura del viatge, pel misteri del present que comença a córrer així que flotes lluny de la planta vella i seca d'on has sortit... flotar per ser lliure, ser lliure per deixar-se portar. (Aritzeta 2014b: 179)

A *El Gorg Negre*, n'hi ha uns quants exemples, com el de la recuperació de «la memòria adormida» per part de l'Alba, que compara a un dels trencaclosques gegants que li agradava de fer amb el seu germà, l'Aram. Aquestes peces de colors van apareixent a les pàgines següents, tant en relació a l'Aram com a ella mateixa, convertint-se en una llarga al·legoria d'allò més tendra i poètica: «Era només una peça de colors que encaixava en la gran harmonia de la muntanya, el massís del Montseny de l'ahir i de l'avui, el del real i el del mite. La muntanya de tres cims. El de sempre. Cap problema. Quan el moment arribés, totes les peces començarien a encaixar i funcionarien soles, com la gran maquinària d'un rellotge.» (Aritzeta 2012: 395-397). En trobem exemples en unes quantes obres més, però acabaré amb la gran metàfora, que també esdevé al·legoria, de la prohibició de la lectura i de l'escriptura a causa de la grafèmia, fet que l'oposició clandestina vol combatre recomanant a les mares que ensenyin els fills a llegir (Aritzeta 1990b: 98-99). Una realitat gens futurista que segurament caldrà explicar als lectors joves, però que els d'una certa edat o els ben informats històricament identifiquem de seguida amb la dura postguerra i les prohibicions contra el català.

Dos altres recursos molt utilitzats són la personificació i la hipèrbole o exageració. La personificació, la trobem generalitzada, com és natural, en obres com *La volta al món de Gilbert el lloro*, però també sovinteja a la resta de novel·les, normalment lligada a l'estat d'ànim dels personatges o a situacions concretes en què la natura s'identifica amb els humans: «La vall va quedar deserta d'humans per unes hores. I les cases varen tornar a gemegar tristament entre la boscúria ufanosa.» (Aritzeta 1985a: 150). I encara una altra de ben popular: «Feia un fred moll, que mossegava amb fúria, i les volves lluien com joies de cristall a la llum escanyolida dels fanals.» (Aritzeta 2014c: 6).

D'hipèrboles o exageracions, també n'apareixen a la majoria d'obres. Són variades, però no solen ser mai gratuïtes. De vegades tenen un to irònic, com alguna que en trobem a *Grafèmia* per intentar explicar la propagació del virus (Aritzeta 1990b: 55). De vegades ens poden semblar més tòpiques, però la veritat és que són molt properes als joves lectors, que fàcilment les poden identificar, per exemple, amb lletres de cançons de moda: «En resseguiria [en Yubley] el contorn una i mil vegades fins a aprendre-se'l de memòria, amb els ulls tancats, resseguiria amb la polpa dels dits el tall d'una navalla fins a badar-se la carn si això l'hagués de convèncer de tornar. No la vol perdre. És l'amor de la seva vida, ara ho sap.»

(Aritzeta 2018b: 28). També en trobem algunes a *El castell del Tascó*, aquí perquè tot és una mica exagerat, com la mida del protagonista: «Però el gegantàs, de dalt del seu núvol, vigilava la terra i cada dia anava apartant una miqueta la capa de pols i brutícia que durant cinc-cents anys no havia deixat passar la llum del sol.» (Aritzeta 1988a: 58). Sovint, són una mostra de l'estat d'ànim d'un dels personatges, com pot ser el cas d'en Luc, a *Emboscades al Gran Nord*, un cop ha trobat l'objecte preciós que busquen al llarg de tota l'obra, el calumet: «Li van agafar unes ganes sobtades de saltar, córrer, cantar i tirar-se daltabaix de la cascada en un capbussó d'alegria, tot alhora. Però es va retenir.» (Aritzeta 1985a: 152). Destaquem-hi, també, l'ús de l'enumeració, menys habitual, però també present en algunes obres, com per exemple a *Aigües de tardor*: «En René estripa, enganxa, estira, sua, lliga, parla entre dents, gesticula, estreny.» (Aritzeta 2006: 87). I amb aquests exemples d'enumeració, passem a la resta de figures, menys utilitzades que les que he comentat fins ara, però igualment útils i treballades. Comencem per la perífrasi o circumlocució, sobretot utilitzada, amb molt d'èncert, quan un personatge no sap el nom d'alguna cosa. A *La volta al món de Gilbert el lloro*, n'hi trobem una bona colla, ja que l'animal ignora el nom de moltes de les coses que veu. Per exemple, de les maduixes: el narrador omniscient, agafant clarament el punt de vista del lloro, dedica quinze línies per explicar aquelles «coses vermelles de la mida dels seus ulls, algunes de més grosses encara, punxegudes d'un cap i arrodonides de l'altre» (Aritzeta 1995b: 15). Aquest desconeixement també és ben present en d'altres obres, com per exemple a *El Gorg Negre*, on n'hi apareixen unes quantes, com per exemple quan el cavaller de Vilardell, desconixedor del pedrenyal i de qualsevol arma de foc, diu esparverat: «—Aquest home té un pacte amb el diable, empenya maces de ferro que espeteguen i treuen fum i foc.» (Aritzeta 2012: 226). Les antítesis apareixen a diverses novel·les, com per exemple a *Quimera*: «no recuperarà ni les olors ni els colors, ni aquella sensació certa de les mans que per un moment van tenir les claus de la vida i de la mort, ni el tacte dels braços que van estrènyer la fera.» (Aritzeta 2018b: 165). Són abundantíssimes, però, en una obra com *El Gorg Negre*, tot i que només en citaré una: «tres espais concèntrics, separats pel temps, lluitant entre si en un mateix lloc, forces oposades topant violentament, criatures pudents i serps contra els éssers lluminosos de la muntanya, el dia batallant per encendre la nit, la fosca abraonant-se contra la claror per ofegar-la.» (Aritzeta 2012: 408). Fragment que també inclou una paradoxa, ben present a tota la novel·la, i en d'altres, com a *La*

nit de la papallona, encertadament gairebé totes relacionades amb el silenci: «Era un silenci tan compacte que li foradava les orelles i li engegava motors imaginaris al cervell.» (Aritzeta 2014b: 15). I encara: «La M. [...] va escoltar el silenci ple de sorolls propi dels llocs desolats.» (Aritzeta 2014b: 160). Tampoc no hi abunden les interrogacions retòriques, però alguna sí que hi apareix: «Si se n'havia tornat a casa, se n'hauria anat voluntàriament sense gorra i ulleres? S'havia tret de gust la bufanda, aquell bocí de tela que havia acariciat delicadament quan ella la hi va donar i que va córrer a carregar al voltant de a seva pròpia pell?» (Aritzeta 2014b: 105-106)». La ironia també hi és present, tot i que no hi abunda. La trobem a *Grafèmia*, que sovint te un to irònic, com hem pogut veure en algun exemple anterior, però també en altres obres, com en aquesta en què el narrador omniscient agafa clarament e punt de vista de la protagonista, la M.:

—Ai, filla, estic que no em toca la camisa a la pell. Sort en tens, que aquí esteu protegits de la bogeria del món —sospira [la mare].

I la bogeria del món queda flotant en l'aire i es dilueix. Perquè aquell edifici només és un psiquiàtric per a adolescents i no la pot contenir. (Aritzeta 2014b: 79)

Acabaré amb l'epímone o repetició, una figura força popular en la LIJ, ja que és fàcilment comprensible i serveix clarament per donar èmfasi a un sentiment, una acció... Un parell d'exemples breus i clars: «I ella [l'Elisenda], que és més ràpida, fuig sense mirar enrere. Fuig. Fuig. Fuig.» (Aritzeta 2006: 77). O aquesta que ressalta la por del *père* Raymond: «Tenia por. Tenia por. Por, por, por... On devia ser el bisbe, que no tornava?» (Aritzeta 1985a: 139).

## 5. Els paratextos

El diccionari de l'IEC defineix paratext com el «conjunt d'elements tipogràfics i formals disposats a l'entorn d'un text sense formar-ne part». La crítica cada vegada hi ha donat més importància, perquè en alguns casos, com poden ser les dedicatòries o, encara més, els epígrafs, ens poden aportar informació sobre alguns aspectes de l'obra. Els paratextos a la LIJ els ha estudiat a fons Gemma Lluch (1998). Per les característiques d'aquest article, no n'estudiaré els més habituals (el paratext editorial, que inclouria el format, la col·lecció, la tipografia...; la informació de la solapa; o les no-

tes a peu de pàgina),<sup>55</sup> sí que en veurem les dedicatòries i els agraïments, els epígrafs, i els pròlegs i els epílegs, ja que em sembla que s'han de tenir en compte en l'estudi de l'obra juvenil de Margarida Aritzeta, precisament perquè són poc habituals en la LIJ i l'ús que l'autora en fa, a més de la informació que ens puguin aportar, són una mostra més del que he dit des de bon començament: Margarida Aritzeta no fa distincions a l'hora d'escriure per a adults o per a joves. També dedicaré un apartat, el darrer, a les crítiques, entrevistes... de l'obra juvenil de Margarida Aritzeta, materials que alguns crítics consideren un tipus més de paratext i que anomenen epitext públic.

D'agraïments, només n'he trobat a la novel·la *El Gorg Negre*. L'autora hi esmenta una bona colla de persones que l'han ajudada en els seu procés de documentació sobre el Montseny (flora i fauna, llegendes...), així com altres persones de l'editorial... És simptomàtic que sigui l'única obra que en porta, ja que, com he dit, és la més extensa, ambiciosa i complexa de les juvenils. De dedicatòries, en canvi, ja en trobem en unes quantes més, concretament a quatre. La primera és *Grafèmia*, que té una doble dedicatòria, la familiar i d'amistats, podríem dir-ne, que inclou la frase «Perquè a tots plegats potser algun dia ens agafarà la grafèmia», i la literària, que simptomàticament, dedica a Pere Verdaguer, un dels pocs escriptors de ciència-ficció en català en aquells moments, i a Til Stegmann, catalanòfil alemany bon coneixedor de la cultura catalana. L'acompanya aquest breu text, reivindicatiu de la ciència-ficció: «Perquè una tarda d'agost, a peu dret, vam comentar que això de la ciència-ficció no és cap bestiesa i caldria que alguns "caps quadrats", de tant en tant, s'hi ennuvolessin una mica. La segona és *Emboscades al Gran Nord*, també amb doble dedicatòria. Una, «A tots els pobles indis d'Amèrica», està estretament lligada al contingut de la novel·la, ja que els pobles indis del Quebec hi tenen un gran pes, com ja he comentat. A l'altra, la familiar i d'amics, hi destaquen dos coneguts escriptors, amics personals de l'autora: Maria Antònia Oliver i «Tísner», pseudònim d'Avel·lí Artís-Gener. La tercera, *Un rock d'estiu*, només en té una: «A la Laia i els seus amics». La Laia és la filla que, juntament amb els seus amics d'institut va inspirar la novel·la, com ja he comentat. La quarta i última, *Quimera*, també en té una: «En memòria de l'escriptor Manuel de

55 Són molt poc habituals en la LIJ. En l'obra juvenil de Margarida Aritzeta només n'hi he trobat una, de la pròpia autora, que especifica que la traducció dels versos de Goethe que ha fet servir és de Joan Maragall (Aritzeta 2000: 37).



Pedrolo, en el centenari del seu naixement.» Una dedicatòria que va més enllà de recordar l'Any Pedrolo o els cent anys del naixement de l'escriptor de l'Aranyó, ja que la novel·la és de ciència-ficció i a més, com deixa clar l'autora a la mateixa obra, s'inspira en una obra de Pedrolo, concretament en *Introducció a l'ombra*, com ja he comentat.

D'epígrafs, només en trobem en dues novel·les, juvenils, com he dit, però clarament aptes per a tota mena de públic. I a totes dues hi són abundants. A *Aigües de tardor*, n'hi trobem cinc: dos a l'inici de la novel·la i els altres tres, un per a cada una de les tres parts que la configuren. Els inicials són tots dos d'Albert Camus, el primer, de *Calígula*: «Estimar algú és acceptar d'envellir amb ell.» Ja anuncia al futur lector de l'obra un dels temes fonamentals que hi trobarà: l'amor. El segon, de *L'estrany*, ens obre les portes a un altre personatge clau de l'obra, en René, el rodamon, el diferent, tan present en tota la literatura juvenil d'Aritzeta: «... un home pobre i nu, amant del sol que no deixa zones fosques...» Els tres epígrafs interiors són tots tres de J. W. Goethe i de la mateixa novel·la, *Wilhelm Meister*, considerada per tota la crítica una novel·la de formació. El primer ens parla de la felicitat radiant, que de seguida s'entela.<sup>56</sup> El segon, de l'amor únic i total, però amb el verb en imperfet d'indicatiu, que indica, doncs, que tot allò ja és passat.<sup>57</sup> I el tercer, diria que és gairebé un cant a tirar endavant, un «la vida continua malgrat tot».<sup>58</sup> Tots d'allò més ben triats, perquè estan estretament lligats a cadascuna de les parts de l'obra, i encara perquè en René, com ja he comentat, canta poemes de Goethe, a la novel·la.

A *El Gorg Negre*, també n'hi trobem cinc. Tres són inicials, de tres autors ben diversos, Virgili (*Eneida*),<sup>59</sup> Jorge Luis Borges (*El jardí de sen-*

56 «Com és que els colors més bonics de la vida se'ns mostren sempre sobre un rerefons obscur?» (Aritzeta 2006: 7).

57 «Jo l'havia triat només a ell; | jo semblava nascuda per a ell; | cap bé no desitjava sinó a ell.» (Aritzeta 2006: 91).

58 «A frec de portes vull passar, | mut i modest m'hi vull estar, | mà fidel prou que em nodrirà | mon camí continuarà.» (Aritzeta 2006: 125).

59 El text d'Ovidi ens el dona en llatí i en català i és el següent: «A l'enfront de l'entrada, sota els penyals suspesos, hi ha una gruta, al seu interior aigües dolces i seients de pedra viva, un sojorn de les nimfes.»

*deros que se bifurcan*)<sup>60</sup> i Guerau de Liost (*La muntanya d'ametistes*),<sup>61</sup> però tots tres tenen en comú anticipar al futur lector que està a punt d'entrar en un món de fantasia (nimfes, temps múltiples i guerres remotes) que és local (la muntanya d'ametistes és el Montseny) i universal alhora (de les nimfes i de l'aigua ja en parla Ovidi). Els altres dos, introdueixen el llibre segon i també tenen una funció anticipant: entrem en l'etapa èpica, de les grans batalles i dels intents del Poder Fosc, encapçalat pel Nigromant, d'apoderar-se de tot aquell món de segles i d'éssers diversos. El primer també és de Virgili, i de l'*Eneida*, i l'autora també ens el dona en llatí i en català.<sup>62</sup> El segon és de l'*Ulisses* de James Joyce i és d'allò més breu, però premonitori de les grans batalles que s'hi lliuraran: «Bronze i or sentien els cascos ferrats.»

De pròlegs i epílegs, per molt que l'autora no els anomenin així, també en trobem en dues novel·les, només. En parlaré breument, perquè poc o molt ja m'hi he referit anteriorment. A *Emboscades al Gran Nord*, hi trobem un «Preludi» en què l'autora ens presenta la novel·la. El podríem dividir en tres parts. A la primera l'autora fa saber al lector que «és una novel·la pensada i escrita preferentment per a gent jove, pel fet que els seus personatges principals en són i el lector s'hi pot sentir més identificat» (Aritzeta 1985a: 9). A la segona, hi parla de la seva estada al Quebec, de la descoberta dels seus paisatges i, sobretot, dels pobles indis que hi lluiten per no ser devorats per la cultura occidental, l'origen de la novel·la. I la tercera part és un mapa de la distribució de les diverses tribus índies, que ja he comentat.

A *El Gorg Negre*, hi trobem unes «Notes de lectura», al final del llibre, en què l'autora hi comenta breument els elements reals que ha utilitzat o que han estat font d'inspiració de la novel·la: els personatges històrics que hi apareixen (des del segle XI al XX), tots relacionats amb el Montseny; les llegendes de l'indret; i la toponímia. A alguns (Castell de Montsoriu, Arnau de Torroja o els rellotges de sol, per exemple) hi dedica una atenció especial, ja que tenen força pes a l'obra, potser perquè considera que poden ser menys coneguts del lector.

60 «Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos.»

61 «...supervivents d'un extingit exèrcit | que, vacil·lants, perduren.»

62 «La nit cau i abraça la terra amb les seves fosques ales.» (Aritzeta 2012: 283).

## 6. Els leitmotiv

El leitmotiv, que el diccionari de l'IEC defineix com «Motiu recurrent d'una obra, especialment en literatura i música», és un recurs molt utilitzat per Margarida Aritzeta, tant que m'ha semblat que valia la pena de dedicar-hi un apartat. Els seus leitmotiv els podem agrupar en dos grans blocs, els generals o totals i els parcials.

Els leitmotiv totals serien aquells que recorren l'obra de cap a cap, aquells que hi adquireixen una gran importància i en solen esdevenir una clau interpretativa. A *Aigües de tardor*, com ja anuncia el títol, l'aigua incontrolable, la riuada física, esdevé un leitmotiv gairebé obsessiu i es va convertint en simbòlica, fins al punt que metafòricament arrossega l'Eli-senda i en Toni. A *Cita a la Paret de Gel*, el leitmotiv també és un element natural, la neu en aquest cas, que esdevé omnipresent i ho transforma tot, des del paisatge passant per les vides dels personatges, tant dels principals com dels secundaris. Tant a *Un rock d'estiu* com a *La nit de la papallona*, podem parlar de la música com a leitmotiv general, ja que va lligada estretament a la vida dels protagonistes i en tots dos casos és el clau, ni que pugui ser roent en algun moment, en què s'agafen per sortir-se d'una situació, de grup o personal, conflictiva. A *La nit de la papallona*, com apunta el títol, la papallona també podria ser un leitmotiv, tot i que jo més aviat la qualificaria d'una gran metàfora, ja que va apareixent regularment, sempre lligada a la protagonista, i no només per la contrasenya que fa servir, *butterfly*, sinó sobretot perquè cada vegada veiem la M. més identificada amb l'insecte, com ha destacat molt encertadament Andreu Sotorra:

la jove M., una papallona en metamorfosi, amb el password que no amaga la tria del títol de la novel·la, butterfly, i amb el pas metafòric des de l'ou a la larva, de la larva a la crisàlide i, finalment, de la crisàlide a la papallona. Com M., la papallona ja adulta no creix més i viu austerament xuclant petites flors per poder aparellar-se fèrtilment i pondre els ous. En el cas de la femella, un cop aconseguit aquest objectiu biològic, la papallona mor immediatament. O, com és el cas de la protagonista M., no podrà oblidar mai més el que li ha passat. (Sotorra 2016)

Els leitmotiv parcials els trobem en diverses obres, incloses les que en tenen algun de general, i en algunes n'hi apareix més d'un i tot. Són elements diversos que trobem de vegades en un subcapítol, de vegades només en una o dues pàgines, sempre lligats a un personatge, que ens ajuden a caracteritzar, a destacar-ne un estat d'ànim o una reacció, un

pensament... Sovint tenen un to gairebé poètic i m'han recordat molt l'ús que en fa Víctor Català en algunes de les seves obres. Preguntada sobre el tema, en un correu del 7 de febrer de 2019, Margarida Aritzeta em diu que podria molt ben ser ja que Víctor Català és una autora que ha llegit i rellegit. A *Emboscades al Gran Nord*, ja n'hi trobem algun exemple, encara poc desenrotllat, com podrien ser les branques d'aranyoner bord que Jim talla per a la Marina i que interpretem com una mostra del que sent per la noia i no li gosa dir (Aritzeta 1985a: 168). A *El Gorg Negre*, n'hi trobem uns quants: l'udolar lúgubre dels gossos, relacionat sempre amb la mort (Aritzeta 2012: 59-66); el toc de les campanes, anunci de perill i alhora de mals records (Aritzeta 2012: 81-82); els rellotges que construeix l'Aram, com ja feia son pare, i que esdevenen una pista clau per a l'Alba, la seva germana (Aritzeta 2012: 101ss). A *Cita a la Paret de Gel*, el forat de les dents d'en Tadeu, un noi de les barraques que salva en Julià, un dels protagonistes, hi apareix associat i li dona un aire trapella i innocent que fa que no se'l pugui veure com un perill malgrat provenir d'on prové (Aritzeta 2014c: 126ss). A *La nit de la papallona*, també n'hi trobem uns quants, de parcials: les horribles bates grises que els obliguen a portar al psiquiàtric i que esdevenen un símbol de la despersonalització, de la deshumanització: «Són com un ramat d'ovelles enfundades en bates grises que caminen d'esma cap a la taca de sol. Només els falta el gos.» (Aritzeta 2014b: 54);<sup>63</sup> les ratlles de sol que la M. segueix com d'esma, que són una mena d'esclatxa, de sortida i que li donen seguretat (Aritzeta 2014b: 51-54 i 58-59); la flauta que en Željko construeix a partir d'una canya mentre parla amb la M. i que esdevé gairebé un símbol fàl·lic (Aritzeta 2014b: 98-99 i 102), com a *Josafat*, que ja he comentat. A *Els cais de les sirenes* també n'hi trobem un parell: els xiscles de les gavines que trenquen la pau i fan més tens el moment de la desaparició de l'Usnavy, el noi dels cocos (Aritzeta 2015b: 131-133); i el cigar del vell Nicasio, el pescador que ho sap tot dels manatís, un cigar que el caracteritza, que li permet de pautar les seves intervencions i que gairebé forma part de la seva anatomia: «Va fer dues pipades i, en veure que no tirava, la va tornar a encendre amb gestos lents. Quan va alçar el cap amb la llosca encesa als llavis i els seus ulls maliciosos van brillar en la penombra del local, es va tornar a fer aquell silenci incòmode.» (Aritzeta 2015b: 181).

63 Apareix al llarg de l'obra, perquè és una novel·la, com he apuntat, fragmentada.

### *La crítica i l'obra juvenil de Margarida Aritzeta*

Tot i que la crítica de LIJ és molt escassa a la nostra literatura i, tot i que sovint hem de parlar més de ressenyes o de notes de lectura que no pas de crítiques veritables, de la majoria de les novel·les juvenils de Margarida Aritzeta n'he trobat algun comentari a la premsa o a la xarxa. Són pocs en comparació als dedicats a la seva literatura per a adults,<sup>64</sup> però en farem, si més no, un repàs genèric.

La literatura juvenil de Margarida Aritzeta, com s'esdevé en la de la majoria d'autors de LIJ, ha estat oblidada, per no dir menystinguda, per la crítica, fins i tot per la més especialitzada. Per només posar-ne un parell o tres d'exemples: tant a la pàgina de l'AELC<sup>65</sup> com a la pàgina de l'xtec<sup>66</sup> no hi ha res de LIJ ni als apartats de documentació ni als de comentaris d'obres, ni a les antologies... Aquests espais els ocupen fragments o crítiques d'obres per a adults. A l'xtec és especialment greu, ja que se suposa que la informació és per al professorat, que en general farà servir obres de LIJ. També pot ser significatiu que Àlex Broch, a l'article «Cuba en la literatura catalana contemporànea» (Broch 2004), hi destaquï i analitzi a fons *L'herència de Cuba*, i obviï totalment *L'aiguamoll dels cocodrils*, suposem que pel sol fet de ser literatura juvenil. De les entrevistes,<sup>67</sup> n'he de dir quatre quarts del mateix: la majoria se li fan arran de la publicació d'obres per a adults i pràcticament mai se li pregunta per la seva obra juvenil, com també s'esdevé en tants i tants autors que tenen obres per a tots els públics. Val a dir que les poques excepcions les trobaríem a les ràdios i televisions locals o comarcals, però la majoria d'aquestes entrevistes no són accessibles a través de la xarxa. També és simptomàtic que un crític tan reconegut

64 Tampoc és que hagi estat gaire valorada i tinguda en compte. A tall d'exemple, deixeu-me destacar que si bé és normal que el *Diccionari de la literatura catalana* de Joaquim Molas i Josep Massot i Muntaner (Edicions 62, 1979) encara no l'esmenti, no ho és pas tant que el *Nou diccionari de la literatura catalana*, dirigit per Enric Bou (Edicions 62, 2000), tampoc no ho faci, ni tan sols a l'entrada «Ofèlia Dracs», col·lectiu al qual Aritzeta va pertànyer durant una bona colla d'anys.

65 <<https://www.escriptors.cat/autors/aritzetam/portic>> (consulta 18-7-19).

66 <<http://www.xtec.cat/~jducros/Margarida%20Artizeta.html#biografia>> (Consulta 18-7-19).

67 Només com a exemple: Pros s. d., publicada al seu blog, ja desaparegut, però reproduïda a la pàgina de l'AELC: <<https://www.escriptors.cat/autors/aritzetam/entrevistes>> (consulta 17-7-19); Sardà 2003. Arran de dues preguntes, Aritzeta hi comenta breument *Emboscades al Gran Nord* i *Un rock d'estiu*; Bussé 2017; Julià 2017 (consulta 17-7-19).

i actiu en el camp de la LIJ com Josep Ma. Aloy, no li hagi dedicat cap crítica ni en paper ni al seu blog.<sup>68</sup> I ja per acabar amb les, diguem-ne, mancances, vull assenyalar que algunes de les ressenyes aparegudes a la premsa escrita de les primeres obres, semblen més fruit d'una reproducció de la nota de premsa editorial que no pas d'una lectura aprofundida de l'obra.<sup>69</sup> En positiu voldria destacar l'atenció que li ha dedicat Andreu Sotorra, un referent indiscutible en el camp de la LIJ catalana, ja que n'ha comentat quatre obres al diari *Avui* i una a la seva revista digital, *Cornabou*. A més a més, és l'únic que li ha fet una entrevista específicament dedicada a la seva producció juvenil (Sotorra 2001). Si afegim a tot això que els continguts i els enfocaments de les crítiques són molt diversos i n'hi ha unes quantes que més aviat en destaquen aspectes negatius (Portell 2003; Mulet 2015), gosaria dir que poca incidència han tingut en la difusió i en la prescripció de l'obra juvenil de l'autora.

68 <<http://mascarodeproa.blogspot.com/>> (consulta 20-7-19)

69 El cas de *Grafèmia* en seria el més simptomàtic, ja que les dues ressenyes que n'he localitzat (Busquets 1983 i Seminari de Bibliografia Infantil de Rosa Sensat 1985) són idèntiques, tot i anar signades.

## ARITZETA NEGRA

Montserrat Palau Vergés  
*Universitat Rovira i Virgili*

### *1. Margarida Aritzeta, baula entre generacions*

Les diverses vessants de la novel·la criminal, des dels seus inicis a finals del segle XIX, no van ser gaire conreades en la literatura catalana, tot i algunes excepcions, fins als anys 80 del segle XX. És aleshores que podem parlar d'un esclat important, preludi de l'èxit actual. I és també en aquesta època d'esclat en què, justament, hem de situar Margarida Aritzeta i la seva narrativa «negra».<sup>70</sup>

Abans de la guerra del 1936, només havien publicat algunes obres d'aquest gènere, dins del que podríem anomenar novel·la detectivesca, criminal o de «lladres i serenos», Jacint M. Mustieles, M. Poal-Aregal, Jaume Roig Solana, Domènec Guansé, Cèsar-August Jordana i Mercè Rodoreda. A la postguerra, aquesta línia va ser continuada per Rafael Tasis amb la trilogia formada per *La Bíblia valenciana* (1955), *És hora de plegar* (1956) i *Un crim al Paralelo* (1960) (Piquer i Martín 2006). Però, durant la dictadura, tot i el triomf de les edicions en castellà de l'editorial Molino, no és fins als anys 60 en què, en una primera brostada, encara tímida, trobem diverses obres de Maria Aurèlia Capmany, Ramon Planes, Maurici Serrahima, Joaquim Vilacasas o Manuel de Pedrolo. També és amb aquesta generació que té lloc l'entrada a la literatura catalana de la novel·la negra (Coma 1994). En aquest sentit, és fonamental l'aparició de la col·lecció dirigida per Manuel de Pedrolo, *La Cua de Palla* (1963) —nom triat per ell mateix— i creada per Edicions 62. Durant aquesta etapa inicial, la col·lecció, que aplegava traduccions i originals catalans, va publicar setanta-un títols

70 Aquest article forma part de la investigació del grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat (2017 SGR 599) i del projecte PGC2018-093993-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

(Canal i Martín 2011).<sup>71</sup> Tot i que van fallar les vendes i la primera etapa es va tancar l'any següent, a partir d'aleshores van començar a sorgir noves veus, de les quals cal esmentar sobretot Jaume Fuster i l'èxit, perllongat, de la seva novel·la *De mica en mica s'omple la pica* (1972), així com altres obres, assaigs i iniciatives que van obrir nous camins actuals al gènere en català (Martín 2018).

Siguí per la influència d'aquesta i altres col·leccions o per la necessitat també d'una cultura i literatura populars que, com la Nova Cançó, per posar un exemple, arribin a molta gent —recordem la influència del realisme crític— i normalitzin la llengua catalana, la novel·la criminal té un esclat important. Margarida Aritzeta, a més, relaciona la creació de La Negra amb el PSAN, partit en el qual militava —com l'editor, Carles Jordi Guardiola i el director de la col·lecció, Jaume Fuster. En una taula rodona del 2015, segons explica Sebastià Bennasar, Aritzeta relatava que una de les proposicions del partit era que «la gent llegís i que ho fes en català, i per aquest motiu es va proposar crear una col·lecció de novel·la negra on s'oferís una escriptura popular de qualitat» (Benassar 2015).

Així, als anys 70 i 80 del segle xx, el llistat d'autors i autores s'incrementa considerablement. Amb motiu d'una investigació literària —resumida en un article (Palau 1994: 36-39)—, vaig aplegar un bon nombre d'obres, amb diferents estils i tries dins del gènere, publicades, des de 1970 fins a 1993, per diferents autors i autores<sup>72</sup> o el col·lectiu Ofèlia Dracs.<sup>73</sup> I,

71 A la dècada dels anys 60, hi va haver altres iniciatives però més circumstancials i efímeres, com les col·leccions «Enjòlit» de l'editorial Aymà, amb 9 títols, i «L'interrogant», de l'editorial Molino, que va publicar quatre traduccions d'Agatha Christie.

72 Jaume Fuster, Lluís Utrilla, Núria Mínguez, Llorenç Sant Marc, Antoni Serra, Guillem Frontera, Joan Oleza, Llorenç Capellà, Ferran Torrent, Maria Antònia Oliver, Xavier Moret, Andreu Martín, Miquel Porter, Josep Palau i Camps, Magí Rosselló, Manuel Joan Arinyó, Joan Bohigues, Josep Lluís Seguí, Albert Mas Griera, Xavier Borràs, Víctor Massanet, Ignasi Riera, Margarida Aritzeta, Jordi Viader, Rafael Arnal, Trinitat Satorre, Emili Castellanos, Miquel Colomer, Jaume Ribera, Jaume Vidal Alcover, Isabel-Clara Simó i el col·lectiu Ofèlia Dracs.

73 Margarida Aritzeta va formar part del col·lectiu Ofèlia Dracs, que va publicar diverses obres de gènere, però no va participar en el volum *Negra i consentida* (1983), sinó en les obres posteriors. Aquest col·lectiu fou creat inicialment per Miquel Desclot, Carles Reig, Pep Albanell, Jaume Cabré i Joaquim Soler (Dracs), i en van formar part també M. Antònia Oliver, Jaume Fuster, J. M. Illa, Joaquim Carbó, Xavier Romeu, Quim Monzó, Joan Rendé, Isidre Grau, Josep L. Seguí, Antoni Serra, Joana Escobedo, Margarida Aritzeta i Assumpció Cantalozella.



entre aquests noms, el de Margarida Aritzeta. En aquest esclat hi van contribuir dues col·leccions, la nova etapa de La Cua de Palla d'Edicions 62 (1981-1996), dirigida per Xavier Coma, i la ja esmentada La Negra d'Edicions La Magrana (1886-1998), dirigida per Jaume Fuster.<sup>74</sup>

Margarida Aritzeta, doncs, ja la trobem en aquests inicis del boom actual del gènere. L'autora val·lenca havia iniciat la seva trajectòria en la creació literària amb dos premis importants, el Víctor Català de contes pel seu recull *Quan la pedra es torna fang a les mans* (1981) i el Sant Joan de novel·la per *Un febrer a la pell* (1983). I, a partir d'aleshores, ha mantingut la seva producció de forma continuada. I variada, abastant diversos gèneres. En aquest sentit, pel que fa al gènere negre, cal marcar dues etapes. Aquesta primera, a l'inici d'aquest esclat important als anys 80 i 90 del segle xx, i en l'eclosió actual dels darrers anys, en aquesta segona dècada del segle xxi.

A inicis dels anys 90, Margarida Aritzeta publica tres novel·les negres, *El correu de Trípoli* (1990), *Tie Break* (1991) i *El cau del llop* (1992), a La Negra, al final de la primera etapa d'aquesta col·lecció (Martín, Canal i Artigas 2013: 165-172). A partir d'aquí, un silenci de vint anys en el gènere, fins que, el 2013, Anna M. Villalonga li proposa de participar en el recull *Elles també maten* (2013), una antologia de tretze relats negres escrits per dones. El seu conte, «L'assassinat de la venedora de cupons», tenia com a protagonista la inspectora dels Mossos d'Esquadra Mina Fuster. Aquest conte iniciarà una nova etapa, bàsicament amb l'editorial Llibres del Delicte, i amb la publicació de, fins ara, tres novel·les, *L'amant xinès* (2015), *Els fills de l'aranya* (2016) i *Rapsòdia per a un mort* (2018), i els contes «L'or del ring» (2015), «Metro Llacuna» (2017) i «Mala sang» (2018). Hem dit fins ara perquè la darrera novel·la, *Rapsòdia per a un mort*, necessita una continuació que tanqui i completi els casos que s'hi tracten. L'autora hi treballa, tanmateix, també confessa que serà l'última de la saga de Mina Fuster.

Margarida Aritzeta, per tant, tal com ho feu als anys 90, també participa del gran esclat actual de la novel·la criminal, que gaudeix de gran èxit i multitud d'edicions i, fins i tot, festivals, pàgines web<sup>75</sup> i premis. En un d'aquests festivals, en la setena edició del festival literari Tiana Negra

74 Caldria també esmentar les col·leccions La Maleïda, de l'editorial Pirene, Barcelona, Màxima Discreció, de Timun Mas i El Laberint de Paper, de l'editorial Empúries.

75 Cal esmentar el blog de Margarida Aritzeta, actualitzat fins al 2016: <http://margarida-aritzeta.blogspot.com/>. I també, pel seu interès, el blog «A l'ombra del crim», d'Anna M.

de 2019, se li feu un homenatge i, en rebre'l, segons la crònica del *Diari de Tarragona*, va reconèixer el seu paper de baula entre aquestes dues etapes i generacions: «El motiu de l'homenatge és que sóc 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.» (No signat, 5 2019).

Moltes obres de Margarida Aritzeta s'amaren del negre i fins i tot algunes podrien ser considerades i tractades com a tals. Com, per exemple, *El verí* (2002), *El llegat dels filisteus* (2005) o *La maleta sarda* (2010).<sup>76</sup> Negres i amb tots els ets i uts canònics del gènere, tal com hem repassat, doncs, són sis novel·les i tres contes escrits i publicats en dues etapes de la seva trajectòria.

## 2. La narrativa negra de Margarida Aritzeta, crítica i denúncia

En la primera etapa, com hem dit, publica tres novel·les, *El correu de Trípoli* (1990), *Tie Break* (1991) i *El cau del llop* (1992), a La Negra. Les dues primeres comparteixen protagonista, no així la tercera, que s'apro- pa a la segona etapa, protagonitzada per Mina Fuster. Les dues primeres obres de l'autora encaixen en la descripció general que Martín fa de la col·lecció, que barrejava tendències i va publicar un total de seixanta-dos títols —trenta-nou d'autors/es catalans—, sobretot de membres d'Ofèlia Dracs, pròxima a la novel·la negra americana:

Entre l'extensa nòmina —molts sortits evidentment d'aquell col·lectiu—, cal destacar-ne, a més del director Jaume Fuster, noms com Antoni Serra, Margarida Aritzeta i Maria Antònia Oliver, i la incursió d'altres com Andreu Martín —de fet aquí es donà la seva reconversió lingüística—, i també Xavier Moret, Assumpció Maresma, el duet Solé-Serrat i Assumpta Margenat, entre d'altres. Tots ells, —per inusitat que sembli— van ser els autors més venuts de la col-

---

Villalonga: <http://alombradelcrim.blogspot.com/>, amb nombroses entrades sobre Margarida Aritzeta i les seves obres.

76 A *El verí*, es val d'una investigació criminal ran de la mort d'una dona com a estructura narrativa; per narrar les aventures per trobar el llibre *El llegat dels filisteus* se serveix, d'entre altres tècniques, del *thriller* policíac, i *La maleta sarda*, amb trama detectivesca, és també una novel·la de misteri que arrenca amb un crim. Aquesta darrera obra, traduïda a l'italià per Francesco Ferrucci, fou finalista del 5è Festival Mediterraneo del Giallo e del Noir de Sàsser el 2011.

lecció, per damunt dels autors europeus i nord-americans. Una de les característiques de tot aquest grup és que estava tallat per uns patrons ben semblants. Admiradors dels clàssics nord-americans, amb la influència de l'educació rebuda, i el cinema i la reivindicació dels clàssics no ens ha de sorprendre que la representació d'un mateix protagonista fos una de les constants al llarg dels seus cicles novel·lescos per poder denunciar i lluitar contra tot un entramat social que els superava. Aquí es produeix, precisament, una intersecció interessant pel que fa a la relació d'aquesta mena de personatges amb el referent del gènere negre, tant al cinema com a la novel·la. La proximitat estètica entre Sam Spade, Phil Marlowe, Lew Archer i els detectius catalans dels setanta i vuitanta (Felip Marlot, Lònia Guiu, Lluís Arquer, Toni Butxana, la detectiu Moreno, Jaume Arbós, Celso Mosqueiro), és, en bona mesura, el resultat d'una peculiar relació de l'individu amb allò que l'envolta. (Martín 2016: 197)

Justament Sam és el protagonista de les dues primeres novel·les de Margarida Aritzeta, que segueixen aquesta tònica descrita per Martín. Sam en homenatge a Sam Spade. Com que és sagaç i curiós: «Per això em deien Sam. I alguns fins i tot em deien Sam Fanga, traducció barroera de Sam Spade, el del *Falcó maltès* de Hammet.» (Aritzeta 1990a: 32). Sam, amb els companys del despatx d'investigacions fiscals i comercials, Ricard i Carme, s'enfronta a un cas de tràfic de drogues i armes, amb implicats de Tarragona i Alacant, a *El correu de Trípoli*, i a la màfia del joc i de l'esport d'elit a *Tie break* enmig d'un campionat internacional de tennis que s'ha de celebrar a Tarragona. Sam és un investigador, més que no pas un detectiu, que connecta amb aquesta època de la novel·la negra americana. Sam és jove, enamoradís, li agrada anar en moto, fa esport i escolta i es deleix per la música clàssica. Són, sobretot, novel·les d'acció, cinematogràfiques, amb tot de topades, enfrontaments, persecucions i cadàvers.

En canvi, a la tercera novel·la de la primera etapa —així com en les de la segona etapa—, els investigadors ja pertanyen als cossos policials. Durant el franquisme, era evident, com podem veure, per exemple, a les obres de Manuel de Pedrolo o Jaume Fuster, que la policia no podia ser percebuda en positiu. I, a *El cau del llop*, el sergent Parra, amb el contrapunt —també seguint les característiques del gènere— de la policia Coia Moreno, no només, a partir dels crims, s'endinsen en el món del joc i la prostitució, sinó que també s'han d'enfrontar a la corrupció de la mateixa policia els primers anys de la democràcia. El sergent Parra, casat i amb filles adolescents, compta amb la jove Coia Moreno, que estudia psicologia, per resoldre els crims des de comissaria, des de la llei i l'autoritat.

Tanmateix, és una novel·la que, malgrat compartir aquest escenari amb els de la segona etapa —de la policia nacional als mossos d'esquadra—, connecta amb les dues primeres, en el sentit que, com els detectius de l'època negra clàssica nord-americana, com Sam, el sergent Parra tampoc no pot fer justícia, perquè els propis companys boicotegen les tasques i proves. Cosa que provoca que, desenganyada, Coia Moreno abandoni la policia per dedicar-se a la psicologia.

En una entrada al seu blog de 10 de desembre de 2009, i recordant el mestre de Jaume Fuster, Margarida Aritzeta reconeix que la ficció permet fer trames i denunciar casos que d'una altra manera seria impossible: «La novel·la és la màquina de fer trames de ficció. En Jaume Fuster ja deia que havia escrit la seva primera novel·la negra perquè no podia anar a denunciar a la premsa (sense anar a la presó) els casos d'abusos i corrupció que perpetraven els poderosos, de vegades amb la connivència dels cossos policials i judicials. Com a les èpoques bones de la novel·la negra nordamericana.»<sup>77</sup>

Després de dues dècades de silenci negre, Margarida Aritzeta retorna al gènere amb un conte que ens presenta la que serà la protagonista de tres novel·les, la inspectora dels mossos d'esquadra Mina Fuster, i altres personatges, com els membres de la comissaria o la seva mare. A «L'assassinat de la venedora de cupons», que parteix d'un cas real succeït a Valls aquell mateix any, Mina Fuster resol un crim comès per enveja i diners. Del conte en sorgí la fins ara trilogia, que va dibuixant a cada nou llibre amb més detalls i precisió la inspectora Mina Fuster, cap de l'àrea d'investigació criminal de la comissaria general del Camp de Tarragona, així com els personatges que l'acompanyen en la seva vida personal i professional. A *L'amant xinès*, a partir dels projectes Castor i Barcelona World, ens trobem amb la corrupció urbanística i els interessos polítics i econòmics, i el món obscur al voltant del joc i els casinos. La corrupció és present a les altres dues novel·les, *Els fills de l'aranya*, que sorgeix d'un cas real d'estafa amb xecs falsificats i que desenvolupa alhora una trama d'assetjament, i *Rapsòdia per a un mort*, que també tracta sobre els interessos immobiliaris i el racisme en general i, en concret, sobre l'ètnia gitana. I cal afegir-hi tres contes més en llibres monogràfics. «L'or del ring», narració inclosa en el llibre de la Marató de Televisió de

<sup>77</sup> «Mateu el president i els homenatges literaris»: <<https://maletasarda.blogspot.com/2009/12/mateu-el-president-i-els-homenatges.html>>.

Catalunya del 2015,<sup>78</sup> incideix en les apostes i els combats de lluita —*wrestling*— arreglats. A «Metro Llacuna», dins *Barcelona, viatge a la perifèria criminal*,<sup>79</sup> l'assassí per venjança familiar, avariciós, rep el seu càstig en una *snuff movie* inesperada. I «Mala sang», inclòs al recull *Assassins del Camp* (2018),<sup>80</sup> ens planteja un cas sobre la immigració i la seva explotació il·legal en condicions d'esclavitud. El primer i el tercer, els podem considerar dins de la «saga» de Mina Fuster, ja que uns dels personatges dels dos contes és un dels seus amics, present a totes les novel·les i casos, el periodista Kàputx.

Són obres d'investigació criminal. I, tot i l'acció —com en les primeres novel·les, n'hi ha molta— i les dosis constants de crueltat i violència, el que importa és com arribar a la resolució, el procés. I, també, les persones i fets que hi participen, així com els escenaris on transcorre l'acció. Mina Fuster hi té un protagonisme destacat, amb tot de detalls de la seva vida, de la gent que l'envolta, que van construint el personatge, que el van ampliant a cada obra. Jaumina Fuster de Amorrebietta, segura i alhora contradictòria, té en l'actualitat trenta-set anys. Coneixem la seva infantesa, la seva mare, la vida de companys i amitats, d'amor i sexe. Com Sam, fa esport, sempre present en totes les narracions, des de la pràctica individual de córrer o anar al gimnàs, fins a bicicletes o motos, el tenis, la boxa o la lluita o, fins i tot, l'*AirSoft*. També als dos protagonistes els agrada la música, que sona arreu i en qualsevol moment de la vida de Mina Fuster, tot i que amb gustos més eclèctics, més pop i rock, èxits del passat o del present i, fins i tot, en el cas de la darrera novel·la, la rumba. I cal afegir-hi —també ben relacionat amb diverses obres i autors i autores del gènere negre internacional— la gastronomia. En les tres novel·les de Mina Fuster, que beu sempre *dry martini*, l'autora s'esplaia amb sensualitat sobre menjar i vins. Sensualitat i

78 La Marató d'aquell any es va dedicar a la malaltia de la diabetis. El crim del conte d'Aritzeta està relacionat amb la insulina i, a més, el protagonista pateix trastorns d'alimentació i bulímia.

79 El recull, coordinat per Àlex Martín i Sebastià Bennasar, situa els contes en diferents indrets per mostrar les cares més amagades de la ciutat i la presència de violència i crims. El de Margarida Aritzeta transcorre al Poblenou, amb el títol de la parada del metro, i destaca els canvis de paisatges urbans i humans d'aquest barri.

80 Coordinat i prologat per ella mateixa, els relats d'escriptors del Camp de Tarragona tenen lloc en diferents escenaris d'aquestes tres comarques. En el seu cas, en un polígon industrial i comercial de Tarragona.

plaer hedonista, «música, colors i olors», com reconeix l'autora,<sup>81</sup> que també trobem en moltes altres obres seves, no només en les novel·les negres.

Totes aquestes novel·les esmentades, això sí, comparteixen la denúncia i la crítica social. Margarida Aritzeta compleix les normes bàsiques del gènere negre amb unes obres de denúncia i de crítica. En una entrevista al *Diari de Mallorca*, quan Rosa Ferriol li pregunta si la literatura és una bona arma de denúncia, la seva resposta és ben clara: «Sobre todo la novela negra, que habla del mundo, de la realidad, de lo que está ocurriendo y entonces es una herramienta, no necesariamente para denunciar, si no para hacer ver al lector cosas que a veces no ve.» (Ferriol 2019). La corrupció i les màfies, de tota mena, són temes recurrents, com el món del joc, la prostitució i tracta, els maltractaments, les estafes, el contraban, els suborns, el racisme, el sexisme o, fins i tot, l'esport d'elit. Ara bé, també un tema recurrent és que 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 conte «Mala sang» resumeix aquesta denúncia iterativa en les obres negres de Margarida Aritzeta. Al cap de sis anys, se celebra un judici per tenir immigrants il·legals treballant en règim d'esclavitud al soterrani d'un basar xinès en un polígon industrial de Tarragona. Les penes seran mínimes, perquè «el món és ple de malparits. Ho sap i ho pot dir, però no els faran res. I si aquests se'n van, en vindran uns altres.» (Aritzeta 2018c: 271). És la mala sang de la injustícia. I d'una justícia dictada per corruptes, com el comissari Mendizábal a l'època franquista i la transició o el jutge Milans del Bosch en l'actualitat.

Com en la literatura de Dashiell Hammett, la corrupció és arreu, també als cossos policials i en els jutjats. I, malgrat que es deslloriguin delictes concrets, en la realitat els crims no estan resolts i no és capturen els culpables. Sam sap molt bé que només s'agafen «xoriços, matons» i «treball a la menuda», mentre que qui ho controla ho té tot molt ben lligat:

Jo sabia que al darrera d'això hi havia els qui posaven els seus diners en joc perquè aquells aventurers sense cap valor, jugant-s'hi la vida, provessin de treure'n les engrunes de la supervivència [...]. I qui sap, si tot anava bé i no

81 A Llorc 2017, a propòsit de la novel·la *La filla esborrada*, l'autora responia: «En moltes de les meves novel·les hi ha música. En aquesta, tres dels personatges volen viure per a la música, i va ser a través d'una cançó que se'm va desencadenar la manera de contar la història. *Erk König* és la peça de Schubert sobre un poema de Goethe que em va agafar pel coll i em va deixar sense alè. Al fons de les meves novel·les, de fet, sempre hi ha olors, colors... i música.»

els enxampaven, els guanys fantàstics dels qui hi posaven el capital també els esquitxarien una mica. Si el que esquitxava era la sang, només els esquitxava a ells. No hi havia manera de provar una altra cosa. Aquests caps sí que estaven molt ben lligats. (Aritzeta 1990: 158)

Denúncia i crítica com a base, tanmateix a partir del domini de les trames —tot creant fils d'aranya estructurals— i dels registres. Margarida Aritzeta té molt clares les regles del joc literari, que li permeten, al mateix temps, llibertat i heterodòxia. La resposta a la pregunta «què és per a tu el gènere negre», d'Anna Maria Villalonga, en una entrevista al digital *Núvol* (29 de gener de 2016), ho evidencia:

Actualment hi ha un debat molt interessant sobre el tema, m'agrada tant la posició dels que defensen els models clàssics, com en Jordi Canal o en Tià Benassar, com les propostes que es fan des de perspectives més àmplies, *el gris asfalt* de què parlaré l'Empar Fernández o tu mateixa, el *post-noir* de Laurentino Vélez. Trobo que tots teniu la vostra part de raó. A mi no m'interessen gaire les etiquetes, des de la perspectiva crítica m'agrada més la Semiòtica o els Estudis Culturals, però reconec que el gènere és un recull de codis amb els quals et pots comunicar amb els lectors, que és alguna cosa que tens en compte quan escrius (i quan llegeixes), i no ho puc ignorar. Per mi una novel·la negra ha de tenir per damunt de tot denúncia social, voluntat de transgredir una legalitat que es demostra injusta i ha de ser actual, compromesa amb el món en què vius. Això sol ja la farà universal i atemporal. Hi ha d'haver un crim (del tipus que sigui) i una peripècia: la per portar a terme el crim (des del punt de vista del criminal o de la víctima) o la de desentrellar-ne els secrets (des del punt de vista de la investigació). Això ja ens dibuixa uns quants tipus de personatges possibles i també uns quants tipus de recerca. I tal com es va veure en una de les taules rodones de Tiana Negra, no cal que hi hagi els policies vells, amargats, borratxos i corruptes dels anys setanta i vuitanta, o els detectius a l'americana de l'època del *hard boiled*. El món està canviant, els delictes, els personatges i els mètodes de recerca, també han de ser actuals. (Villalonga 2016a)

### 3. Intertextualitat i realitat

Margarida Aritzeta defuig etiquetes perquè coneix bé les teories i els estudis literaris —ha dut a terme recerques i assaigs sobre la intertextualitat—, tal com ho demostra la seva trajectòria acadèmica. I també coneix la literatura com a lectora i escriptora. Els seus textos ens fan l'ullet constantment, espurnejats i ballant entre el text i l'hipertext. Personatges, situacions i, fins i tot, citacions ens transporten a d'altres ficcions i narratologies, textuals i audiovisuals.

La connexió literària i l'amistat amb Jaume Fuster i Maria Antònia Oliver és una de les connexions intertextuals que cal esmentar. Si el detectiu de Fuster era Lluís Arquer —que transporta al català Lew Archer, de l'escriptor Ross Macdonald—, el primer d'Aritzeta és Sam Spade. I, a més, va publicar un estudi sobre les novel·les negres de Jaume Fuster, en què també hi destaca la intertextualitat i interdiscursivitat (Aritzeta 2014e: 161-174). Margarida Aritzeta dedica la seva tercera novel·la a la parella Fuster-Oliver, «culpables de la negror que em rossega» (Aritzeta 1992a: 5). I, en la segona etapa, la protagonista de les novel·les és (Jau)Mina Fuster.<sup>82</sup> A més, cal recordar que la primera autora catalana de *femicrime* fou Maria Antònia Oliver, amb el conte «On ets, Mònica», al recull d'Ofèlia Dracs, amb la seva detectiva Lònia Guiu (Martín i Sánchez 2015: 113-130).<sup>83</sup> A més de la parella, la dedicatòria esmentada a *El cau del llop*, també va dirigida a Olga Xirinacs. L'edifici on viu aquesta escriptora tarragonina, al capdamunt de la Rambla, és també on té la casa el cap de Sam, Ricard, a *El correu de Trípoli* i *Tie Break*, i on hi ha un bordell, al quart pis, amb càmeres ocultes que graven per fer xantatge a *El cau del llop*. A *Tie Break*, a més, assistim a una malaurada tradició tarragonina que Xirinacs ha relatat, un suïcidi al Balcó del Mediterrani. I la literatura d'Olga Xirinacs, els passadissos i soterranis secrets del carrer Major i la Baixada de la Peixateria de Tarragona on viuen personatges estranys (Aritzeta 2016b: 132-133), són ben presents a *L'amant xinès*. L'antiquari Montoliu —de nou el joc de noms— es reuneix sovint amb Jaume Rius, «un personatge saturnal condemnat a habitar a les entranyes de la terra d'ençà que era petit» i de vegades «els acompanyava l'escriptora Olga Xirinacs.» (Aritzeta 2015a: 65).

Ja a les pàgines inicials de la primera novel·la, és ben evident el joc, en aquest cas cinematogràfic. 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». Una Irma fonedissa, com altres dones que enamoren a Sam, i que ens recorda també *Joc brut* de Pedrolo. El sergent Parra, a *El cau del llop*, porta gavardina com els detectius clàssics o com el Colombo televisiu. I, en aquesta mateixa novel·la, hi trobem un doctor universitari

82 També —i anterior— el comissari protagonista de les novel·les negres de Sebastià Bennasar es diu Jaume Fuster, en un homenatge ben explícit.

83 Talment com el personatge de Mina Fuster, Apolònia Guiu va néixer en un conte i va continuar en tres novel·les de Maria Antònia Oliver, *Estudi en lila* (1985), *Antípodes* (1988) i *El sol que fa l'ànec* (1994).



que comparen amb Sherlock Holmes i que és un antropòleg forense que treballa amb ossos i larves, anticipant-se a les sèries *Bones* i *CSI*, a més de ser egipciòleg com Agatha Christie. I a la trilogia de Mina Fuster, també ens trobem personatges com Zoraida, mossa de la recepció a comissaria, que no és sinó un Agatino Catarella, un homenatge a Andrea Camilleri. O la forense doctora Blasco, àlies la Ricciardi, el nom del comissari de policia de l'escriptor napolità Maurizio De Giovanni. O moltes altres obres de la literatura universal, perquè totes les novel·les estan plenes de referències a Lewis Carroll, Patricia Highsmith o l'explícit i shakespearà Cordelí d'*Els fills de l'aranya*. Com també, parlant d'aquest autor, el Hamlet Rodríguez enamorat d'una Julieta a «L'òr del ring». O la poesia de Salvat-Papasseit a *Rapsòdia per a un mort*, en què, a més, hi té força pes la cançó —la pel·lícula és posterior— *Bohemian Rhapsody* de Queen. O Julien, l'assassí de vida desgraciada de «Metro Llacuna», que es diu «com en Julien Sorel, una bella i trista història d'amor» (Aritzeta 2017b: 160), d'*El roig i el negre* de Stendhal. Una intertextualitat volguda i treballada, com reconeix Aritzeta en l'entrevista al digital *Núvol* abans esmentada: «I m'agrada que uns textos portin a uns altres, s'hi relacionin, hi dialoguin, que el lector tingui la sensació que la literatura no s'acaba en un llibre, que no s'acaba mai. I alhora vull que sigui senzill, natural, que cap cita sigui obscura o entrebanqui la lectura per qui no n'ha sentit parlar mai.» (Villalonga 2016a).

O, encara, altres jocs que fa amb els noms. Ja he comentat els de Sam o Mina Fuster, però podem esmentar noms que per ells mateixos defineixen el personatge, com el jutge Milans del Bosch, que fa honor al cognom, espanyolista i feixista, amb un físic ben descriptiu: «Lluïa una tofa de cabells negres brillant, així com les celles, poblades i rebels, i negre con el xarol era també el bigoti retallat arran de llavi. El contrast entre aquella pelussera fosca i la seva pell flàccida, groguenca i envellida, era tan espectacular que accentuava el seu aspecte cadavèric i li donava l'aire d'una aparició.» (Aritzeta, 2015a: 110). I no només és això el jutge Milans del Bosch, sinó que també és un assetjador i un *voyeur* que es masturba mentre dicta sentències mirant els genitals de Tina —que ja havia patit abusos del seu oncle— a *Els fills de l'aranya*. O la parella de Mina Fuster, que va conèixer quan ell era en un centre de desintoxicació, el cantant de rock Johnny Warhol, mort de sobredosi, que ens remet a tota una època, la del «club dels 27».<sup>84</sup> I, fins

84 Hi ha diversos paral·lelismes entre la figura de la comtessa de Cànoves, la filla de la qual va morir de sobredosi, i Mina Fuster i la seva mare.

i tot, intertextos amb la seva pròpia obra. Alguns ben explícits, com *La maleta sarda* a *L'amant xinès*. I d'altres més subtils però que es van repetint, com la figura materna en negatiu —les dones harpia i/o mares malvades com a *El correu de Trípoli*, *El cau del llop* o Maria de Amorrebieta i de Landábaru, mare de Mina Fuster. O els personatges exòtics i, sobretot, la ironia i l'humor, com, per exemple, la trampa que para la meuca Serafina, «que havia retratat el cul de mitja ciutat», a un vicari general al palau episcopal de Tarragona per fer xantatge al bisbe a *El cau del llop* (Aritzeta 1992a: 71 i 102).

Altres personatges, però, no ens remetent a la literatura, sinó a la realitat, amb connexions amb la vida de l'autora. Sam viu en un pis al carrer Gasòmetre de Tarragona, on havia viscut el seu amic Josep Lluís Carod-Rovira. O Mina Fuster viu a les «cases dels militars», davant del campus Catalunya de la Universitat Rovira i Virgili, un edifici que Aritzeta podia veure ben sovint des del lloc de treball. L'amiga de Mina Fuster, Rubí Santos, secretària del Jutjat de Primera Instància, ens recorda una amiga de l'autora, de Vinaròs —població on vivia l'artista Carles Santos—, Adela Rubert. I, sobretot, Mateu Alemany, àlies Kàputx —de Kapuscinski— perquè persegueix la veritat i la justícia, és un *alter ego* del també periodista Ferran Gerhard, amb qui Margarida Aritzeta ha establert textos i intertextos entre les seves respectives creacions literàries. Un Kàputx que també ens remet als detectius americans, com el Sam de la primera etapa, perquè persegueix la veritat, «sempre a favor des desheretats», malgrat que «no creu ni en la justícia ni en les persones, i menys quan hi ha calers per entremig.» (Aritzeta 2015c: 113). O també ens recorda el periodista-detectiu Mikael Blomkvist, de l'escriptor suec Stieg Larsson, protagonista de la saga *Millenium*. En l'entrevista esmentada, Aritzeta ens explica com parteix de la realitat per transformar-la:

La meua escriptura agafa els materials de la realitat, però com en els trencadissos de Gaudí, les peces del puzzle serveixen per fer imatges originals, en aquest cas personatges nous. M'agrada moltíssim partir d'anècdotes que he viscut, llegit o escoltat, persones que he vist o conegut, problemes que han tingut. El gat de l'antiquari s'assembla molt a un siamès que vaig tenir, va viure un munt d'anys, però ja no és el mateix siamès, perquè ara viu amb l'antiquari. Tot és recreat, transformat, nou. (Villalonga 2016a)

Parteix de la realitat i la transforma, però les obres en són un mirall, tant per la denúncia i la crítica abans tractades com, també, pels escena-

ris. Són novel·les del Camp, Tarragona especialment, i, a excepció de Cau de Llops —el Vilaniu d'Aritzeta—, els noms i els indrets i la quotidianitat responen a la realitat. I, per força, també notem com aquesta ha canviat. Escenaris com el bar Moto-Club, el tenis Cala Romana a Tarragona, el club Reus Ploms o el Pere Mata a Reus o la vida nocturna de Salou i els restaurants de Cambrils encara existeixen. Fins i tot, la ironia d'haver d'anar a veure òpera a Reus, perquè Tarragona no té cap teatre. O ca l'Ardiaca, malgrat la deixadesa i els conflictes, com es denuncia a *Rapsòdia per a un mort*, es manté miraculosament en peu a la plaça de la catedral de Tarragona. Però altes indrets ja resten en la memòria, com la cafeteria Ari-many, o els bars Pepito i Poetes d'aquesta ciutat. La lectura de les obres ens porta també a l'abans i ara de llocs i paisatges. El 1991, Sam, a *Tie Break*, passa per l'Avinguda Catalunya: «Vaig fer el tomb a la plaça Imperial Tarraco i vaig sortir per anar a agafar l'Avinguda de Catalunya, una mena de via de semi-circumval·lació flanquejada d'edificis molt nous, molts dels quals eren de despatxos. Vaig córrer fins a la vora del quarter de l'exèrcit, que queda a l'esquerra en un inici de descampat...» (Aritzeta 1991: 166). Davant d'aquest mateix indret, d'aquest quarter i descampat, és on viu, la segona dècada del segle XXI, Mina Fuster: «A l'altra banda de l'avinguda hi havia hagut la caserna i el camp de futbol del Nàstic. Feia molts anys que els militars i el futbol se n'havien anat d'allà. Ara s'hi alçava un dels campus de la Universitat.» (Aritzeta 2015a: 54).

O la transformació que fa irreconeixible, a excepció de les multes —ara per radar—, aquesta carretera entre Reus i Tarragona:

La carretera de Tarragona a Reus té tots els avantatges d'una via ràpida, dos carrils, sense semàfors, ben asfaltada, curta. S'hi podia córrer força i es podria arribar a Reus en sis o set minuts si no fos per les limitacions ferotges de velocitat i per l'acarnissament dels policies que s'amaguen sota els ponts o darrera els arbres amb els seus radars i càmeres fotogràfiques per fer-se la barba d'or amb els qui es deixen anar massa feliçment sobre el pedal de l'accelerador. (Aritzeta 1991: 41)

I, sobretot, altres canvis més importants que han succeït en les dues dècades entre la primera i segona etapa de les obres negres d'Aritzeta, com la desaparició de les pessetes, els mobles de fòrmica a les cuines, rodets de fotos per revelar, els walkman, beure xampany o fumar a tot arreu. I el telèfon. Haver de deixar un cadàver per anar a buscar una cabina telefònica per trucar a la policia, enviar un tèlex o saber de les notícies per la premsa

és ja impossible en les novel·les actuals de la saga Mina Fuster amb mòbils, ordinadors, internet i xarxes. I també el paisatge humà, vegem, sinó, aquest fragment de diàleg el 1990:

—Caram, que interessant. I se sap res de si hi ha algun àrab barrejat en tot això?

—Per què ho dius?

—No ho sé, un rampell.

—Un àrab? Ja és exòtic per ser a Tarragona. (Aritzeta 1990a: 107)

En un article en què tracta de «les Tarragones de la novel·la negra i policíaca actual», constata aquests canvis en les seves pròpies obres de la primera etapa:

La immediatesa dels escenaris i els temes de la novel·la negra mostren la transformació d'una ciutat que ha canviat molt al llarg dels darrers vint-i-cinc anys. Així, per exemple, les meves tres primeres novel·les negres [...] situen l'escenari criminal en un barri antic tarragoní degradat, poblat de gent marginal i amb prostíbuls de fanalet vermell a la porta, uns indrets que es podien trobar als anys setanta del segle xx, i fins i tot als vuitanta, però que són estampes definitivament oblidades a la frontera del pas cap al segle XXI. (Aritzeta 2016b: 135).

El paisatge humà i les situacions canvien amb els anys i així ho reflecteixen les novel·les. Caldrà veure, d'aquí a un temps, l'evolució dels fets i de les qüestions narrats en les obres actuals de la segona etapa. Per exemple, i referint-nos a la darrera novel·la negra publicada per Margarida Aritzeta, *Rapsòdia per a un mort*, caldrà veure com ha evolucionat la mal confiança entre cossos de seguretat nacionals i estatals, els atemptats jihadistes, les xarxes de notícies i les *fake news*, el racisme, el feixisme més patent que latent als carrers o les persecucions contra els llaços grocs en defensa de la llibertat de presos i preses polítics que hi trobem.

Respecte a la realitat, sí que el que es manté en les novel·les d'ambdues etapes és la denúncia dels assetjaments, del masclisme i del sexisme. Per una banda, la denúncia es va repetint i, per l'altra, un seguit de personatges femenins «apoderats» trenquen clixés i els contradueixen. Feli, a *Tie break*, o Tina, a *Els fills de l'aranya*, són dones maltractades que pateixen la violència masclista. Però, també, Coia Moreno, a *El cau del llop*, o Mina Fuster, a les tres novel·les, són dones apoderades i feministes.

Margarida Aritzeta, de la mateixa manera que descriu amb detallisme músiques i llocs, també ho fa amb els personatges, sobre els seus comportaments, pensaments o, fins i tot, les seves varietats dialectals i lingüístiques. Tots els components, llocs, personatges i delictes, es van lligant en unes novel·les de gaudi plenes de cadàvers, acció, sang i fetge, embolics, corrupció, secrets o amors. I, alhora, tots aquests components es desenvolupen a través de diverses tècniques narratives que ens van canviant la perspectiva, percepcions i focalitzacions. L'Aritzeta negra domina el gènere i, per concloure, d'acord amb Sebastià Bennasar, «és molt bona en el control de la informació i en la disposició de l'arquitectura narrativa de la seva obra.» (Bennasar 2016).



LA FANTASIA ÈPICA DE MARGARIDA ARITZETA:  
LES NOVEL·LES ATLÀNTIDA I EL GORG NEGRE

Alfons Gregori

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

*1. Introducció*

Escena 1: unes classes de Teoria de la Literatura a primer de carrera de la Universitat Rovira i Virgili en què descobria, enlluernat, els mecanismes de la narrativa, la poesia i el teatre com mai ningú no me'ls havia explicat. Escena 2: al mític bar Poetes de Tarragona, tertúlies nocturnes amb uns estudiants que, entre nerviosos i excitats, presentàvem observacions tentinejants sobre obres rellevants de la literatura mundial. Escena 3: tardes de tallers literaris, ofertes generosament per encomanar el cuquet de l'escriptura i deixar-nos exterioritzar les primeres provatures literàries, sovint força maldestres. Aquestes tres escenes tenien una protagonista, una mestra de cerimònies que engrescava i engresca amb el seu encant i la seva facilitat de paraula, fent planer el saber més subtil i emocionant l'aventura de penetrar en la literatura. El seu nom encara el llegim en cobertes a la secció de novetats i en portals informatius d'actualitat perquè no té aturador. És Margarida Aritzeta, en qui la sensualitat de la flor triadora contrasta bellament amb l'asprivesa del cognom basc.

Totes aquestes experiències expressades per mitjà d'escenes a l'inici de l'article podrien ser mers records de joventut de qui escriu aquestes ratlles, però, com veurem a mesura que avancem en l'estudi de la fantasia èpica d'Arizeta, es tracta d'il·luminadores mostres d'un *tête à tête* amb la literatura emprès per l'autora que tenen molt a veure amb les novel·les seleccionades, en concret *Atlàntida* (1995) i *El Gorg Negre* (2012). Però, què tenen d'especial aquestes obres que les diferenciem d'altres en què l'escriptora val·lenca també ha fet un ús brillant de fets i fenòmens sobrenaturals?<sup>85</sup> Què

85 Entre d'altres, cal esmentar dues de les seves primeres obres, que la perfilaven com una escriptora propera a la ciència ficció i el fantàstic: *Grafèmia* (1982) i *Vermell de cadmi* (1984).

és això de la «fantasia èpica»?<sup>86</sup> En literatura tota etiqueta respon a uns condicionants determinats, en aquest cas més comercials que acadèmics. De fet, la narrativa de gènere sempre ha estat més volgudament segmentada que el realisme psicològic, el qual sol funcionar més aviat de *mainstream* en l'àmbit de la producció literària. És clar, per alguna cosa s'havia d'anomenar «de gènere». Efectivament, s'ha anat produint una parcel·lació que va sorgir gairebé des del moment mateix en què el cercle de Madame de Staël va difondre el modern concepte de literatura que preval en l'actualitat, particularment a través de l'obra de l'autora francesa *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). I és que aquesta nova dimensió esteticitzant de la literatura té força a veure amb el Romanticisme i la revolució filosòfica de la modernitat basada en una nova comprensió del sublim: l'emoció provocada per la representació estètica de la mort i tot allò desconegut, misteriós, que Edmund Burke (1998: 36-37), al seu assaig *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) —publicat en plena Il·lustració— considera una font de plaer (*delight*) sempre que aparegui modificat adientment i es mantingui com un perill a certa distància del lector o de l'espectador (en el cas de les arts plàstiques).

En aquells anys de convulsió política, cultural i creencial, a cavall dels segles XVIII i XIX, cristal·litzen dos corrents que representen les vies principals d'exploració de l'irreal en el camp de la prosa literària: d'una banda, el gènere gòtic, que —tot i que no sempre presenta elements sobrenaturals— va aportar tota una iconografia que va quallar en l'imaginari col·lectiu occidental, és a dir, els castells en runes, els fantasmes amb cadenes, les virginals senyoretetes desvalgudes, els escenaris tètrics (habitualment nocturns), les lluites entre uns bons extraordinàriament virtuosos i uns dolents extraordinàriament pèrfids, etc. Es tracta del costat tenebrós de l'irreal que hauria donat peu al desenvolupament dels gèneres del fantàstic clàssic i de l'estrany misteriós gràcies a l'obra original i trencadora d'autors

---

No obstant, se'n va allunyar a causa del seu interès per la novel·la negra —o merament policíaca— i de voler continuar un determinat experimentalisme inicial (lligat al col·lectiu Ofèlia Dracs) de caire postmodern i fins i tot autoficcional, com a *L'home inventat* (1996) i *Perfils de Nora* (2003). Alhora, com a investigadora també s'ha interessat per l'irreal, primordialment en el seu modèlic treball sobre la narrativa no mimètica d'Olga Xirinacs des de la seva vessant més gòtica; vegeu Aritzeta (2014f).

86 Per a un acurat estudi acadèmic sobre la fantasia escrit en llengua espanyola, vegeu Clúa (2017).



de la talla d'E. T. A. Hoffmann o Edgar Allan Poe. D'altra banda, paral·lelament es desenvolupava un corrent més propi del meravellós transhistòric, en què els elements i fenòmens sobrenaturals depenien en major grau de l'univers de la tradició folklòrica, tant en la seva vessant popular, que va ser recollida i parcialment reelaborada per investigadors com els famosos germans Grimm, com en la seva vessant culta, que s'havia transmès —i de vegades reorientat— al llarg de l'Edat Moderna per mitjà de composicions poètiques i teatrals en vers en les diverses llengües de cultura europees. Aquesta vessant més solar i lluminosa de l'irreal presenta un bon nombre d'autors que, integrats en el magma romàntic, van recrear mites i motius de la literatura popular a redós de la llegenda folklòrica. Com a insignes representants d'aquesta narrativa trobem, per exemple, l'alemany Ludwig Tieck o el francès Charles Nodier, i, ja més endavant, tres grans dones (amb tres pseudònims): la també francesa George Sand, l'espanyola Fernán Caballero i la més jove de la triada, la nostrada Maria de Bell-lloch.

## 2. Atlàntida: *el jo al país de la meravella*

*Atlàntida* constitueix una mostra força excepcional de literatura meravellosa contemporània no sols en la literatura catalana, sinó en el panorama de l'Estat espanyol en general. Propera, per tant, a la segona tendència que he comentat en l'apartat anterior, narra la història de Balaig, un jove que, després d'haver sobreviscut l'agressivitat letal de diversos monstres mitològics del sud de la península, que acaben amb el seu senyor, Gasamir,<sup>87</sup> i un incendi que calcina totes les terres de la mare d'aquest, identificades amb els Pirineus per les descripcions que hi trobem i pel nom de la dona —Pirene—, s'embarca ni més ni menys que amb Hèrcules en l'aventura d'apropiar-se del «lluc de la vida», que haurà de revivificar-hi la vegetació anihilada. Tots dos viuen aventures en aquesta recerca, per exemple la trobada amb les Hespèrides, la fugida davant dels venjatiu Atlants o la separació continental (i possible enfonsament) de l'Atlàntida, així com d'altres que l'afecten més personalment, com ara la sortida del laberint. Totes contribuiran al creixement personal de Balaig, ja que coneixerà millor la natura humana i aprendrà a distingir entre el miratge de l'amor mitificat

<sup>87</sup> Així, Gasamir és devorat pel monstre Euritió, el pastor del ramat del gegant Gerió, ajudat pel seu terrible gos de dos caps Ortre.

i l'estimació autèntica. Finalment, fracassarà en la seva missió, perquè una simple cabra afamegada fa malbé el lluc de la vida, però descobrirà que la Natura és més forta que el(s) mite(s), ja que resulta més resistent als embats del temps i dels escriptors.

En efecte, si bé és cert que a l'hora d'elaborar la seva obra *Aritzeta* pren com a hipotext el primer poema èpic de Verdaguer, *L'Atlàntida* (1877), com corrobora el nom triat per titular la novel·la,<sup>88</sup> i hi apareixen punts essencials de la història versificada pel poeta renaixentista, l'autora es permet modificar i ampliar —d'acord amb els seus propòsits narratius— una sèrie d'aspectes d'aquest relat i de la mitologia ibèrica, subordinada en part al panteó de la mitologia grega,<sup>89</sup> que tampoc dubta a transgredir. D'aquesta manera, és Balaig qui rescata Hèrcules del naufragi que aquest havia patit en la novena barca que, segons establia una de les llegendes difoses en l'àmbit català, havia de ser el mitjà de transport per fundar la ciutat de Barcelona. Al relat, s'hi incorpora el mateix Balaig, nom coincident amb el pic més elevat del Canigó, i ell mateix es presenta com el fill d'un altre personatge que duu el nom d'aquesta muntanya tan simbòlica per al poble català; es tracta de personificacions que s'ajusten a l'àmbit geogràfic dels Pirineus, en què focalitzen alguns dels episodis inicials de la novel·la, alhora que són al·lusions a l'altre gran poema èpic verdaguerià. D'altra banda, si la tradició que s'inicia en Plató havia transmès la idea d'una Atlàntida poderosa i superba, símbol alhora d'una civilització superior, la veu narrativa de la novel·la en subratlla la vessant bel·licosa: «els Atlants anaven i venien fent la seva llei per tota l'amplària de la terra. I no hi havia indret, per molt llunyà que fos, que no hagués rebut la visita destructora dels seus soldats carnissers, ambaixadors gegantins o monstres esglaia-dors» (*Aritzeta* 1995a: 72).

88 A fi d'enllaçar amb la qüestió de la «descoberta» d'Amèrica, que constitueix un dels nuclis de l'obra verdagueriana, *Aritzeta* (1995a: 95) introdueix lleument personatges de la mitologia precolombina, com ara Quetzalcóalt, la qual sorgeix en forma de «serpent emplomallada, que venia de ponent i travessava tota la terra dels Titans sense fer fressa», així com la visió dels sacrificis humans que mantenim a partir de força testimonis textuais i troballes arqueològiques, per bé que refosa amb figures de la mitologia grega: «El Tità de Foc bada el pit de la jove amb un ganivet d'obsidiana i n'arrenca de calent en calent el cor bategant de l'afortunada, així, a poc a poc, i el cor encara belluga quan l'alça per damunt del seu cap amb les mans sangonenques» (*Aritzeta* 1995a: 116).

89 Al llarg de la novel·la, desfilen déus com ara Posidó, el seu fill Anteu, titans, nimfes, gorgones, harpies o sirenes (anomenades aquí «dones-batraci»), entre d'altres.

En la novel·la, determinats aspectes reproduïxen el format del meravellós tradicional, com per exemple el recurs dels objectes màgics amb què s'obsequia els herois abans del seu periple i que acaben tenint una funció determinant en l'èxit de la seva empresa.<sup>90</sup> En una altra escena del llibre, Edelweiss (coneguda sobretot amb la forma nostrada «Floredeneu»), la reina de les fades del Canigó al poema èpic homònim de Verdaguer, usa els seus poders màgics per alçar una muntanya en l'indret on és enterrat Gasamir (Aritzeta 1995a: 31). També es reproduïx una profecia llançada per l'endeví grec Tirèsies, que vaticinava als Titans l'arribada d'uns forasters —els herois que protagonitzen les aventures principals d'*Atlàntida*— en l'ajut dels quals hauran de confiar per tal d'evitar que les aigües del mar abismen el seu domini (Aritzeta 1995a: 94). Com he esmentat més amunt, el final de l'obra no reproduïx l'èxit esclatant sobre el Mal prototípic del meravellós tradicional, ja que la missió sembla haver estat debades, però l'escriptora de Valls no renuncia pas al final feliç que figura en l'horitzó d'expectatives dels lectors d'aquesta modalitat narrativa. Així, cal assenyalar que els herois principals han sobreviscut i Balaig ha pogut tornar a casa sa i estalvi, on l'esperen els seus; però, principalment, es compleix una de les profecies,<sup>91</sup> cosa que l'heroi copsa un cop ha arribat a casa i observa com comença a créixer herba nova en els terrenys pirinencs calcinats, malgrat les aparences de catàstrofe: «I vaig entendre que no hi ha lluc de la vida, perquè la vida reneix del foc i de la cendra. [...] I vaig entendre que el nostre viatge sí que havia tingut sentit i que era aquell el lluc de la vida que havíem anat a buscar i no pas el de l'arbre» (Aritzeta 1995a: 218).

Tolkien (1966: 85-89), en el seu conegut assaig «On Fairy-Stories» (1947), anomena «eucatastrophe» aquest tipus de final de les rondalles meravelloses, el qual es pot aplicar sense problema als relats *fantasy* que ell mateix va conrear, igual que s'hi pot aplicar el concepte de «joy» que se'n deriva. L'escriptor anglès vinculava aquest darrer a una «veritat» que en última instància era de natura cristiana, tot i que en algunes de les seves afirmacions responia a un plantejament teòric sobre «mons possibles» que faria fortuna més endavant en el camp de la teoria literària: «The peculiar

90 La dida de Gasamir dona a Balaig oli de llangardaix i ametlles amargues, que curarà amb eficàcia insospitada ferides de diversos personatges, i l'endeví Nefiac, un cabdell de corda prima capaç d'aguantar molt de pes (Aritzeta 1995a: 52).

91 Diu així: «La vida reprendrà del foc i la cendra. Cal passar doncs pel foc i per la cendra, sense pietat ni temor» (Aritzeta 1995a: 218).

quality of the “joy” in successful Fantasy can thus be explained as a sudden glimpse of the underlying reality or truth. It is not only a “consolation” for the sorrow of this world, but a satisfaction, and an answer to that question, “Is it true?” The answer to this question that I gave at first was (quite rightly): “If you have built your little world, yes: it is true in that world”» (Tolkien 1966: 88). La «veritat» que descobreix el protagonista és profunda, un saber existencial que el transforma com a persona i que no sols restaura una benaurança prèvia en el futur a venir d'aquell món ficcional, sinó que el fa conscient de la seva pròpia capacitat com a individu, alhora que se sent en comunió amb la Natura i amb els seus cicles, una Natura que, recordem-ho, ha vençut el(s) mite(s): «I vaig entendre que cada terra és sempre la mateixa terra i que cada vida és sempre la mateixa vida, i que un temps pot ser alhora tots els temps. [...] arreu on anéssim floriria la vida i lliscaria el temps, perquè entenia que la nostra força era dins nostre, com la força de la muntanya és a les entranyes de la terra» (Aritzeta 1995a: 218).

Mirem d'ubicar ara la novel·la en el marc de la fantasia èpica com a modalitat literària contemporània, és a dir, el ja esmentat *fantasy*, que ha acabat sent un veritable calaix de sastre de la narrativa de l'irreal.<sup>92</sup> Des d'aquesta perspectiva, la novel·la pertany a la categoria que la reputada investigadora en literatura no mimètica Farah Mendlesohn (2008: xx) bateja com «immersive fantasy», ja que no sols ens convida a compartir un món, en aquest cas el del protagonista i el seu company d'aventures, sinó que també hem de compartir com a lectors una sèrie de suposicions sobre aquest món que ens és presentat directament, sense cap mena de preàmbul. En aquest sentit, els personatges assumeixen plenament els fenòmens sobrenaturals que els envolten i que formen part del seu horitzó d'expectatives, de tal manera que les obres reeixides d'aquesta modalitat de narrativa *fantasy* arriben a invalidar el sentit de la meravella en favor d'una atmosfera de tedi o melancolia («ennui» a l'original) (Mendlesohn 2008: xx). Això mateix succeeix en bona part de la novel·la d'Aritzeta, en què la veu narrativa transmet una sensació de patiment i desassossec vital —quan confessa la seva por a la mort i demostra el seu complex de covard—, sensació que canalitza o mitiga parcialment mitjançant l'esperit d'aventura.

92 Fixem-nos en la pluralitat de la resposta oferta per Armit (2005: 1) a la pregunta que es fa a ella mateixa sobre el concepte en qüestió: «What is fantasy writing? Utopia, allegory, fable, myth, science fiction, the ghost story, space opera, travelogue, the Gothic, cyberpunk, magic realism; the list is not exhaustive».

En aquest sentit, Balaig, com a veu homodiegètica que explica tant els periples en què participa com les sensacions i reflexions que se li acuden en cada moment o etapa del viatge, s'alça com una mena d'antiheroi que subverteix el model del meravellós tradicional.<sup>93</sup> En efecte, aquesta modalitat literària es caracteritza per ser narrada a través d'una veu heterodiegètica de caire més aviat monològic i autoritari, en la mesura que dicta unes determinades condicions innegociables envers els lectors i tanca la porta al dialogisme, tan propi de la novel·la com a gènere prototípic de la modernitat. D'aquesta forma, la introducció de la subjectivitat per part de Balaig trenca aquesta dinàmica des de l'inici de l'obra, quan explicita les seves pors i la seva perspectiva sobre els mals tràngols que ha hagut de passar per sobreviure. L'heroi valora (negativament) els procediments màgics, com ara quan considera maneres «ben galdoses d'interrogar el que ha de venir» (Aritzeta 1995a: 88) l'endevinació a partir dels solatges d'una tassa i de les entranyes dels animals. I les rebutja categòricament més endavant: «Ja començo a estar tip de prediccions idiotes! [...] No tinc cap intenció de fer-ne cas!» (Aritzeta 1995a: 138). Alhora, realitza reflexions antropològiques que el perfilen com algú que experimenta un desenvolupament intel·lectual de la joventut a la maduresa, encara que sigui partint de sabers inculcats prèviament, per exemple amb relació a aquestes mateixes creences endevinatòries que havia desvirtuat i rebutjat: «la memòria em deia que aquestes coses eren molt sagrades i no hi havia res de més profund en un poble que les seves creences i les profecies que espera de veure acomplertes» (Aritzeta 1995a: 149). En definitiva, aquesta mena de comentaris i reflexions expressats per la veu narrativa al llarg de la novel·la resulten l'element determinant a l'hora d'allunyar-la del típic relat de mites i llegendes insert en el paradigma de la literatura meravellosa tradicional.

Al meu parer, la novel·la se situa d'alguna manera en un punt equidistant de dues propostes radicalment diferents: una és la recreació de relats mitològics per apropar-los als lectors contemporanis (especialment als joves), com la tan difosa obra de Robert Graves *Greek Gods and Heroes*,<sup>94</sup> i l'altra, el culteranisme, conceptisme i sarcasme còsmic de les personalís-

93 «The tensions between fixedness and contingency, formula and innovation, closing-down and opening-up, the world-as-it-is and the world-as-it-might-be are common to fantasy texts of all types» (Bould & Vint 2012: 108).

94 Traduït al català per Joan Ayala sota el títol *Déus i herois grecs* (1988).

simes proses espriuanes de *Les roques i el mar, el blau*. Una de les característiques del text d'Aritzeta, referida en un fragment citat més amunt que planteja la unitat de tots els temps en un sol temps, consisteix en la introducció d'elements del nostre món en un relat aparentment ucrònic, donat que els personatges pertanyen a la mitologia o s'hi relacionen directament. Ho observem clarament quan Hèrcules raporta que els treballs que ha dut a terme han esdevingut «poemes i els reciten els rapsodes per les festes dels Jocs, se n'han representat tragèdies...» (Aritzeta 1995a: 74); o bé quan Balag parla dels laberints que s'imagina i esmenta el d'Horta (a Barcelona) i els de miralls o llums de les fires (Aritzeta 1995a: 154). És a dir, es produeix la irrupció d'elements propis de la nostra realitat històrica que transgredeixen completament el model del meravellós tradicional i ens apropen a l'àmbit del meravellós contemporani,<sup>95</sup> que amb tanta passió i suggestiva estètica van cultivar autors peninsulars com Álvaro Cunqueiro i —en alguns dels seus relats— el mateix Joan Perucho. De fet, les interferències temporals i «intermitològiques» que trobem en la novel·la d'Aritzeta, a més de les digressions de certs personatges i de la sensualitat i riquesa de matisos en el llenguatge de força descripcions paisatgístiques, l'agermanen especialment amb l'obra de l'escriptor gallec, que es complaïa en l'ús de l'anacronisme i de certs elements subjectius en el relat meravellós. Tanmateix, considero que el relat de l'escriptora beu igualment de Perucho, en particular quant a l'estructuració d'aventures plenes d'obstacles amb la presència d'elements descontextualitzats que contribueixen a conformar un singular marc meravellós en les lletres contemporànies.

### 3. El Gorg Negre o *l'apropiació fructífera del fantasy*

Tornant a la distinció inicial entre gòtic i llegenda meravellosa, cal assenyalar que es tracta d'identificacions motivades per raons didàctiques o expositives que no exclouen els creuaments i hibridacions entre totes dues. Així, a l'Anglaterra de mitjan segle XIX es publiquen diversos relats

<sup>95</sup> A aquest efecte contribueix també la fusió de diverses tradicions mitològiques que ja he assenyalat anteriorment. D'altra banda, val la pena esmentar que Aritzeta (2012: 259) fa un ús puntual d'aquest recurs literari a *El Gorg Negre* quan la veu narrativa fa referència a «la fonda de Can Fabes de Sant Celoni», que curiosament coincideix amb el nom del primer restaurant amb tres estrelles Michelin a Catalunya (originalment «El Racó de Can Fabes»); d'aquesta manera, l'autora homenatja el malaguanyat cuiner Santi Santamaria, que va regenerar aquest local fins a la mort.

de dos autors, William Morris i George MacDonald, que van esdevenir pioners d'allò que posteriorment s'anomenaria *fantasy* al món anglosaxó (Mathews 2002: 16). Malgrat les seves divergències ideològiques,<sup>96</sup> tots dos recorren a escenaris medievals i a mites de l'antiguitat per bastir una narrativa en què el sobrenatural forma part de la meravella revelada literàriament, sense escapar de la influència que necessàriament havia de tenir el gòtic en històries que també remetien a ambients aristocràtics de cavallers. Igualment, en els relats d'ambdós destaca una recerca de l'espiritualitat que pot arribar a tenir tons místics, cosa que va entrecar —i va encaixar ideològicament en el cas de MacDonald— amb la fantasia èpica més emblemàtica, publicada a la segona meitat del segle xx: *The Chronicles of Narnia* (1950-1956), de C. S. Lewis, i en especial *The Lord of the Rings* (1954-1955), de J. R. R. Tolkien.<sup>97</sup> Aquestes obres, justament, donen sentit a la categoria de «meravellós medievalitzant», tant per la seva ubicació en un espai meravellós en què la màgia està naturalitzada i pot succeir-hi qualsevol fenomen en aparença impossible, sovint extret o procedent de motius presents a la tradició occidental —que gradualment havia perdut vigor enfront del racionalisme científic—, com per una ambientació que, si bé no coincideix unívocament amb un període històric concret, presenta una sèrie d'objectes, infraestructures, hàbits i tecnologies que ben bé serien possibles en l'època medieval.<sup>98</sup> Aquest darrer tret es correspondria, doncs, amb l'adjectiu «medievalitzant», que indica la semblança però no la pertinença a l'època medieval, és a dir, no es refereix a obres escrites

96 El progressisme vitalista i secularitzant del prerafaelisme de Morris va ser una inspiració important per als corrents regeneracionistes del Modernisme català. Això, emperò, no va impedir que la seva estètica fos emprada per contribuir a l'estètica decadentista finisecular o que la fessin seva escriptors de tarannà conservador. En efecte, parlant dels contes d'Alexandre de Riquer «El rei dels àlbers» i «Rosablanca», Castellanos (1992: 21) assenyalava que el segon dels textos va ser: «punt de partida de la reivindicació orsiana del conte meravellós» i que «tots dos s'adscriuen plenament, a la temàtica pre-rafaelita, que havia entrar a Catalunya en estreta connexió amb el simbolisme».

97 Ambdues estan disponibles en català: *El senyor dels anells* (1986-88), traduïda per Francesc Parcerisas, i *Les Cròniques de Nàrnia* (2005-2006) en set volums, en versió a càrrec de Jordi Arbonès i Enric Arcalà (en funció del volum).

98 Alguns d'aquests objectes, infraestructures, hàbits i tecnologies, òbviament, també podrien pertànyer a d'altres períodes històrics, però en el seu conjunt harmonitzen amb el període medieval, cosa que tampoc resulta tan sorprenent si tenim en compte que ens referim a un mil·lenni complet de la Història.

en aquell moment històric, sinó que són força posteriors i únicament en reproduïxen els elements esmentats.<sup>99</sup>

*El Gorg Negre* explica les desventures protagonitzades per l'Alba, una noia suposadament òrfena que viu amb els seus avis paterns a Gualba, un poble del Montseny. El seu pare era mort, però la mare i el germà havien desaparegut. Làvia Mintònia mira de transmetre-li el saber del meravellós popular local, però ella s'hi resisteix, fins que penetra en un món màgic en què haurà de cercar el seu germà Aram i, paral·lelament, ajudar a salvar aquest espai insòlit de les fosques ambicions del misteriós Nigromant i el seu malèvol exèrcit, que en realitat és el castlà de Montsoriu, cosí del vescomte de Cabrera. Comptarà amb l'ajuda d'un follet, de nom Queralt, que, malgrat el seu caràcter capriciós, demostrarà ser una bona companya. Aniran passant proves i múltiples aventures, que seguiran les pautes d'enigmes i reptes diversos, els més importants dels quals són dos: reunir uns talismans i interconnectar uns rellotges de sol segons un patró en forma d'una mena d'ulls concèntrics, cosa que permetrà expulsar el Mal. En el procés, l'Alba descobrirà que la seva mare és una goja —i més en concret una dona d'aigua—, alhora que retrobarà l'Aram, que entre tots deslliuraran del seu estat letàrgic. Tanmateix, l'objectiu principal amb què finalitza l'extens relat consisteix a vèncer les tropes del Nigromant enfonsant-los en la terra per sempre. El llibre consta de tres parts diferents que corresponen a dos plans distints: el primer és el breu relat del descobriment d'uns pergamins que contenen unes antigues cròniques, escrites sorprenentment amb cal·ligrafia moderna; i el segon, la història focalitzada en el personatge de l'Alba que he esbossat més amunt i que conforma la major part de la novel·la. La tercera part, que també correspon a aquest darrer pla, és el document que tanca la narració, en què Aram aclareix que ell és el cronista que ha traslladat aquesta història als pergamins trobats, perquè va decidir romandre al món màgic. Aquest fet és el causant del desajust entre la datació dels pergamins i el tipus de lletra, alhora que confirma el caràcter medieval —i històric— de les aventures experimentades per l'Alba, malgrat que la presència de màgia i personatges sobrenaturals pogués fer pensar d'antuvi en un espai ucrònic, que és el típic dels contes de fades i de força obres del meravellós medievalitzant.<sup>100</sup>

99 Per a una introducció solvent al meravellós medieval elaborat en aquell període i dins del paradigma mental propi del món premodern, vegeu Morales (2002).

100 Les «Notes de lectura» que gairebé tanquen el volum abans dels «Agraïments» aclareixen les variades referències històriques que travessen la narració.



La novel·la forma part del model narratiu que Mendlesohn (2008: XIX) classifica com a *Portal-Quest Fantasy*: «A portal fantasy is simply a fantastic world entered through a portal. [...] Crucially, the fantastic is on the other side and does not “leak.” Although individuals may cross both ways, the magic does not». En efecte, la protagonista de la novel·la penetra en un món diferent del nostre a través d'un lloc de pas màgic, la Porta del Gorg Negre, que s'activa gràcies a una pedra de palet especial anomenada «la Clau dels Mons», la qual, segons les instruccions màgiques que havia visualitzat en un somni, havia de rebotar en l'aigua quatre cops.<sup>101</sup> Com afirma la mateixa Mendlesohn (2008: XIX), aquesta mena d'obres solen desenvolupar-se de manera lineal fins a la meta o objectiu a què cal arribar i presenten un llenguatge elaborat de caràcter descriptiu i exploratori, alhora que la confiança en un destí que s'ha de complir pot reflectir la necessitat de crear una explicació racional de l'acció irracional sense trencar-ne el misteri. Lòbra d'Arizeta s'ajusta força a aquesta descripció: tot i que conté força diàlegs que acceleren l'acció, no hi manquen les descripcions riques, precises, de llenguatge suggestiu i més d'una volta captivador. Al mateix temps, la idea del destí hi és recurrent: l'Alba sent que ha de salvar el seu germà Aram, que es troba en el món màgic, i aquesta sensació es racionalitza mitjançant l'aclariment de la relació entre les (aleshores) misterioses paraules de l'àvia i determinades troballes durant el desenvolupament de l'acció, a vegades també protagonitzades per aquesta àvia, que, tot i trobar-se en l'espai anodí de la nostra realitat ficcionalitzada, és capaç de comunicar-se amb l'Alba apareixent reflectida en superfícies aquàtiques del món màgic. Aquesta assumpció del propi destí i la necessitat de complir-lo està estretament lligada a l'adquisició d'experiència per part de la protagonista en un espai ficcional que cada cop té més apamat, i alhora enllaça amb l'aspecte educatiu o didàctic del creixement personal.

Així, com subratlla Mendlesohn (2008: 1), el clàssic relat de portals és més habitual en el *fantasy* infantil i juvenil que en el dirigit al mercat adult. Com que la posició inicial del protagonista (i dels lectors) és ingè-

101 Certs objectes poden ser transportats de la realitat al món màgic ficcional, en concret la motxilla que l'Alba duu a l'esquena, però també una bicicleta que havia deixat repenjada en una font. Curiosament, el fet de trobar la bicicleta en aquest indret, no gaire a prop del portal, podria suggerir a la protagonista un retorn a la seva realitat inicial. Tanmateix, prèviament ja havia trobat indicis de no ser-hi, per la qual cosa a partir d'aquest moment —i de la reacció del follet que l'acompanya— la bicicleta esdevé un objecte sorprenent en aquest món medieval.

nua (Mendlesohn 2008: 2), s'hi desplega tot un procés de coneixement que funciona anàlogament al progrés educatiu i a la maduració personal. No és pas coincidència que fos una escriptora alliberada i d'orientació socialista, l'anglesa Edith Nesbit (1858-1924), qui iniciés la fantasia moderna infantil i juvenil, ja que els seus propòsits tenien un caire educatiu i de reflexió sobre el poder (Nikolajeva 2012: 31). Amb una orientació progressista que enllaça amb la de Nesbit, a més de feminista i catalanista, la veu autorial d'Aritzeta és perceptible en el didactisme que transmet Aram com a veu narrativa heterodiègética en força fragments de la novel·la, com ara en els aclariments sobre els trets de l'art romànic, i la funció tan il·lustrativa com adoctrinadora dels capitells, frisos i d'altres parts del claustre (Aritzeta 2012: 150); o bé, en diferents afirmacions, a vegades properes a l'aforisme, que transmeten un coneixement general fruit d'un procés inductiu sols possible gràcies a l'experiència i l'acumulació del saber.<sup>102</sup>

La novel·la de l'autora val·lenca aplica igualment d'altres fórmules prototípiques de la narrativa *fantasy* que intensifiquen la identificació genèrica. A banda d'endevinalles i profecies que orienten sobre el destí dels herois,<sup>103</sup> la principal d'aquestes fórmules és l'establiment d'un marc dicotòmic entre unes forces malignes perillosíssimes per la seva capacitat d'afectar la totalitat del màgic, anomenades «el Poder Fosc», i unes forces bondadoses —de les quals participa l'Alba— que portaran la pau en un final de restauració del poder anterior, en aquest cas el del sobirà sobre els seus vassalls<sup>104</sup> i el d'un castell de Montsoriu que «es va tornar a convertir en far i guia del Montseny» (Aritzeta 2012: 569). El maniqueisme del discurs expressat al llarg del relat s'observa clarament en la següent citació: «l'era de la llum s'acaba i el Poder Fosc s'està començant a despertar» (Aritzeta 2012: 168). La voluntat negativa d'aquests darrers, vinculada

102 Així, per exemple, en relació a Lilith: «Per l'amplada del món han anat donant noms diferents a coses parelles. Els mites dels orígens s'assemblen tant» (Aritzeta 2012: 277). O bé aquest admonició indirecta a l'Alba: «ningú no l'havia advertit que la llibertat era un do que calia vigilar i protegir, que no era ni de molt l'estat natural de tots els éssers» (Aritzeta 2012: 328).

103 En el segon capítol de la novel·la ja trobem una profecia determinant en aquest sentit: «Perquè ho diu el llibre: "passarà la Porta, camí de Gualba, per destruir el Poder Fosc que dorm al cor de la muntanya"» (Aritzeta 2012: 93).

104 Expresso així el fons de la cosa (l'esclafament de la rebel·lió del castlà del vescomte de Cabrera), tot i que Aram ho presenta com un restabliment de la confiança envers el vescomtat en qüestió (Aritzeta 2012: 568).

a unes serps portades de l'Índia i que disposen d'un immens poder màgic, així com les conseqüències desastroses que el seu triomf comportaria les explicita un follet savi, l'àvia Ridaura: «És el Nigromant. Està aplegant forces per aconseguir el favor del Poder Fosc. Quan neixin els serpents, el tindrà. Les criatures de la nit s'empararan de tot, el bosc morirà, la terra esclatarà en foc... i la pobra dama damnada tornarà a la terra» (Aritzeta 2012: 312). També resulta propi del meravellós medievalitzant el final de la novel·la, èpic en el sentit més essencial del terme, ja que el combat contra les forces malèfiques és terrible, el xoc de potències impressionant i l'heroïcitat (i sacrifici) d'uns pocs l'única mitjà per vèncer en un estat de coses veritablement desesperat. Per tant, hi trobem en el seu esplendor l'*eucaastrophe* i el *joy* tolkienians.

A l'hora de resseguir els orígens i les motivacions de la novel·la *El Gorg Negre*, crec que cal focalitzar en dos aspectes fonamentals. El primer enllaça directament amb l'autor suara esmentat, el brillant creador de «mons secundaris» J. R. R. Tolkien: el fenomen del meravellós medievalitzant inscrit dins del corrent del *fantasy* anglosaxó. Cal tenir present que aquesta etiqueta ha esdevingut una de les categories de més èxit comercial i, alhora, s'ha incrementat notablement l'estudi del fenomen com a conjunt, amb destacada incidència als Estats Units i Gran Bretanya, però també en força països del Centre i Est d'Europa.<sup>105</sup> Resulta significatiu, en aquest sentit, el treball de Hume (1984), *Fantasy and Mimesis*, en què, com el seu títol indica, formula la hipòtesi segons la qual el primer dels termes no constitueix pas un gènere o una modalitat literària, sinó un «impuls» creatiu d'importància equivalent a la mimesi, en el sentit que tots dos són respostes a allò que considerem la realitat.<sup>106</sup> El segon aspecte que revelaria possibles motivacions d'aquesta obra d'Aritzeta és la relació que manté amb l'anomenada «trilogia màgica» de Fuster, formada per les novel·les

105 En una ressenya de *El Gorg Negre*, Gutiérrez Carretero (2012) atribueix la seva publicació a l'èxit comercial de la fantasia èpica en els darrers anys, alhora que aprofita per enllaçar la novel·la amb la primera part de la trilogia de Kàrdavan, de Carles Batlle, un dels autors més prolífics de la fantasia èpica en llengua catalana.

106 «I can also compare fantasies and mimetic works as examples of some particular response to reality. Whereas other critics writing on fantasy try to identify it as a genre or mode, I have tried *not* to isolate fantasy from the rest of literature. It is truer to literary practice to admit that fantasy is not a separate or indeed a separable strain, but rather an impulse as significant as the mimetic impulse, and to recognize that both are involved in the creation of most literature» (Hume 1984: xii). La cursiva, en aquest cas, és de l'original.

*L'Illa de les Tres Taronges* (1983), *L'Anell de Ferro* (1984) i *El Jardí de les Palmeres* (1993). Aquesta trepidant empresa literària del barceloní va sorgir com el primer intent en llengua catalana de traslladar el fenomen del *fantasy* al nostre àmbit, un intent d'indubtable rigor i qualitat literaris, la significació del qual ha estat menystinguda per la crítica per diverses raons: la seva inserció en els programes de lectura obligatòria a secundària durant la dècada dels 80 i dels 90, el desinterès pels gèneres i modalitats no mimètics a causa de la seva suposada manca de profunditat psicològica i compromís sociopolític, i la consegüent manca de coneixements sobre teoria literària del fantàstic per part d'aquesta crítica.

Cal advertir que la discriminació de textos literaris pel fet d'haver estat seleccionats per mestres i professors de l'educació obligatòria a causa de ser «llegidors» i «instructius» —és a dir, a partir de prejudicis— ha contribuït a fulminar-los del panorama crític dels Països Catalans. Alhora, la catalogació com a lectures infantils i juvenils ha estat determinant en la banalització del meravellós medievalitzant, un procés en el qual —com deia— s'hauria d'incloure bona part de la producció no mimètica. Es tracta d'un procés d'infantilització iniciat ja amb la conceptualització dels contes de fades en el seu pas a la contemporaneïtat. Davant d'això, es perfilen dues reaccions: o bé enfrontar-s'hi en el camp de batalla intel·lectual, recolzant sobre un seguit de raons que han estat desenvolupades en centenars de treballs acadèmics d'arreu del món sobre el fantàstic, la ciència ficció i determinades modalitats del meravellós (com la línia medievalitzant), fet que condueix a frustracions per la debilitat mateixa dels estudis literaris catalans a hores d'ara; o bé establir-hi una relació dialèctica que permeti treure'n profit des del punt de vista humanístic. Aquesta darrera és la intel·ligent opció que penso que va triar Aritzeta quan va iniciar l'escriptura de *El Gorg Negre*. I, com ja he deixat dit, tot plegat està lligat al projecte de Fuster, com un homenatge de l'autora a un dels seus grans amics i referents literaris.

En la seva trilogia màgica, Fuster buscava satisfer diversos objectius que formaven part del motor ideològic de bona part dels components del col·lectiu Ofèlia Dracs, al qual també pertanyia Aritzeta: la normalització del català a través de la seva presència en tots els registres literaris mitjançant la creació de literatura de gènere (policíac, fantàstic, eròtic, de ciència ficció, etc.), així com l'assoliment d'unes reivindicacions nacionals i socials irrenunciabls: la dissolució de l'estructura del poder patriarcal, un sistema de govern basat en els principis socialistes i l'enfortiment dels

llaços culturals i polítics entre els diversos territoris dels Països Catalans. D'aquesta manera, Fuster duu a terme la introducció del *fantasy* en llengua catalana per mitjà d'un experiment literari que trenca diversos dels motlles que atorgaven carta de naturalesa al meravellós medievalitzant, ja que introdueix gradualment elements de la realitat que nosaltres coneixem, pròpia del racionalisme científic il·lustrat i per tant antitètiques a les bases màgiques d'aquesta modalitat narrativa; alhora, hi ha un seguit de referents històrics, geogràfics i polítics extrets de la realitat dels Països Catalans que, a més de contribuir a l'experimentalisme de la trilogia, en reforcen l'objectiu polític.<sup>107</sup> Val a dir que Fuster pretenia fer ús d'una modalitat narrativa (o l'aparença d'una modalitat narrativa) propera al jovent en el món anglosaxó a fi de transmetre uns mites i una realitat històrica que el franquisme havia negat com a mínim a un parell de generacions de catalans.<sup>108</sup> Volia ser una nota de modernitat que funcionés d'esquer per a la introducció d'uns esquemes conceptuals provinents de la tradició.

*El Gorg Negre* segueix uns objectius similars, tot i que no recorre als mateixos temes ni a idèntics mecanismes narratius. En aquest cas, es tracta de la transmissió d'un folklore vinculat al Montseny, encara que comú en gran mesura a tot el territori català, igual que les dades històriques que s'hi inscriuen relatives a personalitats del passat medieval català, com per exemple la Pau i la Treva de Déu decretada per l'abat Oliba (Aritzeta 2012: 144). Mentre que Fuster cercava representar cadascuna de les tres branques del venerable Pi, és a dir, Mallorca (les Balears), el Principat (ampliat) i el País Valencià, en les successives novel·les de la trilogia, Aritzeta opta per convertir el Montseny en un microcosmos que representi la realitat plural catalana: el manteniment d'unes arrels, d'una cultura pròpia i d'uns referents que no hauríem de deixar-nos alienar. Així, els exèrcits que ataquen l'entorn de l'Alba són de Ponent, denominació que també trobem a la trilogia de Fuster i que remet geogràficament a Castella. D'altra banda, a *L'illa de les tres Taronges*, Fuster havia fusionat un dels motius recurrents de la literatura popular com és la letargia amb l'evocació al mite renaixen-

107 Per a un desenvolupament de la qüestió que, des de la teoria del fantàstic, intenta demostrar la vàlua i la profunditat de la trilogia com a producte literari que depassa considerablement les limitacions del meravellós medievalitzant estereotipat, vegeu Gregori (2006; 2019).

108 En aquest sentit, no diferiria d'algunes obres anteriors enfocades al públic infantil i juvenil, com *Locell de foc* (1972) de Teixidor, novel·la que va servir de referent a tants adolescents de la meua generació.

tista de la Morta-Viva, per mitjà de l'acció màgica d'un estel —al·lusió al símbol reivindicatiu de l'estelada— que duu la princesa Garidaina al front i que allibera el soldat de fortuna Roger de la zona liminar en què romanía per acció d'un drac malèvol. En la novel·la d'Aritzeta l'estat letàrgic afecta un grup de personatges secundaris, tot i que alguns força significatius: Aram, el cavaller Vilardell, Margarida (l'estimada de Serrallonga) i la castlana (l'esposa del cosí del vescomte de Cabrera). Aquesta proliferació de la letàrgia podria indicar l'estat de passivitat que la societat adopta davant d'un poder que els abassega i, tenint en compte el conjunt de signes de simbolisme polític de la novel·la, es tractaria del sotmetiment passiu al poder del país veí.

Quant al marc temporal, la construcció de plans que trobem a la novel·la resulta prou interessant. D'una banda, l'Alba modifica el seu pla dimensional, que la transporta a un altre temps, tot i que no és l'única que ho experimenta. En efecte, en la novel·la trobem una projecció ficcional de Joan de Serrallonga i els seus homes,<sup>109</sup> que al principi es troben tan desconcertats com ella, ja que el famós bandoler va viure històricament al segle XVII —per bé que la projecció es pot identificar igualment amb la figura que va quallar-ne al folklore català.<sup>110</sup> A més a més, la configuració d'aquest espai ens remet al Verdaguer del *Canigó*, donat que el món a què va a raure l'Alba és una representació del nostre passat medieval (en concret de la segona meitat del segle XII) en què els humans conviuen amb uns personatges del meravellós popular sense aparent conflicte epistemològic. És a dir, igual que en l'epopeia de mossèn Cinto, té lloc una cohabitació fins que un fet extraordinari condueix a la transició vers a un nou ordre: en el cas de Verdaguer, la reconquesta cristiana implica l'extinció de les fades i d'altres figures de l'imaginari «pagà», mentre que, en el cas de l'obra d'Aritzeta, és la derrota del Mal allò que implica una desaparició —o millor dit «invisibilització»— dels éssers sobrenaturals. No es tracta, doncs,

109 Un fet que reforça la interpretació en clau nacional del text és la denominació d'«exèrcits de ponent» referida als rivals de Serrallonga («flagell dels tirans») (Aritzeta 2012: 427), el qual es va enfrontar a les tropes de Felip IV i del virrei.

110 Val la pena esmentar que les figures oposades al poder, tant guerrillers com bandolers, han estat un tema al qual Aritzeta ha dedicat part de la seva obra: recordem que va estudiar Història Moderna i Contemporània a la Universitat de Barcelona i que el seu primer assaig el va dedicar a les guerrilles antiborbòniques de Carraslet; un any després d'editar-se *El Gorg Negre*, va publicar *El pou dels maquis*, i un any després va sortir la novel·la *El bandoler*, que recreava les activitats de Joan Serra, conegut com La Pera.

d'una victòria religiosa que condueixi al monoteisme dominant, com al *Canigó*, sinó d'un replegament del món màgic que evita interferir en allò que considerem la nostra realitat quotidiana.<sup>111</sup> Tot plegat deu haver estat força rellevant per a l'autora perquè dos dels tres lemes que encapçalen la novel·la hi remetien: la citació de Borges «creia en infinites series de tiempes, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos» es refereix al complex creuament de línies temporals aplicat per l'escriptora i que l'argentí va dur al paroxisme en alguns dels seus relats més cèlebres, com «El jardín de senderos que se bifurcan» (del qual és extreta la citació), mentre que la de Guerau de Liost apunta al destí dels personatges de l'imaginari popular en la projecció ficcional del nostre món: «supervivents d'un extingit exèrcit / que, vacil·lants, perduren» (Aritzeta 2012: 5).

Finalment, hi ha un aspecte relacionat amb la noció de temps a la novel·la sobre el qual no puc aprofundir, però que val la pena apuntar: la superació de la masculinitat fàl·lica (que al text estaria representada per l'Espasa de Virtut) mitjançant la implantació simbòlica de la inclusivitat femenina que simbolitza el senyal en forma d'ull, el qual constitueix la base per a la restauració del Bé i la prosperitat al final de l'obra. Em fa veure aquest lligam amb la feminitat —fins i tot amb el mite de la mare terra—<sup>112</sup> el fet que les dones d'aigua creessin el signe (Aritzeta 2012: 311) i la similitud d'aquest amb les màndorles de l'art romànic i gòtic, les quals han estat interpretades en més d'una ocasió com una representació del sexe femení en tant que és origen de vida i, consegüentment, una imatge simbòlica de la gènesi i infinitud del cosmos.

#### *4. A tall de conclusions*

*Atlàntida* i *El Gorg Negre* constitueixen dues mostres reeixides a nivell literari del *fantasy* en llengua catalana que, igual que les modalitats literàries incloses dins d'aquesta categoria en el món anglosaxó, divergeixen substancialment en alguns punts, malgrat que totes dues puguin ser considera-

111 Ara bé, el fet que l'Alba sigui filla d'una dona d'aigua i que la seva àvia mostri dots màgics indica que, malgrat tot, determinades interferències continuen, si bé són força discretes.

112 L'Alba recorda així una escena d'infantesa en relació amb aquest símbol: «És el senyal del llop, li havia dit son pare, la mirada de la mare terra que ens ha de protegir mentre passen les hores» (Aritzeta 2012: 100).

des novel·les de fantasia èpica. Si bé en ambdós casos el protagonista és un adolescent i les aventures són el tret dominant de la narració, la primera novel·la no va dirigida a un públic juvenil, mentre que la segona sí que sembla apuntar-hi. Això no significa que un adult no pugui gaudir aquesta darrera, al contrari: hi trobarà una organització textual i picades d'ullet de la veu autorial que enriqueixen notablement la lectura, aspectes que un adolescent difícilment percebrà en la seva complexitat. Ara bé, l'estratègia narrativa i els referents emprats per Aritzeta a *Atlàntida* requereixen lectors mínimament informats per assimilar els matisos del text i seguir-ne el joc ficcional. Justament, d'això se'n deu derivar el poc ressò de la novel·la en el panorama crític català, el qual ha tendit a arraconar els pocs escriptors nostrats que han transitat per versions més o menys experimentals del meravellós contemporani, com ara Perucho i Fuster.

Sigui com sigui, en ambdues obres s'observen les parets mestres de l'edifici literari d'Aritzeta que a l'inici del treball he volgut portar al pla personal: primerament, el gust per la teoria literària, en especial la vinculada a la creació de mons singulars, clivellats d'accessos a altres universos ficcionals; en segon lloc, i en vistes a la sempre anhelada professionalització, la necessitat d'aplicar en el text narratiu aquest saber teòric amb habilitat, rigor i coneixement de causa, qualitats que es poden atènyer (per què no?) en un taller d'escriptura ben guiat; i, finalment, el plaer de compartir l'amor per la literatura en jocs dialògics continus, com afirma la mateixa Aritzeta en relació a la seva experiència dins Ofèlia Dracs en un text d'homenatge a Fuster escrit a quatre mans amb Jordi Castells: «la diversió desenfadada de provar d'escriure entre tots aquells relats de gènere que fèiem per divertir-nos i no pas per “salvar” la literatura, ni tan sols per condemnar-la, i criticar sense manies tot allò que se'ns posava a tret». (Aritzeta i Castells 1999: 31) I si traiem el cava?



## LA MÚSICA A LA NARRATIVA DE LA MARGARIDA ARITZETA

Anton Cardó  
*Catedràtic de piano*

Deixant a banda la pintura o, com és lògic, la pròpia literatura, la música és, sens dubte, la disciplina artística més rellevant en ordre de importància dins la obra de la nostra autora.

Persona d'una inesgotable inquietud artística de tota mena, multidisciplinària, melòmana empedreïda, posseeix una gran cultura musical. El seu interès no es limita a la música «clàssica» o «cultura» (entenen amb això la classicoromàntica) sinó que és una gran coneixedora (i defensora) de les avantguardes del gènere o artístiques en general que, de manera tan brillant, desenvolupa i analitza a una narració com *Perfils de Nora*, sovint associant-la i traçant paral·lels amb les altres arts —en aquest cas el que té lloc en el període fi de segle XIX / començaments del XX—, interès que no s'atura en aquest punt sinó que segueix amb renovada atenció la nova creació albirada a l'època actual. Alhora, és tanmateix notòria una gran atracció per la música popular catalana i la influència que exerceix sobre la música «canònica». Quantes vegades hem parlat d'aquest tema en relació a la música romàntica! Clars exponents en podrien ser Schubert, Brahms, Mahler i molts d'altres catalans com Mompou, Gerhard o Nin i els préstecs de la música popular rebuts per aquests compositors.

A *Perfils de Nora* (2003), Margarida Aritzeta entra en aquesta dicotomia clàssica-popular en un context biogràfic centrat en la pintora catalana Eleanora Font i Canyelles, la qual utilitzà el pseudònim Nora Dorrego (adquirit en el seu exili a Buenos Aires). La música té un rol gairebé fonamental —podríem dir nuclear— a la novel·la a partir del pròleg del *Faust* de Johann W. Goethe que hi inclou l'autora, en la traducció noucentista de l'il·lustre germanista Josep Lleonart: «La cultura germànica ens ha obert les portes del pensament i de la raó a través de la filosofia i el Faust ens mostra els camins de l'art que busca la seva plenitud en la possessió total del coneixement» (Aritzeta 2003a: 106). Diu:

Zum Augenblicke dürft'ich sagen:  
Verweile doch, du bist so schön!  
Es kann die Spur von meinen Erdentagen  
icht in Aonen untergehn.»  
Im Vorgefühl von solchen hohen Glück  
geniess ich jetzt den höchsten Augenblick

Aleshores podria dir a l'instant:  
«Detura't, bell instant que em fas feliç!  
No és possible que el rastre dels meus dies  
es desfaci en eons.»  
Sols de pensar en aquest goig tan alt, ara gaudeixo,  
de l'instant més feliç de ma existència!

(Aritzeta 2003a: 9)

La temàtica fàustica donarà peu a molts suggeriments musicals, en particular *lieder* (cançons en llengua alemanya), a partir d'aquesta obra i d'altres poemes de l'autor que foren musicats per Schubert, Schumann, Hugo Wolf i d'altres compositors, els quals van contribuir a posar en circulació un dels fenòmens musicals més singulars i extraordinaris del romanticisme germànic: el *lied romàntic* per a veu i piano en prodigiosa síntesi de poesia i música. En aquest aspecte, Goethe, en quantitat, només fou superat pel gran romàntic de Renània: Heinrich Heine. La històrica trobada, a la ciutat de Estrasburg, de Goethe amb Johann Gottfried Herder, l'any 1770, fou decisiva per al definitiu encaix de la música popular (el *lied* en aquest cas) en la música «culta». Herder havia escrit la seva col·lecció de *Stimmen der Völker in Liedern (Veus del poble en cançons)* d'acord amb el seu ideari, i tractà de convèncer Goethe de cercar la veritable poesia en la veu originària del poble. Aquest escrigué aviat poemes *Im Volkston* (de caire popular) que permetien un *lied* estròfic (la mateixa tonada musical repetida, per a diferents textos populars). Alguns d'ells, varen ser inclosos al *Faust*, com: *Der König in Thule (El rei de Thule)*, *Gretchen am Spinnrade (Margarida al torn —o a la filosa—)* i *Gretchens Bitte (La pregària de Margarida)*.

Lesmentat pròleg va ésser musicat pel gran romàntic de Renània Robert Schumann a la fi del segon moviment de les seves *Escenes del Faust (Szenen aus Göthe's Faust)*. La protagonista de la novel·la (Nora) escoltà aquest oratori profà a l'òpera de Berlín, li causà una gran impressió! En efecte, a la fi de l'any 1947, la pintora, després de diferents experiències sobre art informal en l'experimentació artística europea i de l'expressionisme abstracte als Estats Units d'Amèrica, realitzà la seva primera estada en aquesta ciutat: «Una gran preocupació intel·lectual la porta a aprofundir sobretot en la lectura de *The Waste Land* d'Eliot, del *Tractatus logicophilosophicus* (de 1922) de Ludwig Wittgenstein i li fa descobrir el *Doctor Faustus* de Thomas Mann, acabat d'editar, que es fa traduir directament de l'alemany per a la seva lectura particular, i que té com a conseqüència la

primera audició de les *Escenes del Faust* que l'havien de marcar profundament» (Aritzeta 2003a: 282).

Mentrestant, a pocs quilòmetres de Berlín, entre les ciutats de Dresden, Leipzig i el feu olímpic de Weimar —residència àulica de Goethe— i gairebé cent anys després de l'escriptura del *Faust*, Schumann començava a escriure les *Escenes* (de 1844 a 1853), obra que seria estrenada parcialment a la segona de les ciutats esmentades el 29 d'agost, sota la direcció de Franz Liszt, com a celebració del centenari del naixement de Goethe (1749-1832). La versió integral de l'obra fou estrenada el 13 de gener de l'any 1862 a Düsseldorf sota la direcció de Ferdinand Hiller.

*Escenes de Faust*, per la llargada de la seva gestació, fou, segons molts musicòlegs i estudiosos, l'obra de la vida del gran romàntic: «Un dels pocs músics que anà més enllà de les peripècies de l'aventura humana existencial i les inquietuds de l'heroi *Sturm und Drang*, dibuixat ja en l'*Urfaust* (o *Faust* original, primera versió de Goethe de 1774-1775) per copsar la significació espiritual del segon *Faust*» (Honegger-Prévost 1998: 2004). Tretze escenes extretes de l'immens corpus de l'obra goethiana. L'obra de Schumann s'estructura en tres parts i un apèndix. El segon fragment de l'obra és *Gretchen vor dem Bild der Mater Dolorosa*: «*Ach neige, du Schmerzens reiche*» (*En un nínxol de la muralla, una capelleta amb la Mare de Déu dels Dolors, ornada amb gerros de flors: «Margarida posant flors noves en els gerros a la torre de la fortificació»*). Un músic com Schubert trobà un material poètic extraordinari i escollí aquest poema per separat per compondre un famós *lied* per a veu i piano que va deixar inacabat —encara que s'interpretà fins la meitat del segle xx amb un final apòcrif—, també conegut com a *Gretchens Bitte* (*Pregària de Margarida*), un *lied* que completà l'any 1938 el compositor britànic Benjamin Britten.

Vuit pàgines abans —en el *Faust* traduït per Josep Lleonart—, hi ha un poema que esdevingué mític per a la posteritat, també musicat pel geni vienès. Un *lied* al qual molts atorguen una carta de distinció: equivaldria al «naixement del *lied* romàntic» —compost el 19 d'octubre de 1814, es tracta de *Margarida en el torn* (o *la filosa*, per a Manuel Capdevila), *Gretchen an Spinnrade*— per la gran qualitat de la seva escriptura musical i la increïble captació «realista» que es desprèn de les notes del piano, que ja no és un piano acompanyant en absolut sino solístic —obligat pels requeriments expressius del vienès— per primera vegada en la història de la música. El jove Schubert de disset anys d'edat es posa en sintonia espiritual amb el gegantí savi de Weimar.

Tornant a les *Escenes* schumannianes, la musicòloga francesa Brigitte François-Sappey destaca alhora l'elecció de la tessitura vocal del personatge de Faust, atorgada a una veu de baríton per comptes de l'habitual de la d'un tenor protagonista, com a símbol musical de la gravetat de la creació artística goethiana. Aquesta qüestió es fa palesa en el monòleg de la fi de la segona part —n. 6 de la partitura—, moment estel·lar de l'obra, en la mort de Faust —on predomina la tonalitat de re menor—, en el text que ha escollit la nostra autora en el pròleg de *Perfils de Nora*. Probablement Dietrich Fischer-Dieskau hagi estat el millor intèrpret d'aquest *rol*, en la versió de l'Orquestra Simfònica de Düsseldorf, dirigida per Bernhard Klee per al segell EMI.

Tanmateix, seria adient aquí una reflexió de l'enciclopedista Denis Diderot, citat per Margarida Aritzeta a *Perfils de Nora*:

Recordi que Diderot va dir que l'artista participa de la inspiració divina. I encara que jo penso que això és una manera de parlar, perquè per a mi els déus són una metàfora dels homes, també crec que té raó quan diu que l'artista és capaç de trobar d'una manera senzilla idees profundes malgrat que n'ignori el principi i els resultats, i que en canvi el filòsof o l'estudiós, que és com dir el savi normal, no les descobreix sinó després de llargues meditacions. (Aritzeta 2003a: 138)

En el cas de Franz Schubert i Robert Schumann, no es podria trobar una millor descripció del seu talent i del seu procés creatiu.

El capítol tercer de la novel·la esmentada, la nostra autora el titula «Gretchen». És evident que l'elecció no és en absolut fruit de la casualitat, sinó una picada d'ullet amb complicitat meridiana amb el *Faust* (i les seves derivades musicals). La tortuosa vida del personatge de *Gretchen* (Margarida) tindrà —com la de Faust— una intensa, breu i dramàtica existència. La nena plena de talent, violoncelista, alumna del virtuós Ignasi Cortés, amant de Nora, té un paral·lisme en la simbologia musical. Si analitzem la composició de Schumann, podem observar la tonalitat predominant, re menor. La tonalitat de l'obertura i de l'escena de *Gretchen* davant la Mare Dolorosa en les *Escenes* és la mateixa del *Requiem* de Mozart, la mateixa de *La mort i la donzella* (*Der Tod und das Mädchen*), mortuòria per excel·lència —el famós *lied*/escena de Schubert—, consistent en un diàleg de seducció entre *Der Tod* (la Mort, masculí en llengua alemanya) i *Das Mädchen* (la noia, femení en alemany): «No tinguis por, no soc tan dolenta (o dolent) com t'han explicat, —exclama la primera (o primer)—. Soc el teu amic».

Alhora, el seu instrument, el violoncel, també té protagonisme en el primer capítol —sempre *Perfils de Nora*—, quan Nora (Eleonora aleshores) fou impressionada per la meravellosa *Sonata n. 1, op. 38 en mi menor per a cello i piano* de Johannes Brahms: «La música era —en la execució de la *Gretchen*— per a ella com un refugi de roca entre els esculls que la protegia dels temporals de la vida» (Aritzeta 2003a: 39). En el capítol setè d'aquesta novel·la, que porta per títol «Performance(s)», llegim un bell paràgraf:

En Berenguer i l'Emília s'havien conegut una tarda llunyana que les Brigades Internacionals desfilaven pels carrers de Barcelona... La Nora riu, fins ara aquest havia estat el secret millor guardat del grup. Voleu dir que els follets de Shakespeare no anaven solts per Barcelona aquella tarda fent disbarats?, demana la pintora. Fos cosa de Puck o d'Oberó, fos cosa de l'atzar o del destí, l'Emília i en Berenguer havien començat a veure's en plena guerra sense que el promès de la jove pianista, que s'estava a Marsella, ni la seva millor amiga, que era sa germana, ho sospitessin [...] i aquella noia tan jove, en la plenitud de la vida, que havia deixat els concerts i l'alegria per pujar dos fills tristos em va fer una pena infinita [...] en aquell dinar vaig veure una noia tan trista que havia interpretat una sonata tan sentida de Chopin... (Aritzeta 2003a: 339-340)

La nostra escriptora al·ludeix aquí al tercer moviment «*Marche Funèbre — Lento*» en 4/4 de la *Sonata n. 2 en si bemoll menor op. 35* del compositor polonès, ple d'un intens sofriment i de profunditat expressiva que l'autor va compondre per commemorar l'aniversari de la insurrecció de Varsòvia, essent els altres: «*Grave/Agitato*», «*Scherzo*» i «*Finale presto*». Curiosament, el nostre conegut Robert Schumann no apreciava en absolut aquest famosíssim moviment —tan utilitzat—, que jutjava durament: «En el seu lloc hagués sigut molt més adequat un *Adagio* en re bemoll major, per exemple. Hauria produït amb tota seguretat molt més efecte» (Tranchefort 1996: 228). Ah, aquests músics...! I això que foren bons amics.

L'ombra allargada del *Faust* goethià, literàriament i musicalment, influirà de manera implícita sobre aquesta novel·la.

El discurs goethià tingué continuïtat per a la música en cicles musicals sobre el *Wilhelm Meister* —una altra criatura goethiana. L'heroi és protagonista de la gran novel·la educativa (o *Bildungsroman*) *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, traduïda al català per Josep Murgades. Els poemes de la novel·la van ser musicats també per Schubert, Hugo Wolf i molts altres compositors com Liszt, Txaikovski, i pel mateix Robert Schumann, que emfasitzà els personatges de Suleika, Mignon i l'enigmàtic arpista cec

—de nou un baríton dramàtic— («opus 98 a/b»). Exhalen una melangia semblant a la seva personal —propera al nucli dur de l'idealisme del segon romanticisme poètic i literari de Novalis, Schlegel, Brentano, Hoffmann, Eichendorff o el primer Heine— coronada pel *Requiem für* (per a) *Mignon* op. 98/b per a solistes, cor i orquestra, ple d'un patetisme grandios i penetrant.

En el primer capítol de *Perfils de Nora*, l'autora presenta el ballet *Ariel*, de l'any 1934, amb argument de Josep Vicenç Foix, decorats de Joan Miró i música de Robert Gerhard, que fou estrenat a Barcelona en versió de concert el 19 d'abril de 1936 amb una orquestra dirigida per Hermann Scherchen, en el marc de la S.I.M.C. (Societat Internacional de Música Contemporània). La coreografia del ballet havia d'ésser obra del gran Leonid Massine, el més gran ballarí rus, *divo* dels Ballets Russos, el qual des de l'any 1913 col·laborava amb la companyia creada per l'empresari i promotor Sergei Diaghilev (o Djagilev), que tant col·laborà amb Pablo Picasso, defensor aferrissat de la dansa contemporània. Però Massine, geni excèntric, volia fer un ballet surrealista (a la manera de Cocteau) mentre que Foix el pensava ancorat en la tradició popular catalana, que Miró enllaçava amb els mites primigenis i les forces de la natura que es podien resseguir en festes com les de la Patum de Berga i que Gerhard li parlava alhora de la tradició local d'una de les escenes de l'alliberament d'Ariel a *La tempesta* de Shakespeare. «Massa idees per a un sol espectacle», conclou l'autora. Reincideix en un altre ballet: *Soirées de Barcelona (1936-39)* —també titulat *Els focs de Sant Joan (Les Feux de la Saint-Jean)*—, amb música del mateix Gerhard, llibret del poeta Ventura Gassol i decorats de Miró. La protagonista de la novel·la, Eleonora Font, havia estat una antiga deixeble del mestre vallenc, el qual, junt amb Foix i Miró, varen ser decisius en el seu futur.

En el capítol tercer de la mateixa novel·la, Aritzeta formula una interessant observació sobre les manifestacions artísticomusicals de la modernitat, en boca d'Ignasi Cortés com a *alter ego* del gran Pau Casals, el qual «abominava les perversions degenerades de la música dels compositors moderns de totes les tendències» (Aritzeta 2003a: 175). Sabudes són les seves reserves a escoltar o interpretar música més enllà de Richard Strauss. Així doncs, criticava durament les creacions d'Ígor Stravinski, Arnold Schönberg (el mestre de Robert Gerhard), que fou convidat pel seu deixeble a Barcelona (on va néixer la seva filla Núria, fugint dels nazis en temps del *Anschluss* a Viena), Erik Satie o Francis Poulenc; per no parlar d'Els

Degenerats —com eren coneguts els compositors jueus o els més compromesos amb les avantguardes, pel règim de Hitler i seguidors.

De Francis Poulenc, l'autora glossa les seves *Lletanies a la Verge negra* (de Rocamadour) per a cor de dones o d'infants i orgue, de l'any 1936. Abans, en el capítol segon, descriu amb profusió de dades un concert privat d'homenatge a Josep Lleonart, en què intervé la gran soprano catalana Conxita Badia, la intèrpret que, amb gran diferència, més ha fet per la música vocal catalana de concert (per a una veu i piano). S'interpretaren tres de les cançons o *lieder* de Schubert esmentades anteriorment referents al *Faust* i *Sis cançons populars*, de Robert Gerhard, present a la sala. El pianista «acompanyant» fou ni més ni menys que el mític pianista francès Alfred Cortot, el qual, a més de gran solista de l'instrument, era membre de l'irrepetible i meravellós trio que formava amb Pau Casals al violoncel i Jacques Thibaud al violí. Cortot, encantat amb la veu i el talent de la Conxita, la convidà posteriorment a París, en vistes a la interpretació d'alguns dels cicles *liederístics* de Robert Schumann, assumint personalment la *particella* del piano.

Margarida Aritzeta fa esment alhora d'alguns fragments del ric i inspirat corpus de la música per a piano de Frederic Mompou: una de les cançons i danses per aquest instrument, concretament la número 3, *El noi de la mare*, en la peculiar i exquisida harmonització d'aquest autor. En el capítol cinquè, llegim: «l'oncle de la Nora, ataca un preludi» (Aritzeta 2003a: 240), un dels deu preludis del seu catàleg de composició. En el mateix capítol, posa de relleu «una certa tibantor» entre Mompou i Gerhard en relació a una coneguda discussió amical d'ambdós; mentre el primer reivindica l'instint musical en la construcció, el segon defensa una estricta elaboració intel·lectual: «Un tipus de música que té mes a veure amb la matemàtica que amb els rampells de l'esperit.» (Aritzeta 2003a: 239).

Més endavant, en el mateix capítol, la Nora pintora expressa: «Va ser escoltant la música de l'oncle (tocant al piano l'esmentat preludi de Mompou) un dia i un altre, que a Milmanda, la Nora va començar a posar ordre als seus pensaments, per intentar domesticar el caos.» (Aritzeta 2003a: 248).

Al capítol sisè, fa una al·lusió a «una cançó malenconiosa que en Cortés havia après d'en Pau Casals i que sempre tocava al violoncel en els seus moments més tristos» (Aritzeta 2003a: 269), que no és altra que el conegut cant popular *El cant dels ocells*.

Sempre a *Perfils de Nora*, es poden trobar breus referències heterogènies sobre la música: Glenn Miller, Edith Piaf, Mozart, Bach, el tango, la jota de *La Dolores*, l'òpera mozartiana *La flauta màgica* (*Die Zauberflöte*) o *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, sobre el *Quixot* cervantià.

A una altra novel·la, *La maleta sarda* (2010), introdueix el *Requiem* de Mozart en re menor K-626 —tonalitat dramàtica que enllaça amb les *Escenes del Faust*, com hem vist anteriorment—, obra genial i pertorbadora dins la narració. Tonalitat de re menor que Mozart presenta sempre en un context de sofriment redemptor, com a l'òpera *Don Giovanni*. Dos són els moviments escollits: el número 6 de la partitura: «Confutatis» (Aritzeta 2010: 36), dramàtic, on alternen episodis de violència amb altres sublims de passió continguda, en què s'evoca el caos original, i el número 7, «Lacrimosa» (Aritzeta 2010: 41), on una frase gemegosa sobre camí en un clima de malenconia suggerit a partir del versicle religiós, fins arribar al terrible *crescendo* final. «Sembla que (El *Requiem*) —és una llegenda urbana, però ha circulat molt temps— aquesta fou la darrera estrofa musical que escrigué el geni de Salzburg abans de morir; i que fins i tot les seves últimes paraules van ser «*Home reus* (Home culpable)» perquè no es podia treure del cap que l'encàrrec que va rebre d'escriure el *Requiem* no era sinó una premonició de la seva pròpia mort» (Aritzeta 2010: 31). Per alguns estudiosos, els compassos 19/20, *Lacrimosa dies illa... judicandus homo reus*, seria l'última frase musical que va escriure. Només els vuit primers compassos del *Lacrimosa* van ser escrits realment per Mozart (sobre el text esmentat). A partir d'aquest punt, l'obra va ser acabada per un deixeble: Franz Xaver Süssmayer, així com, probablement, els tres últims moviments: *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus Dei* complets.

*La filla esborrada* (2017), magnífica novel·la ambientada l'hivern de 1945, en la duríssima postguerra espanyola, deixant de banda l'intens canemàs i un descarnat dramatismes, és com una invitació a ser posada en música. Margarida Aritzeta sembla davant la necessitat imperiosa de donar sortida a les seves profundes inquietuds musicals: podria ser gairebé un llibret per a una òpera dramàtica. Plena de suggeriments musicals ja des del començament, en el qual regna la música del romanticisme alemany —la qual cosa no treu el seu interès per les *Variacions Goldberg* per a clavicèmbal, de Johann Sebastian Bach—, on predomina la temàtica del *lied* alemany que, en el aspecte poeticoliterari va més enllà del Goethe del *Faust* (i/o l'*Urfaust*), fins, indirectament, la poesia del baró Johann von Eichendorff —el terratinent de Silèsia—, ja en el segon romanticisme, pot-



ser el poeta més sensible a la natura i de més qualitat de l'època. La seva sensibilitat poètica resumeix el seu pensament: «hi ha un *lied* amagat en totes les coses de la natura, només has de trobar la paraula màgica per expressar-ho.» (Béguin 1954: 285).

En la presentació de la novel·la, el 7 de març de 2017 al Teatre Principal de la seva (i meva) ciutat, es va fer un acte amb concert, amb la participació de l'escriptora Isabel-Clara Simó, Premi d'Honor de les Lletres Catalanes del mateix any, de la mezzosoprano Elena Gragera i del que escriu aquestes modestes notes, Anton Cardó, al piano. L'autora va escriure per a l'ocasió un guió dels moments culminants de la novel·la per a ser llegit —especialment dels que contenen propostes que demanaven a crits una resposta o un tracte musical absoluts. Ens hem pres la llibertat d'afegir aquest substanciós guió —que va ser llegit per Ariadna Mariné i Marc Ayala com a narradors i resumeix molt millor la riquesa del text. Afegirem, per acabar, dos exemples *fàustics* de *lied* alemany. N'hem parlat abans, però aprofundim en l'anàlisi musical. Aquests *lieder* són: *Heidenröslein* i *Gretchen am Spinnrade* (*La rosa de bardissa* i *Margarida a la filosa*) —als quals ens hem referit abans en relació a les *Escenes del Faust*— i un altre: *El rei dels verns* (*Erlkönig*), l'esfereïdor *lied*-balada de Goethe, tots tres amb música de Franz Schubert, extrets del llibre publicat per l'autor d'aquestes notes, Anton Cardó: *El Lied romàntico alemán*.

## Apèndix 1

### TEXT 1: MELANGIA I RECORDS DE LA CARLOTA

—T'he de dir una cosa, Carlota —li diu la dona amb un fil de veu. T'he d'explicar un secret.

La dona estossega i la Carlota es neguiteja. Un secret!, no en té cap ganes, què n'ha de fer dels secrets d'una dona que es mor? Voldria no haver de ser aquí, però no és capaç d'anar-se'n. Alguna cosa li deu, a aquesta pobra dona que li va descobrir la música. Quants anys tenia? Pocs, molt pocs, potser era massa petita. Però ho va fer. La va agafar de la mà i la va portar al conservatori. Em sembla que aquesta nena té un do, va dir.

Un do.

Recorda que quan les seves companyes d'escola corrien cap al parc a jugar, a fet a amagar, a nines, a comprar i vendre, a corda, la mare la prenia de la maneta i li deia, vine, Carlota, no podem desaproveitar aquest do que Déu t'ha donat. I tombaven la cantonada i pujaven les escales d'un edifici rònc on

ressonaven pianos i veus. I, allà dintre, ella enyorava els crits i les corredisses que es perdien finestra enllà mentre la senyoreta Carmina obria el llibre de la solfa i li assenyalava el pentagrama. Què és això? Clau de sol, responia ella. Compàs? Tres per quatre...

## TEXT 2: LES VARIACIONS GOLDBERG

La Laura es mira el seu professor austríac des de la part de fora de la sala de música. A contrallum, el seu cap de jove tribu romà se li apareix envoltat d'una aura daurada. Està totalment absorbt al piano, el sent que desgrana una de les *Variacions Goldberg*. En moments així, el temps s'atura perquè flueixi l'harmonia pura, despullada de les contingències humanes que causen les desgràcies i el dolor.

Si aconseguís fer que aquests instants fossin inacabables, pensa, tot el neguit que la trambalsa desapareixeria, n'està segura. I podria tornar a ser aquella nena feliç i despreocupada, amb llaços blaus a les trenes i cancan emmidonat estarrufant el vestit blanc d'organdí.

I si l'arcàngel no l'estima? Com és que se n'ha anat? Reté la respiració. Llavors s'adona que no vol ser més una nena amb trenes i llaços i vestits estarrufats, i la seva mirada ressegueix el perfil dels cabells del professor de música, el front ample, els ulls, que sap d'un gris verd oceànic, ara quiet però amb un fons de tempesta, el barbó pronunciat, l'amplada de les espatlles, la vibració de tot el cos acoblat al piano com un sol ésser, els dits, les mans, sobretot les mans, que són capaces de desencadenar tota aquesta tempesta d'emocions que l'aclapara amb la seva música.

## TEXT 3: LAURA CANTA HELDENRÖSLEIN

En realitat no sap el que està cantant, ni tan sols no sap si ho pronuncia bé, però s'hi aplica amb tot el seu ésser. No saber què està cantant et priva de posar-hi el sentiment adequat, el color que han de tenir les bones interpretacions, i l'alemany és per a ella un enigma tan gran com el caràcter del seu professor. Aquest home la cohibeix, la paralitza.

Són al mig de l'hivernacle. Entre tota aquesta florida artificial i excessiva. Sols. No se'l mira per no posar-se a tremolar. I fa un esforç per oblidar-se de les pors, per concentrar-se en el *lied* i en res més.

La Laura sap que el vailet de la cançó collirà la rosa i es punxarà, rosa menuda, rosa vermella, petita rosa del camp. I transmet al seu cant tota la dolçor, tot el sentiment de què és capaç, tota la senzillesa d'una cançó popular que va fascinar Goethe... sense adonar-se en cap moment que està cantant tota sola.

#### TEXT 4: EL PROFESSOR DE MÚSICA I LES LLEGENDES DE LORELEI

La bona societat de la ciutat de seguida va poder conèixer el do que tenia aquest noi d'aspecte glacial i posat aristocràtic per fer-los allunyar de la materialitat d'un món imperfecte mentre desgranava els acords d'una sonata, escolmetia una fuga o acompanyava un *lied* al piano. Mans de bruixot o de diable amb un cor de fada.

De vegades es transfigurava parlant del Rin i de les llegendes de Lorelei. Ningú no l'entenia. Tenia el posat innocent d'una criatura, els cabells arranats, com rostolls de palla acabada de segar, i els ulls torbadors d'una tempesta bàltica plena de perills, amb onades monstruoses i mortífers blocs de gel amagats sota l'aigua.

#### TEXT 5: EL BOSC

El bosc de nit és un indret tenebrós, encara que en Gabriel té el do de transitar per camins que a la majoria de mortals els semblarien invisibles i no es deixa impressionar per la xerrameca dels éssers nocturns que habiten les profunditats dels brancatges, els matolls i les esclotxes de pedra. El bosc de nit són branques que peten a la cara de la Laura, terrers que se li esgrunen sota els peus, esbarzers que se li aferren als turmells amb les seves punxes feridores. El bosc a la nit és olor de molsa, és humitat que li travessa la pell, són siluetes canviantes de figures impossibles, teranyines que se li enganxen a la roba.

Caminen i la Laura té por, encara que no gosa dir-ne res. Ha començat a espantar-se quan ha vist que perdia de vista lluna i estels i al seu voltant, sobre el cap, es tancava aquella massa fosca, espessa i viva, plena de bullangues sorolloses d'éssers invisibles, d'animalons tous que s'esmunyen en silenci a tocar dels seus peus. Fa estona que només li queda la referència d'una mà que l'aguanta quan cau i d'una veu que l'apressa amb un murmurí a penes audible, cuïta, que no ens podem aturar.

#### TEXT 6: LAURA CANTA *GRETCHEN AM SPINNRAD*

Era en un núvol, et juro que flotava. No he vist ni sentit res mentre ha durat l'actuació. O sí... Dic mentida, just començar a cantar *Gretchen am Spinnrade* he notat el moviment d'una cadira que es tombava, la senyora ha estat a punt de perdre's i jo he equivocat un vers...

TEXT 7: LAURA CANTA A LES OQUES I ELS GARRINS SCHUBERT  
I HUGO WOLF...

Vostè és molt bonica, li ha dit, i canta molt bé, és una llàstima que s'estigui perduda enmig d'un bosc on només les salvatgines poden gaudir del miracle de la seva veu. Això li ha dit. I ella ha rigut. No sé com ha endevinat que als matins canta per a les oques i els dos garrins que queden a la corralina. Cada dia. Els canta Schubert i Hugo Wolf. De vegades fins i tot Debussy.

TEXT 8: LAURA CANTA *DIE FORELLE* (LA TRUITA)

L'home estava una mica rovellat de dits i la Laura s'havia començat a acostumar a cantar *a cappella*, de manera que els primers intents van ser una mica penosos. Però quan el capellà va enfilet *La truita*, de Schubert, que tocava amb una lleugeresa i una alegria pròpies d'un jovencell, ella el va seguir com si tota la vida haguessin fet música junts.

—Per què no ve els diumenges a missa major a cantar? —li va preguntar, meravellat, mentre degustava lentament el vi ranci que la Ció li havia servit en una copa de cristall fina però generosa.

La Laura es va estremir.

—Mossèn, els diumenges no puc —li va respondre. La Laura mentia amb aplom. No podia fer una altra cosa.

TEXT 9: LAURA CANTA *L'ERLKÖNIG*

Va preparar les cadires i les copes de vi ranci per darrera vegada, el mossèn va tocar dues peces de Bach i van interpretar *l'Erlkönig* (*El rei dels verns*) de Schubert, un *lied* sobre una balada de Goethe que té un desenllaç terrible. Feia temps que no cantava aquella peça i la va impressionar tant que ara que camina entre la boirina li sembla que sent el galop del cavall i es troba a si mateixa evocant-ne els acords ràpids i insistents del piano, ta-ra-ra-ra-ra-ra, ta, ta, ta-ra-ra-ra-ra-ra, ta, ta!, i no se la pot treure del cap.

Travessa el bosc. És feliç. Enfila la pujada. I de sobte li torna a venir al cap el motiu de la primera veu de *l'Erlkönig*. El pare, al galop, porta el petit als braços i l'estreny contra el cor per protegir-lo del fred. Somriu, a l'altra banda de la cançó, ella, una mare i la seva menuda contra el pit, contra el cor, per deslliurar-la de la humitat freda de la boira.

I de sobte la sent, la boira, les filagarses com dits, l'infant que s'estremeix. Pare, pare, que no el veus, aquí, al costat?, és el Rei dels Verns amb el mantell

i la corona!, diu, esgarrifada, la criatura de la cançó. És la boira, fill meu, continua dient el pare en el poema.

Enfila una baixada i passa per entre les alzines. La boira nèmbrica les capçades i les humiteja; són verdes i grises, enxarolades i punxents. Remunta una sendera encatificada de fulles seques, ara molles, del color de l'aram viu, que rellisquen com el dimoni.

De sobte sobre pas entre les branques la tènue carícia de l'aire. I, com un xiulet a penes audible, li sembla sentir la invitació falaguera de la criatura dels boscos que vol seduir l'infant perquè el segueixi:

—Vine, bonic, no tinguis por de mi! Jugarem amb les flors a la riba de l'aigua, ens cobrirem amb vestits meravellosos de teles refulgents.

La criatura s'agita, dubtant:

—Pare, pare, no sents el que em promet el Rei dels Verns?

I el pare li acarona els cabells amb la galta:

—No tinguis por, fill meu, això que sents no és altra cosa que el vent entre les fulles!

#### TEXT 10: LA FI DE LAURA

—Qui sou, què voleu? Per la ocasió vàrem seleccionar un *lied* adient de Schubert : *An Laura* D-115, sobre un poema de Friedrich Matthisson, de octubre de 1814, any al que corresponen els anteriors *lieder* de Goethe.

Tanca d'un cop la porta i passa la balda. Tremola. Corre cap a la cuina, on ha deixat les seves coses, i agafa el ganivet. No sap el que fa, no sap qui són ni què li volen, però no consentirà que facin mal a la nena. Però ells no van amb raons, la balda balla i la fusta està corcada, d'un parell de puntades de peu la fan petar. La Laura s'hi abalança amb el ganivet...

## Apèndix 2

## HEINDERRÖSLEIN

Verdadera quintaesencia en sí misma del estrofismo schubertiano, así como de la maravillosa depuración efectuada por Goethe, *Heidenröslein* (Pequeña rosa silvestre) D-257 tiene origen en una antigua canción popular alemana, cuya antigüedad se remonta al s. xvi. Herder, el padre del renacimiento de lo popular, realizó su propia versión poética en 1771, la cual influyó a Goethe, muy interesado en los trabajos herderianos en este terreno, que a su vez creó su propia versión, que es la que utilizó Schubert, otorgándole su título definitivo. Como señala John Reed: «La explicación más plausible es que Goethe dirigiera su atención hacia una bella canción infantil: *Es sah ein Knabein Röslein stehn* (Un muchacho vió una rosita silvestre)». En la misma fecha, ambos poetas decidieron escribir una recreación textual del *Volkslied*. Herder adoptó en su poema un tono moralista. Fue Goethe quién dejó a un lado su aspecto tradicional introduciendo una sugestión metafórica de seducción (o sexual si se quiere, como indica Reed) entre la rosa y el muchacho. ¿Es en realidad una metáfora o símbolo de su amor por Frederica Brion, la hija del pastor de Sessenheim en su época residencial en Estrasburgo? Esta pequeña «transgresión» de Goethe se convertirá en el *Volkslied* de referencia para los tiempos venideros y se establecerá como «representativa del pueblo alemán», siendo publicada en almanaques y cancioneros populares.

## GRETCHEN AM SPINNRADE

*Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueda) D-118 sobre el célebre poema de Margarita la hilandera, perteneciente al (*Ur*) *Fausto* de Goethe del 19 de octubre de 1814 —esta es la fecha que algunos analistas expertos en Schubert indican como el día del nacimiento del *lied* romántico—. Schubert logra a los 17 años la maestría absoluta del *lied*, y en particular del género *durchkomponiert* (cuyo aspecto formal es siempre «hacia adelante, sin vuelta temática hacia atrás»), después de un incansable y duro proceso de autoexigencia —le habrán bastado a Schubert tres años desde su *Hagars Klage*—. El *lied* se puede analizar perfectamente como estrófico-variado, algunos analistas así lo entienden. Aunque no se pretende en este libro centrarse en el análisis exhaustivo de los *lieder*, en un atento examen de la partitura se puede llegar a la conclusión de que existe una variación estrófica que se va desarrollando con maestría formando un esquema: A, A', A'', A, A', A'', A''', A, A', A'', y Coda. Schubert en realidad, estructura magistralmente el material poético, utilizando la primera estrofa del poema a modo de estribillo a partir de una

célula musical —la célebre *Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer, und nimmermehr* («Mi paz se ha ido, me pesa el corazón, ya nunca la encontraré, nunca jamás»)—. Con este material, Schubert forma una segunda estrofa imitativa que se convierte en el segundo motivo conductor del *lied*, variado y creciente en intensidad. Al igual que en *Erlkönig*, desarrolla otro elemento motivico en el piano: un esquema rítmico sin solución de continuidad, perpetuo a lo largo del *lied*: un diseño de dos grupos de seis semicorcheas (en compás 6/8) con rítmicas corcheas sincopadas en la mano izquierda que, con intervenciones puntuales del bajo, —en escritura a tres voces, para el piano— cohesionan perfectamente el *lied* en *durchkomponiert*. Todo el esquema es permanente a modo de metáfora del impertérrito movimiento de la ruca al hilar y de los latidos angustiados del corazón de Margarita en su anhelo amoroso por Fausto —metáfora representada con un movimiento incesante en el piano que nos describe el angustioso estado de ansiedad—. La presencia de estos tres elementos son los que confieren la gran unidad global del conjunto —son tanto o más importantes que el juego estrófico—.

Es por todo ello que *Gretchen* puede ser denominado el primer *durchkomponiert* maestro de la historia del *lied*. Representa un eslabón extraordinario en el *lied*, un milagro musical, una culminación de la evolución de Schubert en el trayecto que va de la siniestra balada nórdica primeriza sobre poemas de Schiller hasta la quintaesenciada balada goetheana, más moderna y humana. Es interesante consignar el enfado de Goethe —que siempre mostró sus preferencias por su idealizado *lied* estrófico— ante la realización de Schubert, sobretudo por la repetición en su final de los dos primeros versos de la primera de las diez estrofas del poema, que Goethe percibía como un «efecto gratuito», como condenaba asimismo el cultivo —o la mera existencia— del *lied* *durchkomponiert*.

Es realmente prodigioso como puede Schubert a sus 17 años penetrar hasta este punto en los aspectos psicológicos de una mujer enamorada, trastornada por su drama interior, y hacerlo además desde la propia perspectiva de una mujer: *Gretchen*.

## ERLKÖNIG

*Erlkönig* (Rey de los elfos) D-328, de Octubre de 1815, en el que Schubert crea dos elementos motivicos característicos sobradamente conocidos que proporcionarán unidad global a todo el *lied*: en primer lugar, las octavas del piano rapidísimas en tresillos, crean la tensión dramática que ilustra la cabalgada del caballero, acompañado de la angustia creciente del niño ante las seductoras voces del rey que pretende raptarle; se repite incansablemente —sobre todo en las manos del pianista— a lo largo del *lied*; el segundo ele-

mento es un diseño de dos tresillos de corchea + 3 negras en el bajo del piano, a modo de rugido evocador y sobresaltos de espanto o terror en el niño. La única sección en donde no se repiten estas dos figuras es en las intervenciones del rey, —aunque con la misma figura rítmica, esta vez en acordes en tono mayor—. Se afirma de este modo la personalidad de éste, no sujeta a leyes ni prohibiciones, ya que él ostenta la autoridad y está libre de toda traba.

Un procedimiento arquetípico de Schubert desde sus *lieder* más tempranos es la utilización de factores expresivos o estructurales materiales —o si se quiere pintorescos—, que desvelan estados psicológicos de ánimo. En *Eralkönig*, el movimiento continuo en la parte pianística refleja una situación dramática con gran carga de angustia e inquietud. En «Margarita en la rueca», este rol será desempeñado por una rueca de hilar —como veremos a continuación—. Es mucho más que un aspecto meramente descriptivo o pictórico, ya que constata y precisa un estado afectivo predominante, un sello o rasgo personal subyacente de modo más o menos explícito en el poema. Lo más notorio y sorprendente en Schubert es que poseía esta capacidad virtual desde prácticamente sus primeros *lieder* compuestos.



## MEMÒRIA I DISCURS A L'HERÈNCIA DE CUBA

Maria Moreno i Domènech  
*Universitat Pompeu Fabra*

### *Alguns apunts sobre història i memòria*

La memòria és la matèria de la història, comenta sàviament Jacques Le Goff (1988: 10). El discurs històric duu a terme una labor de preservació i ordenació, però sobretot de reflexió sobre els fets i els esdeveniments passats amb la finalitat de comprendre de la manera més precisa possible unes èpoques anteriors. Aquest afany de precisió, el trobem tant en les cròniques i els llibres d'història com en els relats de ficció. A partir de diferents aproximacions, el discurs poètic i la prosa assagística o testimonial intenten pintar des d'angles diversos l'esperit d'un temps. I, sens dubte, la lectura de *L'herència de Cuba* és una immersió en uns escenaris recurrents de la memòria col·lectiva. Ara bé, aquesta reescriptura de les aventures d'*indianos* —que enllaça amb la Cuba de Castro i traça un paral·lel amb la història peninsular— ens recorda precisament la volatilitat del record de les històries individuals que han estat envoltades dels grans esdeveniments històrics.

Sovint la memòria de la vivència particular es perd en el gran relat històric i per aquest motiu la literatura —permeable inevitablement al fet històric— permet al lector tenir una percepció inusitada d'un passat impossible de trobar en els llibres d'història, atès que la literatura gira inevitablement sobre la vivència, mentre que els relats històrics se centren en una cronologia de fets i esdeveniments. El text literari ofereix la possibilitat de copsar com els nostres predecessors observaven i comprenien el món que els envoltava i, per tant, genera un miratge versemblant del passat, un miratge que permet entreveure el fet històric des del testimoni dels seus contemporanis. En el cas de *L'herència de Cuba*, es palpa l'afany de copsar la percepció de la vida que tenen els personatges d'una època passada, però alhora força recent en la nostra memòria. Durant la lectura de la novel·la d'Aritzeta és ben palpable que el centre de gravetat de la

narració és l'exploració psicològica d'uns personatges arrossegats inevitablement per una marea de contratemps i adversitats. Les indagacions narratives s'emmarquen en la dialèctica espaciotemporal pròpia de la novel·la històrica i utilitzen la contraposició com un bisturi: la contraposició entre Cuba i Aragó, entre els espais rurals del Carib i la Barcelona de postguerra, entre les evolucions històriques de Cuba i Espanya, entre expectativa i realitat, però, sobretot, la contraposició entre generacions (accentuada per alguna petita insinuació autobiogràfica).<sup>113</sup>

D'alguna manera, *L'herència de Cuba* és una novel·la que gravita entorn de la vivència d'un passat recent a partir de la història de Basilio Peguero i Eugènia Blasco. És un relat d'amor, de guerra, d'espera, de frustració, de viatge i de traïcions que s'inclou dins del vast subgènere de la novel·la històrica. Ara bé, fins a quin punt esdevé important l'adscripció genèrica per entendre la novel·la? Bé, el que intentarem exposar és que en aquesta novel·la Margarita Aritzeta presenta una realitat concreta d'un temps a partir d'una particular dialèctica amb els paràmetres de la novel·la històrica. Abans de res, caldrà, doncs, examinar aquests paràmetres.

Com és ben sabut, la literatura històrica es fonamenta en el gest de representar la vivència precedent, d'oferir un paisatge del passat a través dels ulls dels que el van viure. La narració transcendeix la cronologia de l'esdeveniment per tal d'obrir una finestra a l'experiència concreta d'uns personatges d'una altra època. El text literari permet la immediatesa derivada de la vivència: és per això que es comenta tan sovint que les novel·les de Dickens ens ofereixen una visió de l'Anglaterra industrial que cap manual d'història no pot oferir o que el quadre més precís de la vida a Castella durant el segle XVI és el *Lazarillo de Tormes*. La literatura crea aquest espai significatiu en què el temps passat esdevé un entramat poètic en el qual s'emmirallen els individus per comprendre el seu món present. Malgrat que un text no pertanyi al subgènere de la literatura històrica, és portador d'elements que permeten al lector aquest diàleg amb la visió i la construcció del món precedent, inherent a l'acte de la lectura. Aleshores, què és la novel·la històrica?

113 En aquest sentit, Àlex Broch, en el seu article «Cuba en la cultura catalana contemporànea», comenta «Con un guiño literario ella misma o un descendiente cercano aparece mencionado en el capítulo final de la novela cuando en la isla se espera la visita de una Margarita que ha de llegar para conocer a Basilio Peguero aunque no ha de conseguir su propósito al morir éste antes» (Broch 2004: p. 64).

Certament, tal com ha indicat molt oportunament Mata Induráin (1995: 15), malgrat la diversitat d'aquest subgènere que inclou novel·les tan diverses com *Guerra i pau* o *I promesi sposi*, qualsevol lector sense cap formació literària específica reconeix fàcilment que el text que té entre les mans és una novel·la històrica. D'aquest fet, en deduïm que, més enllà de la recreació d'un període passat, els esdeveniments o circumstàncies del moment determinen l'existència dels personatges. El passat és inevitablement la ficció del present, comenta Certeau (1975: 17); sens dubte, quan el fet històric esdevé objecte literari es produeix indefectiblement un diàleg entre dos plans temporals: la sensibilitat del moment present es conjuga amb el propòsit de reproducció del moment passat. Aquest fet provoca que es produeixi una recepció del fet històric que posa de relleu el seu caràcter subjectiu. Si d'alguna manera el naixement de la història va significar la seva separació de la ficció, és a dir, tal com afirma Hayden White (1987: 167) «getting the “story” out of “history”», aquesta separació és el primer pas per a la constitució de la història com a disciplina. De fet, es pot considerar que, en termes poètics, el naixement de la història s'esdevé a l'*Odissea*, quan Ulisses és a la cort dels feacis i sent com un cantor entona el poema de les seves gestes; per tant, escolta la narració de la seva vida: els lectors presenciem com reacciona en escoltar aquest relat (Arendt, 2016, p. 74). Els versos de l'*Odissea* destil·len una refinada bellesa en la descripció dels estremiments dels personatges en les escenes de reconeixement; un cas paradigmàtic és el moment en què Euriclea, la dida d'Ulisses, s'adona de la seva identitat.<sup>114</sup> Aquesta subtilitat perspicaç també és present en la manera com es detalla l'episodi al palau del rei dels feacis: «Mentre cantava aquests fets el cantor famosíssim, Ulisses | es consumia, i el plor, des dels ulls, li mullava les galtes» [Cant VII, vv. 521-522].

Observem, doncs, que la poetització de l'experiència històrica ens mena cap a la recepció que en fa el subjecte. El discurs històric —ja sigui acadèmic o de ficció— porta, tot revelant el caràcter temporal de l'existència, a un redescobriments del passat que permet una nova comprensió del present en tant que recreació més o menys acurada de la vivència passada.

114 De fet, el cèlebre llibre *Mimesis* comença amb un capítol titulat «La cicatriu d'Ulisses», un motiu que Erich Auerbach fa servir com a fil conductor de l'assaig. A més, a partir de l'anàlisi d'aquesta escena, és capaç de posar en relleu alguns trets essencials de l'estil homèric, com els primers plans derivats del fet que aquest estil pràcticament només coneix el present. Els poemes homèrics encara no han desenvolupat, doncs, la dimensió històrica (Auerbach 2008: 29).

Tot relat històric provoca en el receptor un emmirallament en els seus predecessors que li permet discernir les particularitats de la seva manera d'estar en el món i també possibilita traçar unes constants que defineixen l'ésser humà al llarg del temps.

Tanmateix, la construcció del discurs històric a partir dels paràmetres literaris comporta una focalització en la dimensió social, però, sobretot, en la realitat particular que obre l'accés a la dimensió concreta dels esdeveniments i canvis històrics. En el cas de *L'herència de Cuba*, aquest emmirallament es produeix a través d'una veu narradora omniscient —a vegades contrapuntada per cartes en primera persona— que condensa un període comprès des dels anys vint fins al Jocs Olímpics de 1992. Arizeta juga amb una contraposició entre lirisme i misèria que encaixa molt bé amb la desmitificació de la figura de *l'indiano*, una desmitificació que, tal com el seu títol indica, és la columna vertebral de la novel·la. En l'obra hi ha un desplaçament de l'experiència d'un temps a partir d'una representació minuciosa dels espais, un gran detallisme dels trets físics dels personatges que aporta un matis emfàtic a la seva caracterització i, sobretot, una acció i una descripció, gairebé indestruïbles, que pinten un quadre d'època que ressalta la tensió constant entre determinació i circumstància. Els diversos espais on es desenvolupa la novel·la tenen, malgrat la seva diversitat, una reverberació comuna: l'obligada adaptació dels personatges a la realitat, una adaptació que no sempre permet una comprensió absoluta de la situació. Una de les claus més importants que ofereix la novel·la a l'hora d'il·lustrar aquesta posició gairebé aliena al moment sociohistòric que els condiciona és precisament aquesta adaptació forçosa.

D'alguna manera, a través del relat heterodiegètic es desfigura la noció d'introspecció psíquica de la subjectivitat —inherent al relat de cada personatge— i la dimensió psicològica dels personatges s'insereix així en una representació d'un univers desaparegut i alhora familiar. La novel·la s'insereix en aquest corrent narratiu en el qual la força motriu del relat es troba en la profunditat de la representació del món i no en la introspecció dels personatges. L'exploració psicològica a què anteriorment s'ha fet referència no té res a veure amb cap maniobra d'introspecció, sinó que es duu a terme des de la visió omniscient de la veu narradora. Per tant, aquesta distància narrativa amb els personatges permet accentuar un tret fonamental: el caràcter de crònica familiar. Hi ha un distanciament voluntari respecte als personatges que, a més de conferir una cert aire pretèrit a la narració, permet també oferir un relat objectiu de les escenes.

L'agilitat de la narració es combina amb un cert efectisme a l'hora de crear escenes que barregen un cert embolcallament poètic i una realitat més o menys crua. Certament, la trama de l'obra té uns aires novel·lescos que al final de la narració es contrapunten en arribar als nostres dies. El lirisme càlid del Carib i l'aridesa del Baix Aragó afegeixen a la narració un punt poètic que es combina amb uns fets històrics que els personatges perceben llunyans, malgrat que els determinin l'existència. Així, el cronograma d'esdeveniments clau del segle xx és un teló de fons d'uns personatges que no en poden copsar el significat: després de la visita de Basilio a l'Havana, trobem aquesta remarca «No va saber què havia passat, però li van dir alguna cosa de la caiguda de la Borsa de Nova York que no va saber entendre. / Corria l'any 29» (Aritzeta 1997a: 72). De la mateixa manera, després que en una carta de 1932 la seva germana li comentí que «hi va haver unes eleccions l'abril passat i després el rei se'n va anar. Ara tenim una república» (Aritzeta 1997a: 94) i li traci un paral·lelisme amb Cuba, segueix l'observació: «Ell ni tan sols no sabia qui governava a Cuba, si era cubà, espanyol o americà, ni si ho feia bé o malament. Ell treballava i prou» (Aritzeta 1997a: 94). Hi ha, doncs, un comentari en forma de nota històrica que no només situa cronològicament el lector, sinó que també estableix una dialèctica entre el moment històric i el personatge. Com a lectors tenim, doncs, una perspectiva gairebé absoluta del personatge, cosa que permet una sensació de conte, un conte que avança mesuradament envers un reflex gradual de la realitat quotidiana dels anys noranta i que enllaça amb l'herència cubana.

Tal com ha assenyalat Wayne Booth (1983: 155), en qualsevol acte lector es produeix un diàleg entre l'autor, el narrador, els altres personatges i el lector. Així, com a lectors establim un diàleg amb una història que juga a crear aquest rerefons mític, extret de l'imaginari sensual que acompanya les terres caribenyes, que és desmembrat parcialment per una realitat crua, en la qual els personatges són peces d'aquest engranatge històric que els deixa una capacitat molt limitada d'autonomia. Un dels trets que caracteritzen la vivència històrica de l'obra és el fet de retratar aquest dia a dia que impedeix als personatges entendre el seu propi moment històric. Els personatges són figures amb una dimensió psicològica que els allunya de la condició titellesca, però, jeràrquicament, continuen sent personatges descoberts pel narrador, capaç d'oferir una àmplia perspectiva de la vida aliena a ells. Ara bé, hi ha una subtileza notable en la plasmació de la seva dimensió anímica: posa de relleu una certa ambigüitat a l'hora d'entendre

els diversos entramats amorosos i les reaccions davant d'algunes situacions no sempre són les més esperables, fet que dota la novel·la de certa entitat psicològica. Aquest fet ajuda a bastir de lirisme una narració que juga a recrear, amb deixos de conte, aquest món desaparegut.

Així, en l'escena del casament per poders de Basilio i Eugènia «en aquella església fosca del Baix Aragó a les sis del matí» (Aritzeta 1997a: 26), es construeix una atmosfera, tant a partir dels elements físics com dels psíquics, que deixa entreveure algunes lluentors d'esperança en aquesta imatge indeterminadament tètrica. La línia entre l'estat mental dels personatges i el seu entorn és molt tènue, de manera que es produeix la barreja entre món i ment que podem veure a les ratlles següents:

L'Eugènia se sentia a gust amb aquella cerimònia fantasmal amb la seva roba senzilla de carrer, res de vestit blanc sinó faldilla negra i abric negre, en la penombra de l'església olorosa de cera i d'encens esvaït, en la companyia erta d'uns familiars irreals amb posat de circumstàncies, embotits de mala gana dins dels seus vestits foscos, que projectaven ombres esperpèntiques sobre els bancs de la segona meitat de l'església. Era l'única que semblava còmoda, tot i que el nuvi no hi era. (Aritzeta 1997a: 27)

En aquesta escena es produeix un dels diàlegs entre passat i present de què parlàvem: els paràmetres presents jutgen i interpreten l'escena passada. I, així, aquesta poetització escènica que parteix de la inevitable interpretació des del nostre present permet fer una incisió en la vida quotidiana i en un món de sensacions, colors i ombres ja desaparegut. El fet de centrar l'acció en la novel·lesca trama d'uns personatges que, venint d'un món de terres deprimides i àrides, van a buscar un somni que no els treu de la pobresa, permet una construcció alternativa al relat històric. Hi ha un fil comú que lliga els espais del Baix Aragó, de Cuba i de la Barcelona de postguerra: és el retrat d'uns estrats socials en lluita constant per la supervivència diària. Malgrat que el fil conductor sigui la història d'amor entre dos personatges, la novel·la és el retrat de diversos grups humans. D'alguna manera, de la prosa d'Aritzeta es desprèn que la memòria és un fenomen col·lectiu, per això es retraten en tot moment les visions dels diversos personatges sobre la seva vida, uns pensaments que conformen un tot orgànic de l'entorn. Com ha assenyalat Maurice Halbwachs en el seu llibre *La mémoire collective*, la memòria personal sempre es basteix del

record d'altri.<sup>115</sup> *L'herència de Cuba* és una història de record, del record de la història d'uns avis que no han fet fortuna, un record que, al seu torn, està format per un entramat de records i de vivències d'altres. La memòria és, per tant, un espai orgànic on interactuen records i vivències diverses que s'articulen a través d'aquest motiu d'herència. Així, en el joc autobiogràfic del penúltim capítol del llibre es crea una complicitat amb el lector i es desprèn que, més enllà de l'agulla, la veritable herència és la de la memòria.

De sobte, al final del llibre, en una escena quotidiana, un trasllat de casa, som catapultats al 1992, que queda ja molt lluny d'aquella església freda del Baix Aragó, i ens trobem davant d'una conversa de mare i filla. Es produeix un enllaç entre passat i present que ens fa entreveure com els deixos lírics que acompanyen l'univers passat han desaparegut per complet. L'escena de mare i filla és d'una objectivitat absoluta: s'entén, doncs, que hem estat davant d'una història de records i que la recreació de la història implica una certa admiració, és a dir, una certa poetització del món perdut. L'emoció d'Ulisses davant de la seva pròpia història es repeteix, doncs, en escoltar les històries dels avantpassats. La història recent forma part d'una memòria col·lectiva que té un pes emocional i identitari específic. El fet de revertir la història exitosa de l'*indiano* té un efecte humanitzador que permet una revisió de la seva història, no pas perquè la novel·la exerceixi una funció històrica o sociològica directa, sinó perquè, en crear un món que no és una imitació directa, fa una poetització versemblant d'una època (Ricoeur 1983: 278). I aquest fet enllaça amb un dels trets característics de la novel·la històrica: el seu hibridisme. Per naturalesa, la novel·la històrica barreja elements d'invenció i de realitat (Mata Induráin 1995: 17) i una de les maniobres que utilitza Aritzeta en *L'herència de Cuba* és la construcció d'espais poètics on es desenvolupen les trames de la novel·la.

115 «Considérons maintenant la mémoire individuelle. Elle n'est pas entièrement isolée et ferée. Un homme pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres» (Halbwachs 1968: 36)

### *La poètica de l'espai*

Tot bon escriptor sap que les primers línies de la narració són fonamentals: són les línies que atrapen el lector en la història i que sovint marquen la tonalitat del llibre. De fet, en el focus de les primeres línies de *L'herència de Cuba* ja hi podem trobar diversos elements clau del desenvolupament posterior de la novel·la. L'espai, com no podia ser altrament, hi juga un paper important:

Quan per primera vegada a la vida va veure la mar era de nit. I aquella promesa meravellosa i inexplicable que li havia destorbat el son tants i tants dies de la seva infantesa i l'adolescència, que li havia fet imaginar fondàries glaçades i l'havia temptat sense mesura, va prendre sobtadament la forma d'una gran decepció: al seu davant només hi havia un pany de paret tèrbol, un forat opac, indicis d'un panorama fantasmal. (Aritzeta 1997a: 9)

En aquest inici trobem un personatge —de moment desconegut— que per primera vegada es troba davant del mar. I es troba també davant de la decepció. La decepció serà motor de tota l'obra. Les grans expectatives de Basilio en la seva emigració a Cuba, el seus somnis de riquesa i grandesa queden frustrats. També la seva dona, Eugènia, casada per poders al Baix Aragó i emigrada a l'illa un temps després, ha de fer front a les dificultats de la vida d'allà i, després, havent tornat, a la separació involuntària del marit, i a la guerra i la fam de la postguerra. En aquest primer paràgraf ja trobem el motor de tota la trama: la facilitat amb què Basilio es deixa endur per uns somnis i unes expectatives irreals. La fantasia de Basilio el porta a imaginar-se la mar com un espai gairebé de somni, que exerceix un poder d'atracció desmesurat, però, una vegada la fantasia enfrontada amb la realitat, apareix la decepció. Malgrat que, hàbilment, Aritzeta no revela la identitat del personatge, sí que ens descobreix el tret fonamental del seu caràcter, que és el motor de l'engranatge argumental de la novel·la.

La prosa d'Aritzeta és una prosa d'enquadraments. L'agilitat de la narració —Aritzeta té un gran sentit del ritme narratiu, una qualitat imprescindible de qualsevol escriptor de novel·les juvenils— es fonamenta en l'enllaç d'escenes que combinen el gust pel quotidià amb el gust pel significatiu. El fet que el relat enllaci diversos plans significa també l'enllaç de diversos espais escènics. El diàleg entre el personatge i l'espai és constant, com es veu en aquesta primera escena de l'obra: «la mar se li havia convertit en una remor inquietant que no s'assemblava a cap altra fressa



coneguda. I aquell fresseig monòton el neguitejava» (Aritzeta 1997a: 9). Ens trobem, doncs, davant d'un espai eminentment subjectiu.

L'expectativa es desplega en l'espai: en un primer moment, Cuba és l'espai utòpic que desperta la imaginació de Basilio: els relats de Maximino el porten a somiar «una torre colonial amb palmeres, criades mulates, un cotxe i tot el dia per explicar de quina manera s'havia fet ric, tota l'existència per poder recordar com la vida de debò li havia saltat desbocada per les venes» (Aritzeta 1997a: 14). La distància espacial és entesa com l'equivalent a la prosperitat, com l'única possibilitat d'esquivar la misèria. L'espai és, doncs, la bastida a partir de la qual es construeix la trama de la novel·la; no és un mer decorat ornamental, és molt més que un marc físic. És un espai simbòlic i dialèctic. Els personatges reflexionen sobre ells mateixos a partir de pensar l'espai. Fixem-nos en aquestes ratlles sobre Basilio:

Ell no volia de cap manera que l'horitzó se li acabés tan a prop d'on havia nascut, amb el serrats de Calanda per tota altitud i el riu Guadalopillo per tota empenta, perquè desitjava alguna cosa que es pogués construir ell mateix, per a ell i per a qui triés de seguir-lo, sense el llast d'haver de fer el que tocava, volia alguna cosa molt i molt gran. (Aritzeta 1997a: 14)

En primera instància, Cuba és primer un lloc de fascinació —com també ho era el mar abans d'entrar-hi en contacte. Aquesta confrontació entre la imatge primigènica i il·lusòria de l'espai i la realitat de l'espai en si emfatitza com n'arriben a ser de quimèriques les esperances de progressió social. El simbolisme de l'espai és, doncs, al servei de la representació de la relació dels personatges amb el món. Diu Blanchot (1955: 23) que allò que ens fascina està més enllà de la realitat sensible i se situa més enllà del marc espaciotemporal; és per aquest motiu que la poètica del paisatge és fonamental en la novel·la: l'univers de *L'herència de Cuba* no només es basteix sobre el relat objectiu dels fets, sinó que es fonamenta en una representació dels esdeveniments subordinada a la subjectivitat, és a dir, a la vivència psíquica dels personatges. En *L'herència de Cuba* no hi trobem monòlegs interiors —només llegim puntualment algunes notes en primera persona— ni unes descripcions extenses de les cavil·lacions dels personatges. Ara bé, a través de la creació d'un espai subjectiu, la narració és capaç de representar la vivència, una vivència individual de diversos personatges que s'emmarca en una dialèctica històrica de caire col·lectiu. L'espai és, doncs, un element clau a l'hora de retratar l'esperit d'un temps.

El relat és clau en l'imaginari de les Antilles previ a l'arribada. Maximino, *l'indiano*, amb l'evocació dels seus records dibuixa un paradís utòpic i sensual que captiva l'Eugènia. «Cuba li va entrar com un verí a la sang» (Aritzeta 1997a: 36). La novel·la juga sempre amb el contrast: les difícils condicions de vida que es troben Eugènia i Basilio en arribar<sup>116</sup> s'intercalen amb paisatges de record de les històries de Maximino, fet que accentua la distinció entre utopia i realitat. L'espai utòpic que havia esperonat la imaginació dels personatges queda en el record i és evocat per Basilio i Eugènia en temps difícils:

Les vetllades a la casa paterna dels Peguero quedaven molt lluny en el record d'en Basilio, però de vegades ell i l'Eugènia encara parlaven d'aquelles històries increïbles que els explicava el vell *indiano*, que qui sap si eren certes, d'aquells arbres i d'aquells animals que ara es trobaven a cada pas, cada dia, de tal manera que ja no se sabien imaginar com els seria en un món en què no hi fossin. (Aritzeta 1997a: 100)

La intercalació és també una manera de sobreposar dos plans històrics: l'abolició de l'esclavitud a Cuba a finals del segle XIX i la progressiva mecanització de la vida a la Cuba dels anys trenta. Abans d'arribar a l'illa, Cuba era un producte de la invenció de Basilio, un espai d'abundància, sensualitat, éssers exòtics i fruites saboroses. A partir del relat poètic, l'espai caribeny havia adquirit una dimensió emocional (Said 2003: 55) que no acaba de desaparèixer amb l'arribada a l'illa. La realitat històrica és pintada altra vegada com un teló llunyà dels personatges. L'abolició de l'esclavitud és relatada per Maximino com un moment clau per assentar la seva fortuna:

Vaig anar llogant homes lliures, comprant algunes màquines, em vaig avançar a l'abolició, més que res va ser mèrit d'en Parreño, no es creguin, que hi venia cada estiu, ell era liberal i ho veia venir això, no volia diners ensangonats, deia, hi havia tot un cercle d'intel·lectuals a l'Havana que hi batallaven, contra els qui volien mantenir els esclaus, fins i tot en van aparèixer novel·les, ja em diran! I així amb bon ull, ens vam anar fent una fortuna. (Aritzeta 1997a: 100-101)

116 Un exemple molt clar de la duresa de la vida a l'illa el trobem quan, just després de casats, Basilio porta Eugènia a la barraca on viuran; ella no entén que es tracta de casa seva: «I ella va entendre que encara estava de viatge, i que en un dia o dos sortrien d'aquell indret cap a casa seva. Per això no li va importar d'aturar-se i descarregar la maleta a l'entrada d'una d'aquelles barraques amb sostre de guano recobert de fulles seques de palma» (Aritzeta 1997a: 56).

Un dels grans encerts de la novel·la és que el tel·lúric que cobreix els espais no impedeix l'emergència d'un discurs objectiu i pragmàtic dels personatges. Relat heterodiegètic i intervencions en primera persona modulen un discurs que genera una visió de considerable amplitud històrica. L'escenari històric es configura a través del monòlegs interiors dels personatges inserits en la narració o bé través de comentaris de personatges secundaris. Així, per exemple, l'anterior intervenció de Maximino, que fa referència a la narrativa antiesclavista, o també la introducció del personatge de donya Margarita, una «dama de casa rica» amb aires independents, una veu que presenta els personatges des d'un altre punt de vista. D'algun manera és la nota que permet veure amb més amplitud l'entramat social de Cuba i ofereix una perspectiva sobre el moviment intel·lectual i progressista a Cuba<sup>117</sup> i, sobretot, permet entendre aquesta distància dels protagonistes, en aquest cas, més concretament, d'Eugènia, de la llunyania dels somnis quimèrics de grandesa que havien tingut. La vida a Cuba és vista per donya Margarita amb la distància que inevitablement proporciona una posició econòmica avantatjada. Així, després que Eugènia hagi rebutjat anar a servir a casa seva, el relat heterodiegètic s'intercala amb el monòleg interior del personatge:

I aleshores la dama va somriure. Sempre era el mateix i no s'hi podia fer res, la vida seguia el seu curs, les dones parien fills i cuidaven les famílies, treballaven a la casa, al camp, i la bellesa era un luxe exquisit que surava un instant, detinguda, per capbussar-se immediatament en un gorg de fulles pansides. Va mirar les aus del paradís, ufanes i tendres, i va saber que just en aquell instant de plenitud ja començava a marcir-se. (Aritzeta 1997a: 66)

Malgrat els somnis quimèrics dels dos protagonistes, la vida a Cuba és encara més dura que a Espanya, un fet que és clau en la constitució de la trama. Certament, Aritzeta no s'està de descriure el paisatge amb tot el seu exotisme i exuberància, però alhora detalla l'extrema duresa de les condi-

117 «durant les seves estades a l'Havana freqüentava un centre femení de caire progressista que s'interessava per la vida de les dones a Cuba, qüestions com la maternitat i la mortalitat que aquesta ocasionava, com la influència de les dones en l'educació dels fills i tot això. Però on també es discutia de literatura i d'art: es llegien les obres de les Brontë, sobretot hi havien tingut un gran èxit *Jane Eyre* i *Agnes Grey*, però ella, personalment, s'havia emocionat més amb *Cims borrascosos*; i fins havien rebut amb un remarcable entusiasme les ultimíssimes novel·les de la Virgina Woolf: *Mrs Dalloway* i *Al far*, que ella trobava una lectura difícil, malgrat el seu bon domini de la llengua anglesa. També feien obres de caritat, parlaven del dret a vot de les dones i organitzaven audicions i conferències.» (Aritzeta 1997a: 64)

cions de vida de l'illa.<sup>118</sup> Això deriva en un quadre particular: l'esgotament i les circumstàncies de vida extremes queden diluïdes en un espai poètic ufanós i sensual; d'alguna manera, en el marc de l'espai cubà els personatges són una part més d'un microcosmos exòtic i fascinant en què sembla que fins i tot la sobreexplotació a què necessàriament es veuen sotmesos els personatges sigui un element més d'un quadre atàvic. L'element líric i sensual que s'afegeix al paisatge cubà, d'una banda, confereix dinamisme a la narració i en subratlla el caràcter insòlit, però, de l'altra, el tenyeix d'un tel d'irrealitat que fa que la vivència tingui un aire llunyà que no trobem en el relat dels fets que s'esdevenen a la península, on la guerra i la postguerra són relatades amb cruïda.

Lambivalència és segurament la característica que descriu la relació dels personatges amb la realitat de l'espai utòpic que havien imaginat: Cuba no perd la seva exuberància paisatgística, malgrat les dures condicions de l'*ingenio*. Tanmateix, els vincles amb l'espai familiar d'Aragó juguen un paper determinant en la nova vida a l'illa. Per començar, Basilio explica una història d'èxit en les seves cartes a la família que, quan es mor la seva germana, li demana que pagui una escultura d'un àngel per a la tomba, uns diners que es veu obligat a pagar malgrat trobar-se en una situació de misèria.<sup>119</sup> Evidentment, l'emigració a Cuba és la cerca d'una identitat, la identitat del triomfador. «L'Aragó era també una terra llunyana que els arribava en forma de carta» (Aritzeta 1997a: 108). Les relacions de proximitat i llunyania inverteixen, doncs, la relació dels personatges amb l'espai: així, si Cuba es confonia amb el somni a principis de la novel·la, ara Aragó es dilueix en un record. Però, de sobte, hi ha un gir inesperat dels esdeveniments i Basilio envia Eugènia, embarassada, i la seva filla Margarita a l'Aragó. Es tracta d'un canvi brusc i inesperat: a Basilio «li havia agafat la dèria que els seus fills tinguessin arrels». (Aritzeta 1997a: 110). I a partir d'aquesta sobtada i estranya tornada d'Eugènia i els seus fills comença una trama de paral·lelismes a través de la qual es basteix la segona part de la novel·la. L'arribada d'Eugènia coincideix amb el cop d'estat de Franco i la posterior guerra civil.

118 Per exemple, la mateixa donya Margarita fa la següent deducció de l'arribada d'Eugènia a l'illa: «Havia de fer poc temps que era a Alabama, d'altra manera la roentor dels estius s'hauria cuidat prou bé d'enfosquir-li la pell, de pansir-se de pressa aquella ufanor tendra de la seva carn jove». (Aritzeta 1997a: 65)

119 «És clar que no els podia decebre. Però un àngel de marbre era més d'un any destalvis, de no menjar, de no gastar, de privar-se de tot, comptant que les collites anessin molt bé i ell trobés feina extra al central durant la safra». (Aritzeta 1997a: 95)

Aquest fet permet endinsar-se en el moment històric de tots dos espais a través de la comparativa: a partir de la comparació entre les vides d'ambdós personatges, s'emfatitzen les característiques i les particularitats de cada vivència sociohistòrica. A més, Aritzeta juga molt bé amb l'elasticitat temporal del relat: el ritme de la novel·la no només està marcat per l'agilitat de la narració, sinó també per una precisió històrica camuflada en una nota llunyana que palesa aquesta impossibilitat de comprendre la magnitud de l'esdeveniment històric. Així, el primer capítol de la tornada d'Eugènia s'inicia d'aquesta manera:

El dia havia començat amb un gran rebombori d'homes pels carrers i la notícia, qui sap si certa, que hi havia hagut un aixecament militar contra el govern. A l'Àfrica, deien que havia començat, i a Madrid l'exèrcit ja s'havia començat a moure. Però ningú no va saber ben bé què passava fins que no ho van dir per la ràdio. Aleshores l'Amancio se'n va anar de casa i les dues dones i les criatures, amb les velles, es van quedar soles. (Aritzeta 1997a: 111)

De sobte, el lector es troba amb el conegut escenari de la guerra civil, un lloc comú que, com veurem més endavant, en un inici és vist pels personatges des de la distància. I seguidament un moviment de prolepsis ens situa tres anys més endavant a Cuba en una escena que barreja l'enyorança de Basilio amb la seva determinació de tornar-se a aparellar. Es crea un buit en la trama que s'omplirà en els capítols següents.

De Cuba estant, tot esperant l'Eugènia —uns compassos d'impaciència sintetitzats en un moviment anafòric—,<sup>120</sup> torna a aflorar la incapacitat de Basilio de sortir de l'espai del mite de l'*indiano*. Pobre de solemnitat, es nega a tornar fracassat del seu viatge envers la terra de l'abundància. Aquesta dissociació d'espais que facilita la tornada d'Eugènia permet que els records de la infantesa tinguin un altre matís i la vida al poble és vista per Basilio d'una manera completament diferent: «Al poble es vivia d'una altra manera... recordava aquelles llesques de pa amb vi i sucre, xopes de vi, que a l'hivern feien aquella escalforeta, ell que no en menjava mai, de pa.» (Aritzeta 1997a: 131)

Una altra vegada, doncs, es juga a la contraposició d'espais que, en definitiva, acaben sent espais mentals que els personatges projecten des de perspectives molt diferents al llarg de la seva vida. L'espai, doncs, és també

120 «I l'Eugènia, que no arribava. | I les nenes, que no arribaven. | I la carta, que no arribava.» (Aritzeta 1997a: 127).

un element clau que determina la percepció que els personatges tenen de la seva vida. Si la novel·la projecta els personatges en una realitat històrica incomprendible, la dimensió espacial és la que ofereix el fonament per a les seves reflexions. Així, si al principi de la novel·la Basilio se sentia ofegat a l'indret on li havia tocat viure i, empès per una idea utòpica i imaginària de Cuba, fruit de les històries de don Maximino, emigra, la imatge de la vida al poble canvia radicalment a conseqüència de la seva experiència cubana. Els espais es desfaran i emergiran en el record dels personatges i, així, veurem com un Basilio contrariat per la marxa de la Rosa, espantada per *la gallega*, torna a recordar una altra vegada els «paradisos perduts d'Espanya».<sup>121</sup> La seva vellesa transcorrerà narrant les històries fabuloses dels carrers d'Aragó, tal com Maximino havia fet amb el paisatge caribeny. Expectativa i realitat es projecten sobre els espais que conformen la vida i la trama dels personatges de la novel·la.

*Poètiques realistes: contrast i diàleg entre diversos sistemes discursius*

Malgrat que, sens dubte, *L'herència de Cuba* és una obra que s'allunya del pol del mite per apropar-se al terreny de la realitat —la figura exitosa de l'*indiano* és substituïda per la del migrant pobre de solemnitat. Un cert lirisme sembla mantenir aquest embruix caribeny. Certament, tal com ha comentat Rafael Cala, l'associació de la figura de l'indià amb l'èxit i la riquesa originarà una contradicció inevitable entre el mite i la realitat (Cala Carvajal 2001: 18-19). Ara bé, la desmitificació com a columna vertebral de la narració converteix automàticament *L'herència de Cuba* en una novel·la realista?

Com molts altres conceptes literaris, el realisme és un terme tan extens que es pot diluir en la seva amplitud de significat. Així, trobem algunes conceptualitzacions vastes del terme, com ara la de Darío Villanueva, que entén el realisme com un conjunt de poètiques que «observen i re-

121 «I així estiu i hivern, hivern i estiu, ell anava imaginant de nits, en converses plàcides amb aquella dona fantasmal, els paradisos perduts d'Espanya. I recorria la torre colonial de don Maximino, i aquella torre es feia gran i alta, els jardins creixien, i hi havia tota mena de plantes de jardí i de flors, de les més fines d'Europa i Àsia: tulipes, violetes, clavellines, nards, gessamins, lilàs. I encara lliris de totes les espècies i orquídiades i magnòlies ... un bé de Déu de flors i plantes. [...] I recorria les seves terres a cavall: la vinya, les oliveres, les hortes, i visitava els ramats d'ovelles i de cabres i vaques i bous i cavalls. I tot es feia gran, i creixia i creixia a mesura que ell hi passava, a mesura que ell hi pensava.» (Aritzeta 1997a: 159).

produeixen artísticament la realitat» (Villanueva 1992: 29). Evidentment, la novel·la d'Arizeta encaixa perfectament en aquesta comprensió del realisme com a *poiesis* i no com a *mimesis* (Villanueva 1992: 57). Ben lluny de les concepcions del XIX, del «realisme ambiental de Balzac» (Auerbach 2008: 445), el realisme de la segona meitat del segle XX correspondria a la noció de «realisme figurat», encunyada per Hayden White a partir d'una lectura crítica d'Erich Auerbach. El poder vívid de la representació ja no rau en la narració mil·limètrica i acurada dels fets, sinó en la seva transformació subjectiva (White 2004: 119); en comptes d'una fotografia realista dels fets, una interpretació poètica de la realitat. Aquesta mal·leabilitat del concepte de realisme, fruit de les profundes transformacions estètiques de la literatura del segle XX, derivarà, entre d'altres, en una de les etiquetes més famoses del segle XX, la del realisme màgic, un oxímoron que defineix una narrativa en què fantasia i realitat ocupen un mateix pla jeràrquic (Slemon 1988: 11). Dos sistemes discursius conflueixen en una estètica del contrast. Malgrat la seva temàtica caribenya, la novel·la d'Arizeta no té elements fantasiosos —la inclusió d'alguna de les escenes de *santeros* no està relatada des d'una perspectiva sobrenatural—; ara bé, com el realisme màgic, la novel·la juga amb una superposició de plans. D'una banda, trobem una espècie de realisme líric i volgutament novel·lesc; de l'altra, un realisme aspre que irromp amb tota la seva força amb l'esclat de la guerra civil. Si bé no és una novel·la de guerra, l'esclat bèl·lic marca un punt d'inflexió en la tonalitat discursiva de la narració, que fa un gir que accentua el punt d'inflexió que va suposar la guerra. Com en qualsevol novel·la històrica, s'estableix una jerarquia d'esdeveniments i, en aquest sentit i com no podria ser d'una altra manera, la guerra civil hi ocupa un lloc central.

Certament, hi ha una gran quantitat de novel·les dedicades a la guerra civil i a la postguerra i alguns llibres d'Arizeta, com *El pou dels maquis*, se centren exclusivament en aquesta realitat. La guerra irromp a la meitat de la novel·la i marca una trama d'intrigues, traïcions i malentesos que configuren la novel·la. El realisme més cru d'Arizeta, el trobem en aquests passatges de guerra i de postguerra. Malgrat els registres poètics del relat, l'obra tracta temes com l'emigració, la violència contra les dones, la pobresa i la misèria.<sup>122</sup> Ara bé, el punt descarnat del relat emergeix amb tota

122 En aquest sentit, en la seva tesi *Imagining Cuba: Emigration, Tourism, and Imperialist Nostalgia in the Work of Spanish Women Writers and Photographers (1992-2015)*, Monti comenta: «Though this text has received little attention from critics and readers (in fact,

la seva força a partir de la vivència en l'espai hispànic: certament, alguns episodis com la pallissa que Basilio dona a Eugènia marquen la dissolució del somni cubà i tenen un cert grau de cruesa. Tanmateix, es tracta d'un episodi que té el focus en Basilio i es confon amb les reflexions del viatge cubà.<sup>123</sup> Tot i que la novel·la està construïda a partir del propòsit de l'antiidealisme, l'admiració per l'entorn caribeny suavitzava qualsevol tipus d'objectivitat àrdua. Així, malgrat no entrar en el terreny fantasiós, s'hi representen escenes, com la visita d'Eugènia als *santeros*, que juguen amb l'ambigüitat de la superstició:

El *babalao* va escorxar el gall i va fer córrer la sang i aleshores va agafar les mans de l'Eugènia i les mans de la Marlén. I va mormolar alguna cosa. I així que havia començat a parlar, un dels collarets de la Marlén va saltar fet a miques, els grans de colors escampats per tota l'habitació. (Aritzeta 1997a: 97)

L'imaginari de la llunyania, però, és truncat per la tornada d'Eugènia. L'arribada de la guerra civil posarà l'accent en la l'escassetat i l'abús que han de suportar els personatges. El tel de lirisme exòtic que embolcalla la narració caribenya —on sembla que una força atàvica i incontrolable sigui motriu dels esdeveniments— és interromput abruptament pel relat del conflicte. Els dos espais i moments històrics es contraposaran també a partir de dos sistemes discursius quasi antagònics, reflex de dues vivències diverses.

El retorn d'Eugènia la porta a un espai de guerra en què es fa palès el rebuig de la seva família. La ficció de Basilio de simular una vida d'èxit

---

the novel only exists in the original Catalan, and has not yet been translated to another language), its importance comes from speaking about delicate, yet burdensome, historical and social aspects that pertain to Aragón and to Spain as a whole: emigration, the Civil War, the post-War years, violence against women, and poverty.» (Monti 2019: 103).

123 «I és que s'havia sentit una punxada al pit d'haver de recordar l'Havana, de pensar que mentre ell anava a buscar la sort lluny de casa, mentre es posava en perill i després renunciava dolorosament a un camí fàcil, la seva dona s'entretenia amb encanteris de *santeros*, i es va sentir desgraciat d'haver tornat al *bohío*, d'haver de viure entre tota aquella sordidesa, amb aquella gent, entre tanta necessitat, amb aquella dona tan bonica com ell havia fet venir d'Espanya per compartir una fortuna que no arribava, una dona que se li enlletgia per moments, torrada pel sol del tròpic, i, encegat de dolor per la seva mala sort, va continuar colpejant-la amb les mans, amb els peus, mentre ella gemegava, la va colpejar brutalment per treure's del damunt tot aquell pes desesperat de la seva aventura cubana, i l'hauria continuat apallissant, sense adonar-se ben bé del que feia, si no hagués arribat en Satiaguíno i l'hagués aturat.» (Aritzeta 1997a: 89).



recau amb tot el seu pes sobre Eugènia, que ha de guardar-se la resposta als retrets que li fa la seva mare, que es pensa que neden en l'abundància.<sup>124</sup> La contraposició d'ambdós plans espacials fa emergir la condició paradoxal de l'emigració a Cuba, accentuada per la necessitat de mantenir les aparences. La tornada d'Eugènia fa emergir amb contundència la dura realitat caribenya, indiscutiblement més dura que la del poble. De sobte, la narració es focalitza en la veu d'Eugènia que, lluny del caràcter somiador de Basilio, acara la realitat tal com és: «Allà no s'havia passat mai tanta necessitat com la que passaven ells tres a Cuba. Ella era més pobra que els seus pares, ella no tenia ni tan sols aquella casa de pedra, un ruquet, oli, vi, pa negre....» (Aritzeta 1997a: 114).

Eugènia també és el centre de la narració de l'esclat de la revolució a la zona republicana: el seu desconcert, amanit per un record dolç de la seva vida amb Basilio, accentua aquesta sensació de llunyania enmig d'uns fets que la superen. De sobte, Aritzeta ens catapulta a un món de dones que, absortes en les problemàtiques domèstiques —com la necessitat d'enterrar l'àvia Clementina—, no tenen la capacitat de comprendre els esdeveniments que se succeeixen al seu voltant, només tenen la de patir-los. El relat dels fets de juliol del trenta-sis en aquest poble del Baix Aragó té gairebé un regust de desconcert que ressalta la posició d'alienació del personatge femení, completament sotmès al constrenyiment social. El periple angoixant d'Eugènia a la cerca d'un capellà ens pinta alguns quadres força objectius del rampell revolucionari:

Ella no s'hi va voler entretenir més i els va deixar allà rient, semblaven faltats, mentre li obrien pas i se la miraven com corria cap a l'església del Milagro. Però quan va arribar a la porta es va adonar del que passava: grups d'homes estaven remouent tot el mobiliari, els altars, les figures dels sants, i havien penjat al mig de la nau, d'una banda a l'altra, la gran bandera roja i negra de la FAI. (Aritzeta 1997a: 117)

L'esclat revolucionari coincideix també amb el naixement de la seva segona filla, Catalina, un capítol que és contraposat amb el del nou apare-

124 «Ens han dit a casa del teu home que esteu bé. Ja fa vergonya haver de saber pels altres d'una filla. Nosaltres aquí passem molta necessitat, que ja saps com ens vas deixar, i sempre vam pensar que una filla és una filla i que quan començarieu a fer diners ho notariem. Però per ara, res de res. Diu que ja teniu una propietat. A veure si es nota, doncs, que no tot ha d'anar per als Peguero, nosaltres t'hem fet gran, Els teus germans no tenen ni sabates i a l'hivern a l'Aragó hi fa molt de fred, encara que a Cuba no hi arribi.» (Aritzeta 1997a: 114).

llament de Basilio, tres anys després de la tornada d'Eugènia a l'Aragó, un episodi ple d'eroticisme i sensualitat que ens retorna a un univers dur, però càlid, d'una Eugènia embarassada, un univers en el qual la necessitat esdevé virtut.<sup>125</sup> Malgrat que Rosita, de catorze anys, es resisteix a ser aparellada amb Basilio, la seva oposició inicial és pintada gairebé com un ingredient picant de l'aparellament. L'escena de la seva primera trobada sexual és d'un bucolisme càlid; en contraposició, l'escena de la fugida d'Eugènia en un camió que l'allunya del front. Al llarg d'aquest recorregut s'esgrunen els records d'Eugènia, en un vaivé d'esdeveniments anteriors que tracen de forma sintètica els temps de guerra. En la seqüència narrativa, Julio, el germà de Basilio, un personatge esmentat molt de passada, però que adquireix entitat: temptant Eugènia amb una herència —el títol reverbera al llarg del llibre—, impedeix la seva tornada a Cuba. I, enmig de la fugida, el record de Cuba que, malgrat tot, esdevé el paradís perdut.<sup>126</sup> En aquest moment, Aritzeta introdueix un element dramàtic a la fugida, en forma de nota epifànica: «I va dir adéu a tot: al passat, al present, a la vida, i es va deixar anar amb els sotrats del camió mentre pensava que *demà* era una paraula ben absurda» (Aritzeta 1997a: 147)

Els dos plans espacials es consoliden i s'intercalen com dues narracions de tonalitats molt diferents: la història de Basilio, malgrat les seves vicissituds sentimentals —Rosa l'abandona i és substituïda per Virtudes que, al seu torn, també es veurà obligada a marxar— transcorre plàcidament, mentre que Eugènia es veu abocada a una existència de resignació i humiliació. El relat de postguerra és un retrat de fam i misèria: Eugènia ha de patir l'abús de Julio, el seu cunyat falangista, que la viola, i es veu obligada a fer estraperlo fins que s'aparella amb un pintor de retauls i la vida se li va «aplanant». La combinació d'ambdós eixos narratius permet també la

125 Així, la narració ens detalla les idees que li passen pel cap a Catalina quan Basilio li insinua que es vol aparellar amb la seva neta: «La dona se'l va mirar. L'havia entès prou bé, però no va dir res. Ella hauria volgut que la Rosita es casés tal com cal, que tingués fills amb algun jove de la colònia, o amb algú del poble, i que ella els pogués veure créixer. Però sabia que les coses anaven com anaven i que de vegades els desigs de les àvies no s'acomplien» (Aritzeta 1997a: 126).

126 «I els records se li omplien de pedres quan pensava en Cuba, quan pensava en aquell dia als turons amb en Basilio, corrent com dues criatures amunt i avall, apamant per primera vegada la finca on s'havien de construir la casa de maons i ciment, on havia de començar la seva fortuna, quan ella va sentir per primera vegada que la vida li creixia al ventre.» (Aritzeta 1997a: 147).

comparativa de l'evolució històrica d'Espanya i Cuba fins als noranta, moment en què es fusionen ambdós plans; una vegada morta Eugènia, com no podia ser altrament en aquesta poètica de separació de la segona part de la novel·la, Basilio mor el dia abans de conèixer la seva neta Margarita.

I l'obra acaba amb aquesta sublimació de l'espera —l'inici d'una nit de vetlla molt llarga— que plana sobre l'entramat narratiu del llibre. El mite de l'*indiano* es dilueix en la narració poètica de la dura vida cubana, contrapuntada amb l'àrid discurs de guerra i postguerra. I Cuba esdevé l'espai de la memòria i el viatge de tornada a Cuba, el viatge a la memòria.



## ELS MAQUIS DE MARGARIDA ARITZETA

Ignasi Riera  
*Escriptor*

Em conviden a prendre part en un seguit de converses a l'entorn de l'obra de la val·lenca Margarida Aritzeta. Els organitzadors em deixen triar «tema». Potser recorden que érem els editors del seu primer llibre, *Grafèmia*. I els responc immediatament: «m'agradaria parlar dels seus llibres que giren a l'entorn dels maquis. O sigui: *El pou dels maquis* (2013), *El pou dels maquis. Els fets. Els documents* (2013) i *La filla esborrada* (2017).»

Abans de posar-m'hi, he de dir que he llegit, i comentat, uns quants llibres sobre el tema. Per exemple, l'any 2003 presentàvem, amb Manuel Vázquez Montalbán, l'estudi de Josep Sánchez-Cervelló, *Maquis: el puño que golpeó al franquismo*, de l'editorial Flor del Viento de Ramon Serrano. A més de l'autor, col·laboraren en el text Carles Llauredó, Antonio Flores, Teresa Roigé, Marc March i Joan Carles Lleixà. Era la primera vegada que els autors havien pogut consultar els Documents Reservats de la Guàrdia Civil.

A més, ens havien cridat l'atenció la novel·la d'Almudena Grandes que gira a l'entorn del tema; o *Les veus del Pamano*, de Jaume Cabré —vaig ser amb ell a la Frankfurterbuchmesse quan en presentava la versió alemanya, d'èxit fulgurant. Sóc, a més, un lector devot del lleonès Julio Llamazares, autor d'un text excepcional i a qui jo, si em deixessin, atorgaria el més important dels premis: *Luna de lobos*, de 1985. Es tracta, en efecte, d'un text digne de ser considerat com un encert literari de molt gruix, tant pel marc geogràfic —muntanyes lleoneses—, per a mi del tot desconegudes, com pel lèxic usat per aquesta primera novel·la de l'autor. El llibre de Llamazares ens suggereix, a més, un comentari: el dels contactes entre grups de maquis en actiu a l'Espanya dels anys 40. (I em temo que la connexió creixent entre els encarregats per reprmir-los). En una «Nota de lectura» de Margarida Aritzeta a *La filla esborrada*, llegim:

quan vaig publicar *El pou dels maquis*, una amiga lleonesa em va explicar el cas d'una noia òrfena de la seva família a qui, abans de morir, la seva àvia nonagenària li va confessar que els seus pares no eren els que tota la vida li havien dit que eren. Que la seva mare de molt jove s'havia enamorat d'un guerriller i se n'havia anat amb ell a la muntanya, als Montes de León. Això era cap a la meitat dels anys quaranta... (Aritzeta 2017a: 277).

N'hi ha molts més, de llibres sobre els maquis i la seva acció valenta, agosarada, de qui es jugava la vida cada dia i cada nit, sovint amb situacions meteorològiques «criminals», i en àmbits farcits de delators, de trànsfuges, etc. Tinc al davant el llibre, basat en vivències personals i de l'entorn familiar, *Silencio y soledad. La Resistencia Armada contra Franco en Cáceres*, d'Àngel Prieto Prieto, nascut el 1952, mestre de professió, membre del Consell Escolar de Getafe i soci d'AGE (Asociación Archivo, Guerra y Exilio). Com veiem a *El pou dels maquis*, sovintegen tant les traïcions, claudicacions, denúncies... com amistats sòlides i enamoraments furtius.

Hi ha, però, per a mi, una «conversió» prehistòrica, d'aires valencians: la descoberta, farà uns tretze anys, d'Alfons Cervera (Xestalgar, 1947), autor d'una trilogia sobre els maquis, i que va tenir un analista de luxe: el professor de Grenoble Georges Tyras, a *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*. Comenta així l'Alfons Cervera el sentit de la seva novel·lística sobre els maquis, amb expressions que crec que ens poden servir de prelude per a la presentació dels tres llibres al·ludits de Margarida Aritzeta:

en la trilogía habla gente que no tiene voz, la gente que durante la posguerra sobre todo... después de la victoria del ejército franquista, cuando se instaura esa dictadura feroz que va a durar tantísimos años, pierde la palabra. En este país sólo ha habido una historia oficial que era contada por los vencedores [...] Mi intención con la trilogía ha sido la de dar voz a la gente que perdió la guerra y no ha podido contar su versión de los hechos. (Tyras 2007)

Ni que sigui una obvietat, he de dir que això dels «maquis» és una vella i coneguda olor (gràcies, Josep Maria Benet i Jornet) que ens arriba, entre núvols, des de la infància. Com a mostra, tres noms —prohibits per uns pares com cal, en un primer franquisme—: Quico Sabater (1913-1960), R. Vila o «Caracremada» (1918-1981), o Facerias, barceloní (1920-1957), la mort del qual, per part de la Guàrdia Civil, va haver de ser objecte de comentari «didàctic», i ben poc apològic, pel jesuïta de torn. Com havia dit Emilio Mola, poc abans del començament del cop d'Estat franquista:

se tendrá en cuenta que la acción ha de ser en extremo violenta para reducir lo antes posible al enemigo. Desde luego serán encarcelados todos los directivos de los partidos políticos, sociedades o sindicatos no afectos al Movimiento, aplicándoles castigos ejemplares a dichos individuos para estrangular los movimientos de rebeldía o huelgas [...] Es necesario propagar una atmósfera de terror. Cualquiera que sea abierta o secretamente defensor del Frente Popular debe ser fusilado.

Penso, tot amb tot, que la paraula «maquis», o els records fragmentaris de les «històries de maquis», van ajudar a mitificar una lluita de molt gruix, carregada de sang i de repressió molt bèstia, sí, però que uns quants dels responsables polítics d'una esquerra realment existent —però potser massa inflada pels dirigents que s'ho miraven des de lluny— mitificaven més amb declaracions que no pas amb suports bèl·lics efectius. I això és nota, sobretot, en textos més genèrics sobre el tema i no tant en relats molt més lligats a la crònica, entristidora, sovint, i fins i tot macabra, del dia a dia com ara la magistral de Julio Llamazares, *Luna de lobos*, on llegim comentaris com ara:

Perdidas ya las esperanzas de una victoria republicana, su sueño es escapar a un lugar donde puedan vivir sin ser perseguidos constantemente. [...]. No podéis estar siempre viviendo como animales. Peor: a los animales no les persiguen como a vosotros. [...] El instinto de supervivencia muestra a los huídos el único camino para seguir vivos en el monte: la animalización (Llamazares 1985: ?).

Hi tornarem, als punts de vista de l'Alfons Cervera o de Julio Llamazares, després de la revisió dels tres llibres de la valencina Aritzeta, que goso dir que haurien de formar part de la nostra «història universal de la infàmia». El desembre de 1963, al 19 del Raval del Carme, a Valls, la Teresa i el Jaume, ja grans, estan llegint *K. L. Reich* del manresà Joaquim Amat-Piniella. Entra la nena, que té deu anys, i s'adona que el pare està plorant. Acaba de llegir el jurament dels deportats de Mauthausen, el maig de 1945, que se sabia de cor: «L'esclafament definitiu del nazisme és la nostra tasca. I el nostre ideal és la construcció d'un món nou dintre de la pau i la llibertat.» A la pregunta de la nena: «¿Per què plores?», respon el pare: «Perquè heu de fer un món nou... perquè tu hi puguis viure en pau i llibertat.»

La tètrica melodia de tot plegat amara, i sovint quan menys te'ls esperes, recolzes del text. Temes com la por —que és com el fil que lliga tots els relats que conec dels maquis— o la mort, que era «l'aroma d'aquella tardor», i escassament embellidora, amb permís de Joan Maragall, et mar-

quen el ritme d'aquestes lectures. Cito algunes frases de *Maquis*, d'Alfons Cervera, amb la simple indicació de la pàgina on es troben, en la setena edició del llibre:

Ha pasado una guerra y luego esta otra por los montes y las dos me han descubierto en el lado más cruel de los vencidos, las dos me han ido dejando una mirada que es la mirada del cansancio, y a veces la del abandono, aunque al final siempre podían más las ansias de seguir luchando hasta que la cabeza estallara y fueran quedando solo en las montañas los últimos arrestos de la lealtad... (Cervera 2011: 90)

En la memoria de la gente solo quedan las guerras ganadas por los vencedores, las otras se olvidan porque las victorias oscurecen la indignidad de la derrota y al final siempre habrá una suplantación de la verdad escrita por los cronistas del olvido. No quedaremos nadie en esta historia y donde quiera que consigamos llegar, sea a la muerte o a cualquier otro sitio, llevaremos con nosotros la amarga constatación de la desdicha. [...] Más allá sólo nos queda el silencio, la losa desdichada del olvido. Nada. (Cervera 2011: 156)

No estaban locos y lo que hicieron fue enfrentarse con valentía, bastantes veces con torpeza, a los designios macabros de una victoria que sólo había dejado paisaje de muertos a su paso. O a lo mejor estaban locos y por eso se echaron al monte para vivir como las cabras entre las aliagas y los bosques de sabinas. (Cervera 2011: 171)

Com he dit suara, són tres els llibres de Margarida Aritzeta sobre els «maquis». Dos sobre *El pou dels maquis*, diferents però complementaris —el primer vol ser el relat/crònica dels fets que van tenir com a escenari de fons un terreny/casa de la família de l'autora, mentre que el segon aporta material i resultats de recerques d'arxius... que a mi em colpeixen tothora més encara que la novel·la primera— i *La filla esborrada*, novel·la autònoma, ben diferent de les dues anteriors, que treu profit de l'aprenentatge en l'ofici de la seva autora.

Començaré dient que es tracta de tres llibres autònoms i que, com a lector, he volgut rellegir, en moments diferents... i sense cap mena de pretensió d'anàlisi literària paral·lela. Per què? El segon «del pou dels maquis» és un veritable encert editorial: la història, força versemblant, carrega amb documentació que en consolida la trama, l'argumentari i fins i tot el sentit de les tensions personals, íntimes, dels i de les protagonistes. I és que hi ha temàtiques que el lector pot creure «invent legítim de qui ha escrit el text, per acolorir-lo o per afegir-hi uns grans més d'intriga». Gràcies, però, al



segon volum del «pou», com creix la força de l'argumentari del «primer volum»! Quan tot seguit em posaré a dir quatre coses sobre «el pou», tot amb tot, esmentaré només les *ipsissima verba* del primer volum al qual voldria reenviar el lector benèvol.

### *El pou dels maquis*

Notable la contracoberta:

Corria l'estiu de 1946 quan van passar la frontera, carregats amb macutos feixucs i un punt de llum a la mirada. Nou mesos més tard, el pou que havien començat a cavar es va quedar a mitges i la runa va colgar la seva història entre silencis i pors. Van ser uns temps de privacions, tortures, presons i morts, però també de coratge, amors i rialles i corregudes furtives sota els ametllers florits. Per aquells temps, els nens i nenes de la guerra es feien adults molt de pressa i aprenien a oblidar els que vivien de dies per poder dormir a les nits.

Com que estic segur que tothom ha llegit, ni que sigui un cop, els tres llibres, em limitaré a assenyalar temes, imatges, personatges, suggerències que ens permetin insistir en algunes qüestions que considero d'interès per a una nova lectura. Amb una nota afegida: la riquesa dels retrats i de les anècdotes personals, entre les quals no falten els enamoraments de curta o de llarga durada, la convivència dels «protagonistes» amb persones que fan vida sigui en un bar, en una oficina municipal o en una botiga de queviures, ni figures de totes les edats, amb capteniments ben específics. Ah!, i hi ha fins i tot un «madrilenyo» i un grapat de dirigents polítics del PSUC, entre els quals destaco Numen Mestres —van anar a viure a Cornellà, al començament de la República..., vivien al carrer de casa i no vaig aconseguir que li canviessin el nom del vilafranquí, d'aires osonencs, Torras i Bages, pel de Numen Mestres. (La família Mestres va posar en marxa un fons de roba i queviures per donar suport als que lluitaven, en plena guerra, al front de Madrid).

Com que els pares em van fer de fustes arbitràries, aniré marcant —sense passions d'ordre aristotèlic— temes, amb una indicació de la pàgina del llibre que tinc al davant:

U. *El pou dels maquis* és la història d'un silenci. Relata uns fets reals ocorreguts a la «masia Cardellà», al camp de Tarragona, però també a Europa i al món: a Barcelona, a París, a Mauthausen, al front de Rússia, als Estats Units o a Moscou, en un període que va des del final de la Guerra d'Espanya a la Guerra Freda. (Aritzeta 2013a: 301)

Dos. La clandestinitat és la mare de totes les ignoràncies [...] La clandestinitat és com un pou fosc, on no es veu res al voltant, ni amunt ni avall, i on no pots fer altra cosa que moure't a les palpentes tot sol i confiar en la sort. (Aritzeta 2013a: 168)

Tres. (*En Numen Mestre i en Xavier comenten que han autoritzat les sardanes. Un xicot suggereix que potser allò vol dir que les «autoridades» comencen a obrir la porta a les llibertats. Resposta de Numen Mestre:*) Llibertat! Deu ser això, segur... Mentre apliquen la llei de fugues impunement, les presons són plenes, la gent passa fam i els falangistes escampen el terror entre els treballadors, mentre hi ha denúncies falses, espies, delators... mentre escanyen l'economia i fan servir la religió per acollonir la gent... Mira-te'ls, van a Montserrat a cantar el *Virolai*, ballen sardanes amb els *coros y danzas* i fan veure que tothom està content. (Aritzeta 2013a: 89)

Quatre. (*A l'entrada de la presó per visitar l'oncle Jaume. Conversa entre dues dones, que no en sabien re de re, s'assabenten que els detinguts amics han estat acusats de maquis:*) «Ara ja saps qui soc». I tant que ho sap. No es pot imaginar el que va sentir quan li van dir, que ell era un *maqui*, un facinerós assassí d'aquells que assalten masies i posen bombes. Va ser l'amo qui, rient, li va portar la nova. Què et pensaves?, li va dir ficant-li la mà a l'escot, no tothom és com naltros. (Aritzeta 2013a: 229)

Cinc. (*Carta enviada des de França. Sobre la repressió a l'interior. Han de tenir tothom enllaçat, fer informes, llistes, ser valents. Continuen les represàlies.*) Franco va dir que guanyaria la guerra *aunque tuviera que fusilar a media España*. I potser sí que ho acabarà fent... ja en porta un munt d'afusellats, comencen els Consells de Guerra per *rebelión militar* a tots els que han col·laborat d'alguna manera amb el bàndol republicà o que tenien algun càrrec polític en temps de la República. Les morts sense judici, les revenges, els trets al clatell en una cuneta. Les denúncies. Les depuracions. Les expropiacions. Setmanes i setmanes, mesos, i durarà anys, centenars, milers de persones, així ens hem hagut de veure per encetar «la pau». (Aritzeta 2013a: 33)

Sis. (*Parlen de Joan Comorera, que és la pedra de toc entre el «Partit» oficial (¿?) i la direcció del PSUC, d'aleshores. Fragment de conversa:*) —Per cert, ja que n'has parlat, ja ho saps que se'l carregaran en Comorera? —Què vols dir que se'l carregaran? Vols dir naltres? —Sí. —I tu com ho saps? (Aritzeta 2013a: 279)

Set. —No diré re —afegeix la Margarita amb la veu que se li trenca. / D'aquesta manera, sense lliçons prèvies ni cursos accelerats de formació en la clandestinitat, la Margarita aprèn a no fer més preguntes per no haver de saber unes respostes que més li hauria convingut ignorar... I després d'aquell matí, la Teresa comença a ajudar aquells joves que quasi podrien ser els seus fills, perquè si ells poden fer que es perdi la mena de feixistes de la faç de la terra, no serà pas ella que hi posarà entrebancs. (Aritzeta 2013a: 121)

### *La filla esborrada*

Una novel·la-novel·la, de l'any 2017, ben diferent de les comentades fins ara. Si es tractés d'una proposta fílmica diríem que té lloc en un «plató» i en uns temps històrics ja coneguts... però amb una guionista que s'endinsa en uns personatges diferents i, per cert, molt ben «dibuixats». Ho explica així la contracoberta editorial: «Ella és una joveneta que somia encara històries de pirates i princeses; ell, un home que ha sobreviscut a cinc anys de guerra. Viuran una història d'amor en temps difícils, marcada per secrets que duraran dècades» (Aritzeta 2017a).

Vull començar destacant la capacitat de Margarida Aritzeta per *dibuijar*, amb tanta subtileza, els protagonistes. No solament els dos ja al·ludits sinó també la resta d'actrius i d'actors secundaris, des del cínic (i bèstia) professor jueu de música fins a la tia exmonja, de cor ressec, les persones que acolliran Laura en indrets de bosc inhòspits, els membres del grup «maqui», més enllà del Gabriel, la gent rica que es vol aprofitar de la capacitat d'interpretació musical de Laura i, sobretot —jo li atorgaria l'òscar al millor actor secundari—, en Bru, el germà que ha amagat, al llarg de molts anys, les pistoles que duia en Gabriel.

Abans de continuar, dues referències que no són, en aquest cas, gens balderes. Dues endreces: «A l'Elena Gragera i l'Anton Cardó, per un *Erlkönig* envoltats de pins. / A l'Adelaida Martínez-Fraile, que un dia em va explicar una història».

Crec que val la pena reproduir fragments de la «Nota de lectura» de l'autora:

fa uns quants anys, quan vaig publicar *El pou dels maquis*, una amiga lleonesa em va explicar el cas d'una noia òrfena de la seva família a qui, abans de morir, la seva àvia nonagenària li va confessar que els seus pares no eren els qui tota la vida li havien dit que eren. Que la seva mare de molt jove s'havia enamorat d'un guerriller i se n'havia anat amb ell a la muntanya, als Montes de León. Això era cap a la meitat dels anys quaranta, em va dir. Vaig veure que entre 1944 i 1945 hi havia una forta implantació de la guerrilla antifranquista a la zona oriental de Galícia, a les muntanyes de Lleó, al Bierzo i a la Sanabria zamorana... (Aritzeta 2017a: 277)

¿No justifica, aquesta nota, la meua referència devota de llibre de Julio Llamazares, suara esmentat?

Franz

En una primera lectura no m'acabava de creure la figura de Laura, «aquella nena feliç i despreocupada, amb llaços blaus a les trenes i cancan estarrufant el vestit blanc d'organdi» (Aritzeta 2017a:). Un punt excessiu d'ingenuïtat, i qui sap si de pura criatura de la Providència, serà el senyal de marca de Laura. Potser per això és literàriament coherent el procés de qui es deixa engrapar per l'ham de la passió:

Reté la respiració. Llavors s'adona que no vol ser més una nena amb trenes i llaços i vestits estarrufats, i la seva mirada ressegueix el perfil dels cabells del professor de música, el front ample, els ulls, que sap d'un gris verd oceànic, ara quiet però amb un fons de tempesta, el barbó pronunciat, l'amplada de les espatlles, la vibració de tot el cos acoblat al piano com un sol ésser, els dits, les mans, sobretot les mans que són capaces de desencadenar tota aquesta tempesta d'emocions que l'aclapara amb la seva música... (Aritzeta 2017a: 61)

Margarida Aritzeta sap que ha d'aconseguir que el lector i/o lectora trobi versemblant el que vindrà després. Insisteixo, però, qui sap si per falta de sensibilitat musical, que ho trobo massa agafat pels pèls (o pels dits) de qui haurà de tocar el dos i salpar cap a l'Argentina... i aguantar, mentrestant, «les tardes tedioses de costura amb la tieta monja» (Aritzeta 2017a: 73). En tot cas, la violació del músic, la confirmació de la futura maternitat de la Laura, més l'aparició de Gabriel, guerriller des de fa cinc anys, fascinat per la Laura, capgira tot l'argument de la telesèrie. I això que a estones en Gabriel també té dubtes.

En Gabriel, en canvi (*davant la decisió de Laura de mirar endavant, fer aquell viatge i submergir-se en la negror si calia*) vacil·lava. Dubtava. No té enlloc més on portar-la i quan la dugui al refugi que té pensat ja no es podrà fer enrere... Gabriel, Gabriel, què estàs fent? Ha estat un error haver-se deixat arrossegar per un caprici dels sentits, per l'emoció del moment davant la noia que et festeja i t'atabala, però que no sap res de res de com va el món. (Aritzeta 2017a: 118).

## Parèntesi

Són moltes les persones que poblen aquestes nits de boscos, d'amagatalls i de llodrigueres. Els «maquis», sí, però alguns anarquistes i d'altres comunistes. Els que treballen per caçar maquis a favor de la Guàrdia Civil. La gent que viu escampada pels entorns... en cada cas amb una actitud diferenciada. La sensació d'una etapa de la lluita dels maquis, entre els quals també n'hi ha que fan trampa: practiquen l'estraperlo, no declarar el que han requisat ni als seus genera baralles que poden acabar en assassinats «entre presumptes col·legues». Hi ha xantatges, tortures, estraperlo, capellans que han pres partit a favor del nou Caudillo. Llegim, després de saber que el rector de la parròquia ha dit que ha de veure en Mateu Rovirosa: «I en Mateu Rovirosa, que és creient de conveniència i no li agraden gaire les exigències d'un rector que mai no en té prou de caritats i favors, va remugar en veu baixa, però no va protestar obertament ni s'hi va negar, perquè tampoc no es volia posar a males amb el rector, que els capellans avui dia tenen molta, massa influència» (Aritzeta 2017a: 191).

## Cloenda

Aquesta novel·la reflecteix, i com!, el molt bon ofici de l'autora. Si sempre ha tingut el do de la narració de fets que llisquen, o de dubtes que ens obliguen a fer una pausa, en aquest cas, i trobo que, encara amb més traça que a *La maleta sarda*, aconsegueix un relat endreçat, efectiu —i sense estirabots o afanys de provocar mals de cor innecessaris—, tot i que el que descriu no és pas de bassa d'oli.

Neix la criatura de la Laura. Ció. Dos germans amagats ho han fet tot per trobar en Gabriel i la Laura. La Misericòrdia, la tia monja, paga diners dels seus per trobar la Laura. Parla a la guàrdia civil dels dos germans, un de coix i l'altre que mira contra el govern. La guàrdia civil es queda amb els diners, i li deixa aquest missatge: «Le dice a su cuñado que las judías estaban de muerte» (Aritzeta 2017a). Paral·lelament, com a lector, t'adones que la causa dels guerrillers no tragina gaire bona salut. Apareix la figura d'algú que sí que vaig conèixer, Napoleó Figuerola, que substitueix un altre dirigent del PSUC. Tres morts i una frase d'enterrament, de germà a germà: «Maleïda guerra i maleïda causa que m'has fet matar mon germà...» (Aritzeta 2017a). (A Caïm i a Abel els faltava ofici en tant que narradors!)

I és en temps de Jocs Olímpics de Barcelona quan la filla de la Laura, hereva de la saviesa musical de la mare (i potser del pare que ara juga, diuen, el Mundial a l'Argentina)... retroba els seus familiars i el Bru, l'oncle, que encara guardava les pistoles.

L'ESCRITURA COM A TRENCADÍS NARRATIU:  
*PERFILS DE NORA*, DE MARGARIDA ARITZETA

Pilar Arnau i Segarra  
*Universitat de les Illes Balears*

1. *Introducció*<sup>127</sup>

Si fem una primera i ràpida lectura, podríem afirmar que la novel·la *Perfils de Nora*, de Margarida Aritzeta, contorneja l'apropament biogràfic, que no pas la biografia (ni real, ni creada literàriament) de la pintora fictícia Eleonora Font, nascuda a Barcelona el 1920, en el si d'una família benestant. Exiliada a l'Argentina com a conseqüència de la guerra civil espanyola, Nora Font es convertirà en Nora Dorrego.<sup>128</sup> Gràcies al suport actiu de la mateixa Eva Perón, esdevindrà una de les artistes plàstiques més cotitzades de l'Argentina dels anys quaranta i cinquanta.

L'autora ens proposa a *Perfils de Nora* una estructura narrativa molt complexa, allunyada de qualsevol referència cronològica lineal. Les innumbrables el·lipsis temporals li permetran oferir fragments seleccionats de la vida de la pintora en radicals inversions temporals. Però aquesta selecció no és arbitrària: en realitat, Nora, la pintora ambiciosa, personatge de ficció amb perfils molt versemblants, es troba envoltada de desenes de personatges històrics del moment (pintors, escriptors, músics, polítics, etc.). Nora serà el fil conductor del qual se serveix l'autora per a recórrer un segle de transformacions estètiques, especialment en l'àmbit de la pintura i la música. Aritzeta ens confessava en una entrevista: «Jo no tenia ganes de fer una biografia»,<sup>129</sup> i més tard hi afegia de forma concloent «*Perfils de Nora* no és una biografia».<sup>130</sup> Sens dubte, aquestes categòriques declaracions de la

127 Alguns fragments d'aquest treball són una actualització del meu article Arnau 2007.

128 «Quan Perón va guanyar les eleccions el 1946, van inaugurar la sala d'art de la plaça Dorrego, d'on Nora va prendre el nom artístic.» (Aritzeta 2003a: 220).

129 Entrevista telefònica, 19 de setembre de 2019.

130 Entrevista telefònica, 19 de setembre de 2019.

creadora de Nora tenen com a objectiu contradir i corregir els comentaris d'alguns crítics literaris que, en ressenyar la novel·la, adjudicaren a *Perfils de Nora*, implícitament o explícita, la categoria de biografia, sense cercar tot un bagatge intertextual i creatiu que es desenvolupà durant el procés d'escriptura narrativa.<sup>131</sup>

Aritzeta és una escriptora amb una extensa obra narrativa, sobretot novel·lística. Moltes de les seues publicacions literàries s'emmarquen en el realisme, però ha fet incursions en altres moviments literaris i hi ha tastat sovint alguns elements procedents del surrealisme. En aquesta línia, hem de tenir molt present que, fins fa ben poc, l'autora combinava professionalment la creació literària amb l'ensenyament universitari i la investigació. Fins al setembre de 2018, quan es jubilà, fou professora de teoria de la literatura i de literatura comparada a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. La seua formació teòrica va influir, sens dubte, en la seua escriptura narrativa. Com veurem tot seguit, *Perfils de Nora* és un mosaic amb inicis balzaquians que desenvolupa innombrables jocs textuais, tracta la presència del mite de Faust, fa un homenatge intertextual a tota una generació d'artistes i intel·lectuals... i ofereix lectures diverses.

En principi, *Perfils de Nora*, publicada el 2003, formava una unitat literària amb una altra novel·la seua, *El verí*, apareguda el 2002. Aquest darrer llibre és conegut sobretot com a novel·la de gènere, però en ell s'inclou també l'expressió artística, concretament l'experiència de la dansa i els ballets russos. Totes dues novel·les, *Perfils de Nora* i *El verí*, publicades amb només un any de distància, provenen d'un mateix projecte literari. No obstant això, en aquest treball ens centrarem exclusivament en la novel·la que ens ocupa: una «novela sabia», com escrigué Julià Guillamon (2003: 9) a *La Vanguardia*; «una empresa d'enorme intensitat creativa [...], la més ambiciosa de tota la trajectòria literària de Margarida Aritzeta», afirmava Xulio Ricardo Trigo (2007: 45). Trigo coincidia amb Joan Josep Isern quan aquest darrer afirmava, en una ressenya al suplement cultural de l'*Avui*, que *Perfils de Nora* era «el seu llibre més ambiciós», i continuava la seua valoració garantint que era «Un llibre de maduresa, extens i intens, d'estructura sumament treballada que sap enganxar el lector des de bon començament i mantenir-lo interessat fins a la darrera pàgina» (Isern 2003: 15).

131 Julià Guillamón, en una ressenya a *La Vanguardia*, exposa implícitament que es tracta d'una biografia, però li retreu la ficcionalització: «Me parece mucho más inteligente y honrado escribir un buen reportage biográfico sobre Antoni Tàpies o Jordi Savall que lanzarse a este tipo de fantasías desenfocadas» (Guillamon 2003: 9).



## 2. D'uns inicis balzaquians

Els primers paràgrafs de *Perfils de Nora* rememoren sens dubte les novel·les de Balzac: Artizeta manifesta una gran voluntat autorial per destacar-ne la descripció minuciosa, detallada, fins i tot entusiasta, dels canvis i innovacions urbanístics i socials de la Barcelona dels anys vint. Una descripció espectacular de les transformacions de la ciutat, centrades en el passeig més emblemàtic de la *urbs*:

El passeig de Gràcia bullia amb el desordre caòtic d'un taller d'escultor en temps de bonança econòmica. Pedres, materials, terra remoguda, bastides i gent amb carretons amunt i avall. Pols. Soroll. Cants i crits. Suor. [...] Allà convivien grans obres de sobrietat clàssica amb imaginatives peces delicades de textures policromes. I mentre encara s'obrien a la imaginació vastos panorames erms, on la matèria quedava per desbastar d'acord amb el gust i l'estil que un dia els donaria la forma, en altres indrets s'anaven concretant les fileres compactes de cases diverses, engalzades amb una exactitud d'orfebre. Com la boca d'una criatura, on les dents apareixen sense ordre i concert, capricioses, però afilerades seguint una rígida disposició genètica, el desgavell del passeig de Gràcia només era aparent. En el conjunt apuntava el senyal d'una mà fèrria que havia ordenat tot aquell desori de formes, volums i colors, d'acord amb un projecte de carrers i illes de cases meticulosament urbanitzats.

La ciutat creixia.

Una activitat trepidant d'arquitectes, picapedrers, fusters, mestres de cases, pintors, ebenistes, escultors, passamaners, tapissaires, lampistes, llauners i gent de tota casta d'oficis, vinguts de tots els barris de la població i encara dels indrets més recòndits del país, teixia laboriosament el cordó que havia d'unir en una sola població el nucli de Barcelona i la vila de Gràcia. De tot arreu acudien al passeig uns ciutadans àvids de mostrar al món el seu poder econòmic. En els materials triats per decorar les façanes i els interiors es notava la força d'una burgesia pròspera que volia demostrar el seu poder, i alhora es feia evident el seu gust contradictori quan es tractava d'eleger un estil que fos prou sumptuós i alhora prou funcional per ser-los útil. Els uns havien triat de viure en grans edificis que s'alçaven en apoteosi de corbes, negant els principis constructius que havien regit a la ciutat fins feia només trenta anys i que ara al seu torn ja eren considerats bàrbars i passats de moda; casa seva lluïa exuberàncies de monstres i formes vegetals a l'indret on hi hauria hagut d'haver finestres, portes, reixes o balcons. Al seu costat, en clara disputa, uns altres es feien parar els nous grups de cases més sòbries i solemnes, de disseny clàssic però igualment riques, que parlaven de la mentalitat d'una gent ordenada i tranquil·la que no estava disposada a acceptar aventures arriscades ni en art, ni en política, ni en negocis, però que descobria en el viure quotidià

de les noves generacions la rauxa descordada dels anys vint. Arreu aflorava l'abundor del diner i semblava que aquesta onada no havia de tenir aturador. (Aritzeta 2003a: 13-14)

El fragment és llarg, però val la pena: transmet la força d'aquest memorable inici balzaquià. Un inici a la vegada molt plàstic, molt visual, recorda les escenes de començament d'una pel·lícula sobre les transformacions urbanes a principis del segle xx.

Françoise Van Rossum Guyon, en un treball de referència sobre les funcions de la descripció en les obres de Balzac, escrivia que «selon une technique si habituelle chez Balzac qu'elle est devenue canonique, la description des lieux sert, en sa place, à caractériser les personnages au fur et à mesure de leur introduction dans le récit.» (Rossum: 1980, 129). Efectivament, Aritzeta ens introdueix amb intensitat en la descripció dels espais urbans que ens aporta implícitament la informació sobre els personatges que coneixerem tot d'una. Així, la descripció dels entorns assumeix el rol explicatiu de la relació entre personatges i marc social. Amb aquest procediment hi demostra la interacció i la simbiosi entre aquests dos components narratius. En aquest context, Aritzeta escrivia fa poc que «tal com deia Aristòtil, la ficció ens prepara per al món, ens fa experimentar la vida sense necessitat d'haver-la de patir en pròpia pell, desenvolupa el nostre criteri i no té més que virtuts. La literatura com a imatge del món, realista o fantàstica, que ens posa contra el mirall del que som i ens fa pensar» (Aritzeta 2019d).

### 3. Assaig de resum argumental

En un intent d'aproximació cronològica lineal a l'argument de *Perfils de Nora*, es podria esbossar que Nora Dorrego, nascuda Nora Font, és una nena de casa bona que amb només tres anys es fascina davant les pintures de la Galeria Dalmau, sítia a la planta baixa de l'edifici del Passeig de Gràcia on resideix amb la seua família. Òrfena de mare, descobreix des de molt joveneta el seu talent per pintar i per dibuixar. Però Nora és una dona, raó per la qual no se li permetran certes activitats reservades professionalment al sexe masculí. Tancada en un internat religiós, decideix fer-se monja —ja que no li fou permès dedicar-se a les arts plàstiques. Tanmateix, un viatge a Siena li farà redescobrir la seua gran passió artística, ja que «la pintura forma un gran teixit col·lectiu que arrenca de les mans i els imaginaris primitius i que ens travessa de cap a cap el nostre ésser» (Aritzeta 2003a: 57).

Malgrat l'oposició paterna —recordem que la mare era morta—, Nora desenvoluparà d'amagat els seus coneixements artístics, coneixerà artistes com el pintor Joan Miró, treballarà amb el músic Robert Gerhard i, uns dies abans de l'entrada de les tropes franquistes a la ciutat, emprendre el viatge cap a l'exili. No marxarà sola, sinó amb el seu amant, el pianista mallorquí Ignasi Cortès, el qual havia conegut uns mesos abans en una vetllada que commemorava la traducció del *Faust* de Goethe, duta a terme per Josep Lleonart. Durant aquell acte cultural, Manuel de Pedrolo protagonitza una intensa discussió sobre el rol de l'art en moments històrics decisius.

I així l'argument ressegueix l'existència de la pintora pels diversos indrets per on viatjarà, on treballarà, on exposarà: Argentina, Nova York, Berlín i França. A finals de 1999, torna a Catalunya i s'estableix al castell de Milmanda, a la Conca de Barberà. Un capvespre, sota l'excusa de tastar un vi d'una anyada molt especial, reuneix a Milmanda un selecte grup de convidats: un enòleg republicà, un jutge franquista, la millor amiga de joventut de la pintora —convertida ara en una pianista jubilada— i una quarta persona, molt enigmàtica —a la qual ens referirem més endavant. Durant la vetllada, Nora i els seus companys evoquen la vida de la pintora en una polifonia de veus que s'entrecreuen i fan avançar l'acció amb profundes intermitències.

La instància narrativa que relata els fets en tercera persona es combina amb diverses veus mimètiques. Però, sobtadament, la veu narrativa adquireix la qualitat del jo, un jo desconcertant per al lector: «Però vostè es creu les novel·les? —li demano (Aritzeta 2003a: 124).

«Li demano». No sabem qui és aquesta veu intrusa que ens crea curiositat i ens confon. Unes pàgines més endavant llegim: «Intento imaginar-me la seva obra com els cercles concèntrics que determinen la vellesa d'un arbre (Aritzeta 2003a: 138).

La mateixa veu ha tornat a aparèixer breument enmig de la narració, sense preavis, sense aportar cap element identificador. I llavors s'estableix un diàleg sobre l'objecte artístic com a objecte referencial, aquell «que troba el seu veritable sentit en la seva existència estètica i en la funció de la recepció (Aritzeta 2003a: 138). Hi segueixen uns paràgrafs que reflexionen sobre el llenguatge artístic de Nora en relació a la contemplació de l'aiguada del golf de Marsella —durant la seua estada a finals de 1939— i hi apareix un nou diàleg:

—Ho fa prou bé —em deia la pintora. Però una biografia sense detalls és com una mar sense aigua.

—Vostè me'ls contarà... —suggereixo.

—Jo? Jo no. (Aritzeta 2003a: 139-140)

El diàleg entre la pintora Nora Dorrego i aquella veu enigmàtica, l'objectiu de la qual sembla ser elaborar la seua biografia, continua un procés ascendent en el qual els records de la memòria de la pintora s'entrecreuen i es confonen amb les reflexions estètiques, en un emmirallament intermitent entre les dues veus.

La presència de la biògrafa anònima augmenta. Després d'un fragment sobre la fugida d'intel·lectuals catalans just en el moment que les tropes franquistes són a punt d'entrar a Barcelona, la biògrafa descobreix a les parets del castell de Milmanda unes caricatures de l'escriptor Tísner, datades de 3 de febrer de 1939:

Conec bé aquest escriptor. En realitat es diu Avel·lí Artís i Gener. L'any 1983 vam compartir una diada de Sant Jordi i vam signar llibres junts d'una banda a l'altra de Barcelona durant tota la jornada. En aquell ocasió em va oferir el privilegi de la seva amistat, que a l'hora de començar a escriure aquesta història encara durava. El vaig anar a veure per saber-ne detalls i vam passar una bona estona passejant pel record. Abans que la pogués veure acabada, però, vaig saber la notícia trista de la seva mort. (Aritzeta 2003a: 144)

No hi ha dubte, doncs: la veu intrusa, la biògrafa anònima, aquella quarta convidada a la vetlada per degustar el vi d'una anyada molt especial és Margarida Artizeta, autora i personatge de *Perfils de Nora*. A partir d'ara, som conscients del joc: en el seu itinerari, la novel·lista recrea un joc subtil, minuciós, pertorbador, entre fantasia i realitat, entre ficció i història. La trajectòria vital de Nora Dorrego, la seua biografia, no serà més que una peça d'un mosaic en procés.

#### 4. La literatura com a joc intertextual i les apropiacions identitàries

Observem que l'autora empra el joc intertextual a través de diversos procediments. Aquí sens dubte hi apareix la influència de la seua tasca acadèmica, autora de diversos treballs sobre intertextualitat i teoria literària.<sup>132</sup>

<sup>132</sup> Aritzeta és autora, entre d'altres publicacions, del *Diccionari de termes literaris* (1996) i *El joc intertextual. Quatre itineraris per la "sala de les nines"* (2002).

La mateixa Aritzeta declarava en una entrevista digital d'Anna Maria Villalonga que:

Des de sempre he entès la literatura com un joc entre textos, entre discursos, com deia Barthes. I m'agrada que uns textos portin a uns altres, s'hi relacionin, hi dialoguin, que el lector tingui la sensació que la literatura no s'acaba en un llibre, que no s'acaba mai. I alhora vull que sigui senzill, natural, que cap cita sigui obscura o entrebanqui la lectura per qui no n'ha sentit parlar mai. (Villalonga 2016a)

I aquest interès es fa palès en *Perfils de Nora*. A partir dels conceptes d'intertextualitat proposats per Roland Barthes i Michel Foucault, que la novel·lista-investigadora ha tractat en diverses publicacions, percebem que el text, millor dit, els textos que conformen *Perfils de Nora*, recorreran sovint a ells mateixos, amb al·lusions, autocites, intercitacions, o repeticions breus d'idees o de fragments. En aquest mosaic de colors intensos, anirem trobant l'espai buit de les petites pedres que el configuren gràcies a l'ajut d'altres peces: sovint aquesta recurrència del text a ell mateix serveix per ampliar el coneixement de llacunes discursives.

D'altra banda, trobem un procediment d'apropiació i d'adaptació mitjançant el recorregut per la pròpia biografia dels personatges històrics, i també per la utilització de textos aliens. La presència d'una multitud d'artistes com Frida Kahlo, Pablo Picasso, Joaquim Torres-Garcia, Joan Miró (del qual s'hi publica la carta que escriu a Nora per a comunicar-li que s'ha d'absentar de Barcelona), Antoni Tàpies o Pau Casals; escriptors citats com José Luis Borges, Johann Wolfgang Goethe o Thomas Mann, al costat d'escriptors als quals s'adjudica una veu com ara Josep Vicenç Foix, Manuel de Pedrolo o Avel·lí Artís Gener (Tísner); és utilitzada per l'autora per emmarcar el relat i aportar-li un element de versemblança i, paral·lelament, accentuar la fràgil frontera entre realitat i ficció.

Però Aritzeta va més enllà encara i aconsegueix dur l'apropiació identitària fins a les fronteres de la metaficció. La presència explícita de la figura del novel·lista Cèsar-August Jordana (Barcelona 1893-Santiago de Xile 1958) és fruit d'una convenció històrica i literària. La novel·lista situa en un conegut cafè de Buenos Aires un extens diàleg, entre Nora i Jordana, sobre l'exili republicà català. S'hi focalitza la crua desmitificació dels exiliats, a qui el barceloní anomena «una colla de sommiatruites» (Aritzeta 2003a: 174) i hi afeix que «no serem nosaltres [els exiliats com Nora o Jordana] qui farem fora els traïdors del llit on ha niat la serp» (Aritzeta 2003a: 171).

La incorporació a *Perfils de Nora* del personatge de Jordana, «un autor que jo [Aritzeta] he admirat des dels meus anys d'estudiant, malgrat no és un autor gaire reconegut» (Trigo 2007: 12), esdevé el fruit d'un procés de reescriptura que no parteix de la biografia real de l'home i escriptor exiliat Cèsar-August Jordana, qui, per raons biològiques, Aritzeta no va poder conèixer mai —Jordana va morir a l'exili quan Aritzeta només tenia cinc anys—, sinó a partir del protagonista de la novel·la memorialística *El món de Joan Ferrer*, escrita el mateix any de la mort de Jordana, i publicada pòstumament el 1971. Joan Ferrer és la contrafigura de Jordana (Campillo 2011: 90-91), i esdevé així una lectura testimonial a partir d'una possible vida d'escriptor català des de l'exili. Per tant, el personatge Cèsar-August Jordana de *Perfils de Nora* és deutor del personatge Joan Ferrer de la novel·la autobiogràfica *El món de Joan Ferrer*, de l'escriptor i traductor Cèsar-August Jordana, i no de l'escriptor biografat. L'exercici intertextual d'Aritzeta adquireix ací la categoria d'homenatge.

En el joc entre realitat i ficció s'atribueixen personalitats històriques identificables a personatges fictivals: hi ha doncs un nou procés d'apropiació identitària. Així, la Nora de la fugida en bibliobús de Barcelona, la Nora dels primers mesos de l'exili a França (Aritzeta 2003a: 142 i ss.), és sens dubte un manlleu de la identitat de l'escriptora Mercè Rodoreda en aquell hivern de 1939, quan les tropes franquistes eren a punt d'entrar a la capital catalana i l'escriptora de Sant Gervasi empenygué el camí de l'exili. El que sorprèn a *Perfils de Nora* és el contrast entre la imatge mitificada de Rodoreda en l'imaginari col·lectiu català i la que mostra a la novel·la: una figura amb elements frívols, bastant despolititzada, excessivament preocupada per la seua vida privada, mancada de solidaritat i consciència social i política en uns moments dramàtics per als exiliats catalans. Aquest manlleu d'identitats es pot haver efectuat per dos procediments principals: mitjançant una recerca bibliogràfica, especialment lectures biogràfiques,<sup>133</sup> i per via oral, ja que a la mateixa casa on es va refugiar Mercè Rodoreda els primers mesos de l'exili francès hi havia una quarantena d'intel·lectuals catalans, molts dels quals han deixat testimoni escrit o oral d'aquella es-

133 Als anys 90 es publicaren diverses biografies de Mercè Rodoreda. Trobem algunes coincidències per exemple, al capítol «Exili i fugida», de *Mercè Rodoreda, contra la vida la literatura*, de Montserrat Casals, p. 91-105. Probablement tant en aquesta biografia de Casals com en la novel·la d'Aritzeta s'empraren les mateixes fonts orals: els testimonis encara vius d'aquella epopeia que fou el primer exili francès d'escriptors catalans.

tada. Parlem d'criptors i acompanyants, com ara Anna Murià, Agustí Bartra, Pere Calders, Rosa Artís, els germans Trabal, Xavier Benguerel, etc. (Campillo 1998).

Arribats a aquest punt, cal recordar l'interès acadèmic i històricoliterari d'Aritzeta per l'exili intel·lectual català. L'any 1985, la narradora defensà, a la Universitat de Barcelona i sota la direcció del professor Amadeu-Jesús Soberanas i Lleó, la seua tesi doctoral sobre l'obra de Josep Lleonart.<sup>134</sup> Per a la seua preparació, Aritzeta entrevistà tota una sèrie d'criptors de generacions anteriors, com ara Xavier Benguerel, Tísner, Pere Quart i, sobretot, «Pere Calders, amb qui hi vaig passar moltes hores i moltes discussions».<sup>135</sup> En aquelles llargues converses, la doctoranda els demanà el seu testimoni sobre l'experiència de l'exili, les relacions literàries i privades entre els intel·lectuals catalans, etc. En aquells primers anys 80, feia classes a la universitat i algunes assignatures seues focalitzaren la literatura de l'exili català, encara poc estudiada per motius obvis. Per aquest motiu, dugué a terme una estada d'investigació a la Universidad Nacional de San Juan, a San Juan, Argentina, país que trià no solament per la relació amb l'exili català (hagués pogut triar també Mèxic o Xile), sinó sobretot perquè estava immersa en la lectura dels autors del boom llatinoamericà, i molt especialment «perquè a l'Argentina hi havia Borges, hi havia Cortázar, que és un dels meus autors predilectes, i hi havia també una colònia catalana important que surt en part a la meua obra» (Sardà 2003: 12). Fruit d'aquesta recerca literària, publicà diversos treballs sobre la literatura catalana de l'exili, com ara, a l'any 1988, «Les novel·les de l'exili americà» (Aritzeta 1988c) on tracta obres de Riera Llorca, de Pere Calders, de Tísner, de Lluís Ferran de Pol i de Jordana; i, uns anys més tard, el 1995, «El mite de la Revolució: lectura de “La lluna mor amb aigua” i “La muerte de Artemio Cruz”» (Aritzeta 1995d), un estudi comparatiu sobre aquestes dues obres d'Agustí Bartra i de Carlos Fuentes.

En aquest joc de reapropriacions identitàries, crida l'atenció el perfil d'Ignasi Cortés, company de Nora durant una desena d'anys, i que, en els fragments de la novel·la que narren l'exili francès ens recorda intensament

134 La tesi de doctorat de M. Aritzeta, titulada: «Josep Lleonart: crítica literària» (Universitat de Barcelona, 1985), no ha estat publicada, si bé la seua autora ha publicat diversos treballs sobre Lleonart, com ara Aritzeta 1983b i Aritzeta 1985e.

135 Entrevista telefònica, 19 de setembre de 2019.

l'escriptor Armand Obiols (pseudònim de l'escriptor sabadellenc Joan Prat) qui fou precisament el company de Mercè Rodoreda en aquells anys.

Tanmateix, i tornant al suposat concepte biogràfic de Nora Dorrego a *Perfils de Nora*, del qual parlàvem a la introducció d'aquest treball, fou la mateixa novel·lista qui, en una entrevista, ens manifestà la seua voluntat de divergir-ne: «a partir d'aquesta generació migpartida per les guerres i les vicissituds començo a articular el personatge de Nora [...] Aquesta figura femenina està feta, tal com jo faig els meus personatges, com una mena de puzzle a partir de diversos personatges reals.»<sup>136</sup>

Observem que *Perfils de Nora* esdevé un mosaic sobre les transformacions del món, de com una generació experimenta els canvis a través de l'art i de la música. En posar-se en contacte amb tots aquells escriptors de l'exili, la narradora seleccionà trets biogràfics, els ajuntà, els barrejà i així articulà el personatge ficcional. Per tant, Nora no és un sol personatge sinó la suma de molts diferents elements que provenen de diverses persones reals. Aritzeta demostra conèixer les eines d'escriptura i delectar-se amb l'apropiació d'identitats i, si es vol, en la seua manipulació ficcional.

Ara, però, Aritzeta no fa «la crònica real d'una generació, sinó que a partir d'un món, imagina una sèrie de possibles».<sup>137</sup> Percebem aquí la seua fascinació per les teories dels mons de ficció, dels mons possibles, tot basant-ne en teòrics com Leibniz o Dolezel. El seu gran interès teòric es materialitzà en diverses conferències i articles acadèmics sobre la teoria dels mons possibles i la seua aplicació en el microcosmos literari català. En un article de 1998 ho defineix:

Entenem per mons possibles aquell estat de coses alternatiu a un estat de coses donat, o universos pensables que, en el cas de la literatura, adquireixen la seva existència a través del llenguatge, és a dir, existeixen en la mesura que apareixen com a textos.

La teoria dels mons possibles estudia, doncs, la literatura en tant que és capaç de desenvolupar lingüísticament allò que es mou en l'àmbit del possible, és a dir, com a alternativa a altres mons donats. (Aritzeta 1998a: 108)

Margarida Aritzeta aplica la teoria dels mons possibles en la seua obra literària, com per exemple a *Un febrer a la pell* (1983) o a *L'home inventat* (1996), novel·les en les quals parteix de fets reals per a desenvolupar possibles històries fictionals.

<sup>136</sup>Entrevista telefònica, 19 de setembre de 2019.

<sup>137</sup>Entrevista telefònica, 19 de setembre de 2019.



En una entrevista explicava: «No m'interessa tant retratar un món sinó, a partir d'un món, imaginar variacions sobre aquest món i posar personatges que recorden circumstàncies reals però que en realitat es mouen a la frontera del que és real i del que és imaginari. Per això en aquesta novel·la surten fins i tot les meues discussions amb en Joan-Elies Adell i l'Àlex Broch.»<sup>138</sup>

Efectivament, un dels moments sorprenents, especialment per als lectors filòlegs, és la gosadia autorial d'incloure dos companys del Departament de Català de la Universitat Rovira i Virgili de finals dels noranta. En un article a la revista digital *Núvol*, de fa sols uns mesos, Aritzeta parlava de:

La literatura com a joc intertextual, que deia Barthes, com a espai de reescriptura, de cita, de pastitx. Us estic parlant d'uns anys joiosos a la universitat, d'uns companys extraordinaris i de com em vaig nodrir de la seva saviesa i vaig gaudir de la discussió, hores i hores, un dia darrere l'altre, parlant de literatura. Hi va haver, entre altres, l'Àlex Broch, en Jaume Fuster, en Joan Elies Adell, els cursos d'escritura literària i guionatge, els seminaris «Paraula de dona», amb la Montse Palau. (Aritzeta 2019d)

### 5. Transgressions textuais

Un altre aspecte destacable de *Perfils de Nora* és la clara voluntat de transgredir els límits dels gèneres. S'apel·la també als *collages* de textos, però són *collages* ficcionals, de textos produïts expressament per a la novel·la. Trobem sobretot epistolars: cartes i esborranys de cartes, o fins i tot aquelles cartes escrites i finalment llançades a la paperera que mai arribaran a les mans dels destinataris. En aquesta línia, després d'escriure llargues cartes explicatives:

La vella, amb mans tremoloses, recull els fulls escrits amb tinta blava i els rellegeix. Una llàgrima li llisca cara avall, fins al paper, i arrossega una taca de blau esvaït al llarg de la pàgina. Arruga els fulls amb les dues mans, en fa una pilota i el tira al foc. El paper s'esponja un moment i esclata en flames.[...] La Nora mai no sabrà res de tot això. No es pot arriscar a fer-li compartir el pes d'aquestes veritats. Al capdavall, el que s'ignora no existeix. (Aritzeta 2003a: 209-210)

El lector obté així un accés privilegiat a tota una sèrie d'informació sobre alguns avantpassats de Nora que ella mateixa no aconseguirà mai.

138 Entrevista telefònica, 19 de setembre de 2019.

Aritzeta, com a autora de la novel·la i creadora del personatge principal, cerca la complicitat del lector, a qui ofereix tota una sèrie de revelacions que el converteixen en testimoni d'un relat aparentment autèntic, un privilegi ficcional que no comparteix amb la protagonista del seu relat.

Un altre element destacable del *collage* és l'entrada «Nora Dorrego» en el volum IX de la *Història de l'art* (Aritzeta 2003a: 228-233), a càrrec del crític que signa amb les sigles R. P., i que gairebé 150 pàgines més endavant, en un aclariment autorial, coneixerem com a Roland Penrose<sup>139</sup> (Aritzeta 2003a: 362). L'extensa entrada biogràfica de la pintora, en el que deuria ser una molt voluminosa *Història de l'art*,<sup>140</sup> serveix a la narradora per a desenvolupar el perfil biogràfic de Nora Dorrego, especialment en la segona part. Aquí s'ofereix una descripció de la seua concepció del llenguatge artístic i la recepció de la seua obra en l'Europa dels anys cinquanta als noranta del segle xx.

Tot al llarg de la novel·la, es percep un concepte de l'art com a mecanisme redemptor. L'art és per a Nora una eina d'alliberament del seu propi jo: «creia en la força interior de cadascú, en el paper salvador de l'art...» (Aritzeta 2003a: 131). L'art és remença, redempció personal, té el poder de la salvació: «Pintar per salvar-me [afirma Nora]. I per superar-ho havia de passar per damunt d'algunes convencions, d'algunes anècdotes... i d'algunes persones» (Aritzeta 2003a: 141).

*Perfils de Nora* és també una novel·la que plasma, intencionadament, el progrés artístic durant el segle xx, especialment en les arts plàstiques, des de les avantguardes fins a finals del segle. En aquest sentit, la fase de plenitud artística de Nora té moltes reminiscències de la biografia artística del pintor expressionista nord-americà Jackson Pollock (1912-1956), autor també de *happenings*, *performances* i diversos tipus de pintura en acció com els que es descriuen al text d'Aritzeta.

139 La figura ficcional Roland Penrose està basada sens dubte en l'homònim artista anglès (1900-1985), que fou també historiador, poeta i el que més ens interessa aquí, promotor i gran col·leccionista d'art contemporani.

140 Havia de ser una *Historia de l'art* molt voluminosa perquè l'entrada D, de «Nora Dorrego», es troba al volum novè.

## 6. Sota l'ombra de Faust

Les innumbrables al·lusions al mite del Faust en aquesta novel·la van molt més enllà de les reescriptures i manlleus del *Faust* de Goethe (1808/1832); del *Doktor Faustus*, de Thomas Mann (1947); de les indicacions explícites de la traducció catalana de Josep Lleonart; de moltes peces musicals al·ludides; o de l'òpera de Wagner (1931). Aritzeta identifica en *Faust* l'ésser humà contemporani. És aquell *Faust* que sempre se sent insatisfet, que no es consola amb res del que troba en el seu camí vital, ni tan sols es consola amb la mort:

Fixa't que el Faust, després d'una vida de deficiències, només aconsegueix sentir-se satisfet quan és capaç d'imaginar que s'acompleix el seu gran projecte: construir per la força del treball humà, ordenant el caos de les maresmes dels països baixos, un món lliure on visqui la gent lliure... quasi l'obra de déu... Mira que la plenitud, doncs, li arriba amb el somni, no pas amb l'acompliment d'un propòsit. I de passada deixa'm dir-te que Goethe amb això no fa sinó propaganda política, però aquesta és una altra qüestió. Tornem al que et deia. Durant la vida obtens coses materials i ja ni tan sols t'hi atures, perquè sempre vols el que no tens. Cada vegada més enllà. (Aritzeta 2003a: 245-246)

En el context d'exploració mítica, la narradora introdueix un fet real en la seua narració: la presentació a Barcelona, l'hivern de 1938, de la traducció del *Faust* al català, per Josep Lleonart,<sup>141</sup> una presentació que es fa en un moment en què la Guerra Civil ja s'ha decantat pels feixistes —que són a prop de la capital—, i quan l'esforç de tots aquells intel·lectuals catalans —que aviat partiran a l'exili— és a punt d'esvair-se. Aritzeta ens comentava que «presentar aquella traducció en una cultura que està ferida de mort és un acte d'una fortalesa moral i artística extraordinària».

Efectivament, a *Perfils de Nora*, la vetlada que commemorava la traducció del *Faust* és, sens dubte, un dels moments més àlgids i reeixits de tota la novel·la.

Aritzeta planteja el mite de Faust des d'una perspectiva feminista i transgressora.<sup>142</sup> Ja des dels primers fragments de la novel·la, l'autora de-

141 Recordem que M. Aritzeta és una especialista en l'obra de Josep Lleonart, sobre el qual centrà la seua tesi de doctorat.

142 Aritzeta, que participà l'any 1995, juntament amb Montse Palau i altres companyes de la Universitat Rovira i Virgili en aquell històric Congrés Internacional de les Dones de Beijing, reconeix que l'estímul que li generà influí en la seua obra posterior. Paral·lelament, en aquells anys canviava de rumb professional i deixava l'ensenyament de la Literatura Catalana per a

cideix exposar-lo personificat per una nena prodigi en el món de les arts plàstiques a la qual se li ofereix la possibilitat d'imaginar la plenitud en el món de l'art. Eleonora, com un altre Faust, està disposada a pagar un preu molt alt per a aconseguir-ho, la capacitat d'estimar: «La Nora era d'aquella mena de criatures que ni es deixaven estimar ni estimaven, com si no ho necessités. Li bastava de tenir-se ella mateixa.» (Aritzeta 2003a: 23).

Nora, com a ésser autosuficient, escapa al destí de nena de casa bona i viurà una vida plena gràcies al pacte, però:

Que podries sacrificar si ja no desitges res? És el desig i no el repòs allò que ens dona la pau, és a través de la passió que s'aconsegueix el clímax, i no hi ha clímax sense passió, sense desfici. Desig de plenitud, desig de Déu... Aquest és l'instant meravellós de deixar-te caure esgotat, com el vell Faust, en mans dels àngels, escamotejant al pobre Mefistòfil el que havia aconseguit amb la seva pròpia sang. I només s'hi val això, creu-me. Tot és tan efímer... (Aritzeta 2003a: 246-247)

Per tal de compensar la insatisfacció vital dels humans, Aritzeta ens proposa una concepció de l'art com a projecte de vida i, per tant, com a projecte per a redimir-nos de la barbàrie. Mitjançant el debat estètic, la novel·lista adjudica a l'expressió artística tota una sèrie de qualitats transcendents que aporten al seu text gairebé una dimensió metafísica.

### *7. Per acabar...*

En aquest joc de complicitats entre text, autora i lector(a), la novel·lista no manifesta la voluntat d'elaborar una crònica, ni un testimoni, de l'espai temporal que tracta, sinó més aviat d'elaborar una submissió de la literatura a la vida. En una entrevista de Zeneida Sardà, explicava la seua voluntat de mostrar que una novel·la és un territori on tot és possible: «Aleshores, agafar la vida quotidiana i fabular-la, ho trobo extraordinari. Però com a joc, com a mostra del que podem fer les persones, del que podem imaginar, de les complicitats que podem arribar a crear. Intento presentar, de maneres molt diferents, realitats viscudes» (Sardà 2003: 10).

Aquest joc de complicitats, aquest diàleg fronterer entre realitat i ficció, explota com una mena de traca final en l'annex que s'incorpora com

---

passar a formar part del grup de docents de Teoria de la Literatura. És l'època de les llargues converses, amb els professors i crítics literaris Àlex Broch i Joan-Elies Adell, sobre el paper de la literatura, de la crítica i de la ficció literària.

un epíleg de la novel·la. Amb una extraordinària ironia, l'autora incorpora un capítol sobre les «presències». No es posa en dubte la seua existència: «les presències són presències, no depenen del que nosaltres hi creguem, o no...» (Aritzeta 2003a: 356) i s'hi parla de diverses experiències viscudes, perquè: «havia ingressat en aquell estadi de la fantasia en què el real i el meravellós es fonien, en què la casualitat i l'extraordinari podien arribar a formar part de l'experiència diària» (Aritzeta 2003a: 361).

*Perfils de Nora* finalitza amb la inclusió de diversos annexos, el darrer dels quals és una carta signada per la mateixa Margarida Aritzeta i dirigida al pare Francesc Tulla, prior del Monestir de Poblet, i amic seu, en què l'autora li comunica:

Tinc el plaer d'adjuntar-vos una còpia de la novel·la, us vaig dir que pretenia reescriure el mite de Faust en la pell d'una dona apassionada que vol experimentar els límits amb el risc de damnar-se per sempre, delerosa d'instal·lar la vida en aquest territori ambigu i lliscós que és la frontera.

En realitat hi trobareu, més enllà del mite (amb clares ressonàncies vil·lalonguianes), la meua poètica del fantàstic, una mostra de com l'escritura sorgeix de la vida quotidiana en la mateixa mesura que es teixeix amb les escriptures dels altres. (Aritzeta 2003a: 370)

Perquè nosaltres —escriu Aritzeta a la carta— sabem que la pintora ha nascut i crescut en el meu imaginari, estimulada per un coixí de referents literaris i artístics [...] que jo li he atribuït i he anat teixint al seu voltant. Però també sabem que, a la manera de Prometeu, l'he modelada en carn i sang, amb els materials de la terra, amb aquesta llicorella que avui he trepitjat, i el most i les vinyes que hem tastat transformat en vi. I que li he cosit, a parracs, els retalls de diverses vides i episodis del tot reals, que algun erudit podrà recórrer pels camins de la recerca documental, però que he conjuntat de tal manera que només amb un intens esforç d'observació se'n podrà endevinar l'origen múltiple divers. (Aritzeta 2003a: 369-370)

Tot plegat, *Perfils de Nora* aporta diversos debats vigents al segle xx: un debat estètic, estretament vinculat a la recepció artística; un debat filosòfic, sobre la salvació humana, i un debat literari, en la frontera entre la realitat i la ficció.

Podríem concloure amb unes paraules de la mateixa Aritzeta:

La meua escriptura agafa els materials de la realitat, però com en els trencadísos de Gaudí, les peces del puzzle serveixen per fer imatges originals, en aquest cas personatges nous. M'agrada moltíssim partir d'anècdotes que he viscut, llegit o escoltat, persones que he vist o conegut, problemes que han tingut. El

gat de l'antiquari s'assembla molt a un siamès que vaig tenir, va viure un munt d'anys, però ja no és el mateix siamès, perquè ara viu amb l'antiquari. Tot és recreat, transformat, nou. (Villalonga 2016a).

# L'OBRA CRÍTICA, D'INVESTIGACIÓ I RECERCA LITERÀRIA DE MARGARIDA ARITZETA

Àlex Broch  
*Crític literari*

## *1. Preàmbul*

Com quasi sempre, és més fàcil l'enunciat d'una ponència que el seu desenvolupament. Més quan no tenim ni trobem antecedents escrits que ens ajudin a interpretar o reinterpretar el tema d'anàlisi. És un exemple més de la carència d'estudis sobre l'activitat crítica i la recerca històrica i literària en la nostra cultura. Una carència letal perquè hipoteca el normal desenvolupament, orientacions i debat d'idees teòriques i literàries que conformen un cosmos literari que ens explica i defineix com a comunitat i poble obert a les renovacions i transformacions que modelen el present i el treball intel·lectual, tant sigui nacional com internacional. Vull dir, i crec que és prou sabut i acceptat, que la crítica, la seva evolució i història, és la branca pobra i la més desatesa de la nostra literatura. La crítica ajuda a configurar el relat de la història de la creació literària però la carència d'estudis sobre la funció crítica limita el coneixement del debat interior que configura l'assumpció, les raons i el perquè de les diverses metodologies, actituds i posicionaments que articulen aquest relat constructor d'història. La història no és neutra i la manca d'estudis que expliquen els debats teòrics que la configuren, la interpreten i la orienten és un dèficit que tenim, lamentem i patim.

Margarida Arizeta és una autora de creació que ha construït i configurat un cosmos narratiu obert a gèneres i registres molt diversos, dels quals ja han sorgit anàlisis i interpretacions que faciliten i ajuden al seu millor coneixement. Aquest simposi dedicat a la seva obra és un nou pas, oportú i necessari, per avançar en aquest projecte i camí. Però la història i el treball intel·lectual de Margarida Arizeta traspasa la seva condició d'autora i novel·lista. La seva vinculació professional a l'ensenyament, la seva condició de professora de Teoria de la Literatura al Departament de

Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili, ha deixat una petja important en el camp de l'erudició, la recerca històrica i la pràctica crítica.

La doble condició, com a autora, estudiosa i investigadora, ha de configurar i configura el tot del personatge. Si no fos així, el seu treball i aportació intel·lectual quedaria incomplet, limitat a un sol vessant. Per això, en el moment de rebre la invitació a participar en aquest simposi dedicat a la seva obra, ens va semblar convenient i oportú escollir la proposta que encapçala aquesta ponència. Però un cop acceptada ens trobem, com dèiem a l'inici, amb la dificultat d'omplir o atorgar contingut a una interpretació d'obra, analitzada fins ara en aquest vessant crític en un traç molt tènue, a la qual cal començar a dotar de coherència, continguts i atributs. Assajarem de fer-ho tot sabent que és una primera aproximació que no pot abastar la totalitat. Però que obre camí.

## *2. Eixos d'interpretació de l'obra*

En el risc del nostre intent, la mirada que projectem sobre el treball històric i crític de Margarida Aritzeta s'articula sobre la síntesi d'unes premisses que han sorgit de la lectura d'una bona i gran part —impossible arribar a tot en aquesta primera interpretació— del seu material crític i històric. Volem dir que allò que podria ser una o la síntesi final i conclusiva l'establim d'entrada amb la intenció i la voluntat d'anar-la desplegant i raonant a mesura que avancem en aquest text. Establim així ja un perfil dominant del personatge que ja ens el fa visible des del primer moment. Després ens caldrà l'exemplificació per configurar la dimensió i traç d'aquest perfil. Tot sotmès, és clar, a les ampliacions, matisacions, transformacions o rectificacions que el coneixement i aportacions posteriors, nostres o d'altres, ens aconselli i obligui a seguir.

Margarida Aritzeta ha exercitat i exercit un treball històric i crític. En tots dos casos, hi ha una metodologia i una temporalitat. També una temàtica. Són, diríem, la base principal dels interessos de l'autora tot i que sabem que a vegades, o sovint, també s'interfereixen, en aquests interessos més personals, raons professionals que obliguen o aconsellen l'elecció d'un treball inicialment no previst ni previsible. Però l'eix central sí que queda fitxat.

Establim aquests eixos.



1. La temporalitat de la investigació i recerca abasta des del segle XVIII fins a la generació de l'autora, la generació dels setanta. Amb una referència als autors dels postsetanta.
2. La metodologia dels treballs i recerques del passat històric se cenyeixen al més estricte positivisme històric, com bé ho mostren les edicions dels llibres del baró de Maldà.
3. Quant a llibres, la seva bibliografia literària, a més de totes les col·laboracions i aportacions com assaigs, ponències o articles, la configuren, principalment, quatre títols: «Josep Lleonart: Crítica literària» (Tesi doctoral. Inèdita); *Obra crítica de Manuel de Montoliu* (1988); *Diccionari de termes literaris* (1996) i *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»* (2002).
4. L'observació del contingut dels llibres i de molts assaigs, ponències o articles permet comprovar un moviment en les recerques i treballs que no sabríem categoritzar d'altra manera que amb una dualitat contraposada que anunciem com Derivació/Associació o Descendent/Ascendent.
5. Derivació/Descendent: llibres publicats s'obren després en una continuïtat d'articles futurs sobre el mateix autor o tema. Són derivacions, ampliacions o concrecions del llibre ja publicat. Línies que s'obren a partir d'un punt matriu.
6. Associació/Ascendent: articles sobre un mateix tema es van produint i avançant en progressió cronològica fins que conflueixen en un llibre. Són treballs, línies, que preparen un llibre futur. Aquest treball ascendent, aquesta exemplificació de com es gesta i evoluciona una idea, aquest procés de construcció de text final, d'una dinàmica de llibre fent-se, en moviment i progressió, ens podria acostar o clarament ens situaria a l'entorn d'una modalitat de la crítica genètica. No tenim manuscrits que evolucionen cap a l'original publicat però sí textos i articles contextuais que el prefiguren.
7. A partir de l'entrada en el món acadèmic, a la Universitat Rovira i Virgili, a meitat dels anys noranta, el treball de recerca històrica viu un afebliment i es produeix una clara obertura cap a la teoria literària i la metodologia crítica que s'anuncia com a «Teoria de la ficció i els mons possibles». La culminació d'aquest treball és *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»* (2002).

8. Metodològicament, doncs, l'obra històrica i crítica de Margarida Aritzeta transita des del positivisme històric, la crítica genètica, a la teoria de la ficció, joc intertextual o mons possibles.
9. Quant a la temàtica crítica, no d'obra narrativa, que ens situa en un altre escenari, hi ha dos temes que mouen diversos articles on s'aprecia el gran interès o sensibilitat de l'autora, com és el que fa referència a l'exili, a autors i obres de l'exili literari. (Segurament raons familiars recorden el camí no sempre plaent de les amèriques com mostra la novel·la *L'herència de Cuba*). L'altre, és clar, és l'estudi de l'obra del vallenc Narcís Oller.
10. També podríem parlar, quant a recurrències temàtiques en articles diversos, de l'afirmació del tarragonisme o l'anàlisi i debat sobre aspectes generals de la societat literària.

### 3. Temporalitat i cronologia de recerca

Exemplificar i donar testimoni d'aquests deu punts o eixos d'interpretació és entrar de ple en l'anàlisi de l'obra que avui ens convoca. Però abans de fer-ho, volem incidir en la qüestió de la temporalitat perquè és l'eix que lliga tots els altres. La proposta metodològica evoluciona però evoluciona en l'anàlisi d'uns autors sobre els quals centra l'interès dominant. I ens sembla útil explicitar-ho perquè també ens ajudarà a conèixer els autors (o els mons de ficció) sobre els quals ha centrat el seu treball històric i crític.

Aquesta temporalitat, que abasta del segle XVIII a la generació dels setanta, la subdividim en tres apartats cronològics: Temps històric, Postguerra i Generació dels 70, amb, alhora, subdivisions interiors que donen el següent quadre o esquema on situem els autors motius d'interès, estudi, anàlisi i recerca en l'obra històrica i crítica de Margarida Aritzeta. Almenys els que hem pogut analitzar fins ara.

#### 1. Temps històric

- 1.1. Segles XVIII-XIX i final de segle: baró de Maldà, Bonaventura Carles Aribau, Jacint Verdaguer, Narcís Oller, Víctor Català.
- 1.2. Primera meitat del segle XX: Manuel de Montoliu, Josep Lleonart, Ventura Gassol, Joan Salvat-Papasseit, J. V. Foix.

#### 2. Postguerra

- 2.1. Generació de la República: Mercè Rodoreda, Llorenç Villalonga, Joan Sales, Avel·lí Artís Gener. Agustí Bartra, Pere Calders,

- Lluís Ferran de Pol, Vicenç Riera Llorca, Cèsar August Jordana, Josep M. Poblet, Bonaventura Vallespinosa.
- 2.2. Generació dels 50: Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo, Jordi Sarsanedas, Ricard Salvat.
- 2.3. Transició: Olga Xirinacs, Antoni Serra.
3. Generació dels 70: Isabel-Clara Simó, Maria Antònia Oliver, Jaume Fuster, Jordi Tiñena.
- Postsetanta: Joan Elies Adell.

I, entre els autors estrangers, Jorge Luís Borges i Carlos Fuentes.

#### 4. Els llibres

Aquest és el possible diccionari d'autors de Margarida Aritzeta com a historiadora i crítica. Potser no és del tot complet però és prou important per fixar treball i temporalitat. En tot cas, hi ha noms de referència menor o que no pertanyen al món referencial literari que no hem inclòs. Explicitat aquest primer ordre d'interpretació conjunta, iniciem l'anàlisi descriptiva/interpretativa de la seva obra crícohistòrica amb una breu referència a tres dels quatre llibres, els tres d'anàlisi d'autor, no al diccionari, que hem esmentat i que ja donen algunes de les claus d'interpretació de tota l'obra. No hem considerat, en aquest text, el diccionari perquè obre un altre marc de referències i, malauradament, ens ajustem a la disponibilitat d'espai/temps que ara tenim.

El primer pertany a la tesi doctoral, «Josep Lleonart. Crítica literària». Fou presentada el 28 de març de 1985. Està formada per tres volums i resta inèdita. El director, Amadeu J. Soberanas. Obtingué, per unanimitat, un excel·lent cum laude. La primera remarca important és que, en el moment d'establir el tema de la seva tesi doctoral, escull el Lleonart crític i no el Lleonart poeta. És una decisió significativa a favor, i que la revaloritza, justament, de la funció crítica. També el seu segon llibre, *Obra crítica de Manuel de Montoliu* (1988), estudia un crític i no un creador. Són, clarament, investigacions històriques, d'autors que pertanyen a la tradició crítica de preguerra i d'immediata postguerra. Mentre que quan, des de l'anàlisi crítica, estudia una obra d'autor, en aquest cas autors contemporanis —a *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»* (2002)—, aleshores el que entra en joc és l'exposició de la seva pròpia metodologia crítica. Exposa, explica i defensa una teoria i una metodologia, la teoria

de la ficció i els mons possibles, i l'aplica a quatre autors catalans: Llorenç Villalonga, Mercè Rodoreda, Maria Antònia Oliver i Antoni Serra. És la dualitat de l'enunciat, la historiadora i la crítica, i amb una temporalitat que determina una evolució. Els dos primers llibres estan escrits abans dels noranta i són de base històrica. En aquells anys, des del 1979 al 1992, Aritzeta fou professora a l'Escola de Magisteri de Tarragona. Amb l'entrada, aquell any, a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili, a impartir la docència de Teoria de la Literatura, Margarida Aritzeta orienta el seu treball cap a la crítica contemporània i de present que genera *El joc intertextual*, on hi ha una clara aposta i proposta metodològica.

Margarida Aritzeta, a la seva Tesi, *Josep Leonart: Crítica literària*, estableix quatre etapes en l'obra crítica de l'autor:

1. De 1899 a 1908.
2. De 1909 a 1923 (juliol).
3. De 1923 a 1939.
4. De 1940 a 1949.

Descriu i analitza l'obra crítica de cada període centrant-se bàsicament en el segon, 1909-1923, on l'actitud i el posicionament de Leonart evoluciona cap a una crítica al Modernisme i una més gran defensa dels nous valors del Noucentisme, sobretot en el període 1909-1914. Leonart reivindica el paper de l'intel·lectual dins la societat i participa en la política activa tot defensant l'acció de la Lliga fins l'estiu de 1923. És en aquesta etapa on trobem les seves col·laboracions crítiques a *La Revista* i *La Veu de Catalunya*. La seva filiació estètica beu i s'orienta en l'obra de De Sanctis, Benedetto Croce i Karl Vossler. La seva metodologia crítica és oberta, no hi ha patró o mètode únic. Cada autor marca el camí pel seu estudi o anàlisi. I, quan ha de fer un mapa o descripció dels corrents literaris del moment, abans del 1921, estableix quatre categories amb els noms que les representen:

Vitalista: Sagarra, Arús, Pujols, Soldevila.

Espiritualista: Folguera, Marià Manent.

Intel·lectualista: López-Picó, Riba, Carner i Escola Mallorquina.

Avantguardista: Salvat-Papasseit, Sánchez-Juan i *Expressionisme*.

Manuel de Montoliu (Barcelona 1877-1961) és un crític i historiador d'obra ingent, tan ingent que és quasi única en la tradició crítica catalana, però l'estudi del qual està condicionat per la seva trajectòria biogràfica en relació als posicionaments ideològics a la guerra i postguerra i per una moral catòlica que influeix i limita alguna de les seves valoracions literà-

ries. Aquests condicionants determinen la seva valoració (i el seu descobriment), la seva obra sovint és considerada com a «desigual», la qual cosa també ha condicionat una escassa bibliografia crítica i d'estudi sobre la seva obra tot i els magnets vuit volums —encàrrec de Francesc Cambó— de «Les grans personalitats de la literatura catalana», apareguts entre 1957 i 1962, moment d'un gran desert literari i cultural, o els sis volums del *Breviari crític*, que recull una gran part de la seva activitat crítica i que, com va dir Domènec Guansé, formen «un panorama ben complet de la literatura catalana contemporània». Sense oblidar altres títols de significada rellevància: *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna* (1922) o el treball comparatista *Goethe en la literatura catalana* (1935). També les seves significades traduccions de l'alemany, el francès, l'anglès, l'italià, el grec i el llatí. La primera frase del retrat literari que li dedicà Domènec Guansé ja és una definició: «Era el Crític, amb majúscula», la importància del qual, entre els escriptors del seu moment, fou important. I, tot i que en el retrat també remarca el condicionament moral, d'ortodòxia catòlica, en la seva valoració crítica assenyala com, potser per la seva formació i coneixement, estava cridat a la redacció d'obres històriques de gran relleu: «És possible que el seu talent innegable hauria donat fruits més assaonats, si seguint el seu veritable temperament s'hagués dedicat a construir obres de gran envergadura referents als temes i als moments que més podien complaure i satisfer la seva peculiar sensibilitat» (Guansé 1947: 103-108). Guansé ho publica a Mèxic l'any 1947. La posterior edició de Montoliu dels vuit volums de «Les grans personalitats de la literatura catalana» (1957-1962) li donà la raó.

Amb *Obra crítica de Manuel de Montoliu*, publicat el 1988, Margarida Aritzeta fa una important aportació a l'estudi de l'obra crítica de Montoliu. El text, en algun moment, no es desvia d'aquest biaix negatiu que encercla la interpretació de la seva obra però també ofereix un seguiment dels seus posicionaments ètics i estètics que ajuden a entendre millor la funció crítica de Montoliu. Fa un seguiment de les col·laboracions a premsa, de la seva concepció de la poesia i de la novel·la, de les reflexions entorn de l'ús de la llengua literària i deixa oberta una informació important sobre arxius inèdits de l'autor. Un llibre obligat per conèixer i reinterpretar l'obra crítica de Manuel de Montoliu

*El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»* és el llibre que sorgeix després de l'itinerari seguit i exposat per Margarida Aritzeta al llarg de diversos articles publicats a partir de 1996, fruit, sovint, de la

seva participació a congressos, seminaris o homenatges. Per tant, com ja hem esmentat —posició ascendent—, en el llibre conflueixen les raons que en els diversos articles va argumentant. És un treball en progressió que mostra l'interès i el seguiment d'una concepció teòrica de la literatura i una metodologia concreta d'anàlisi crítica. Quan retrobem aquests articles, presentarem aquest procés divers que es tanca en aquest llibre publicat el 2002. Amb tot, Arizeta, a la introducció, explicita amb tota claredat la intencionalitat de la seva recerca i del seu treball: «En aquest volum exposaré alguns dels mecanismes de funcionament del joc intertextual i n'aplicaré la metodologia a la lectura dels textos de quatre autors catalans que han construït la seva particular «sala de les nines» a partir d'un univers literari compartit» (Arizeta 2002b: 9). El llibre té tres capítols: 1 «El joc intertextual», on presenta la teoria que argumenta la intertextualitat en literatura; 2 «La “sala de les nines” de Llorenç Villalonga. Tecnologies del mite», l'estudi concret sobre el món de Bearn, matriu del mite o referent de «la sala de les nines»; i 3 «Les altres sales de les nines (Tecnologies del joc intertextual)», on, com diu en el capítol primer, «desenmascara» les estratègies de Mercè Rodoreda, Maria Antònia Oliver i Antoni Serra per llegir i reinterpretar el text de Villalonga, base i fonament de la seva intertextualitat literària.

### *5. Els processos de confluència*

#### *Derivació/Associació*

Com hem assenyalat anteriorment, els tres llibres de recerca i investigació literària, als quals ens acabem de referir, generen uns articles posteriors del tema que recull el llibre o bé, contràriament, una sèrie d'articles publicats al llarg dels anys, de manera progressiva i mateixa temàtica, preparen el llibre a venir. Ho hem anomenat, el primer, com un procés de Derivació o descendent i, el segon, com un procés d'Associació o ascendent.<sup>143</sup>

143 Atès el temps que hem tingut en preparar aquesta ponència, tot i haver registrat una bibliografia prou àmplia, només ens podem referir a aquells articles i textos que hem pogut localitzar en el temps que ens ha ocupat la redacció d'aquest text que l'entenen, ja ho hem dit, com un primer treball d'aproximació a l'obra que analitzem. Els no referenciats no són desconeixement. És una impossibilitat d'accedir-hi en un espai concret de temps. Tampoc no hem considerat els articles a premsa.

Així, sobre Josep Lleonart, a qui dedica la tesi, trobem tres articles (Aritzeta 1983b, 1985e i 1998c) i es dona una triple condició. El publicat a *Serra d'Or* el 1983 precedeix la presentació de la tesi. També el segon, tot i que es publicà després, mentre el tercer és posterior. Al primer, «Un text de Rovira i Artigues. Notes sobre crítica literària a l'entorn de Josep Lleonart», Margarida Aritzeta analitza i comenta un text que Josep M. Rovira i Artigues llegí i presentà a les lectures poètiques que es feien a la postguerra a casa de Josep Iglésies, al Passatge Permanyer (No signat, 6 1977: 44-45). En aquest cas, el 5 de desembre de 1948. Aritzeta introdueix situació, text i reflexions sobre les opinions de Rovira i Artigues. Aquest mostra i recorda les relacions d'amistat que l'uní amb Lleonart, qui feu un pròleg al llibre d'Artigues *Poemes d'amor i camí* (1927).

El text d'Artigues, inèdit i que s'exhuma en aquest article, ajuda a conèixer aspectes de la biografia de Lleonart i actituds que aquest pren davant la funció crítica. És en aquest aspecte on el comentari d'Aritzeta incideix més. Recordem que és el tema de la seva tesi doctoral. En les seves recerques, Margarida Aritzeta degué trobar aquest document i el donà a conèixer. Josep M. Rovira i Artigues assenyala Josep Lleonart com a crític i mestre. En el seu article, Aritzeta recull, bàsicament, aquesta condició, les opinions de Lleonart sobre la crítica i com creu aquest que ha de ser la funció crítica. També determina el seu lloc i espai en la literatura catalana. Assenyala l'estímul que rebé d'Ors i situa el seu treball al costat de Riba, Montoliu, Folguera o Capdevila, en el que cal considerar una clara reivindicació de la seva funció crítica. Recorda l'opinió negativa de Lleonart sobre la crítica del moment, la lectura de la qual, a vegades, el desconcerta per les opinions i valors en joc, i a la qual demana una major penetració en l'anàlisi del text literari. Rovira i Artigues esmenta com la guerra, com en tants d'altres autors, estroncà el treball crític de Josep Lleonart.

«Aportacions de Josep Lleonart a una definició noucentista» fou presentat al col·loqui de la NACS celebrat a Washington a finals de maig i principi de juny de 1984 i publicat per les Publicacions de l'Abadia de Montserrat l'any següent, el 1985. Per tant, com hem dit, també és anterior a la presentació de la tesi. Descriu l'activitat d'opinió i crítica de Lleonart en un període força actiu que va de 1909 a 1914 —equival al mateix període analitzat en un dels capítols de la tesi— on Lleonart pren una clara actitud a favor dels valors i el que representa el Noucentisme. També en l'assoliment de la Mancomunitat el 1914. Es distancia del Modernisme, que inicialment havia propugnat, i se centra en la definició i defensa de la tasca

que correspon a l'intel·lectual compromès amb la seva societat en aquells moments històrics. Tres publicacions, *Revista Catalana*, *La Cataluña* i *Catalunya* recullen aquesta activitat. Es defineix com a deixeble d'Ors. La relació entre un i altre és diversa. I trobem aspectes literaris de Lleonart —la figura de Teresa, que després serà desenvolupada i aprofundida per Eugeni d'Ors. Des de la revista *La Cataluña*, Lleonart defensa els plantejaments i valors estètics i polítics del Noucentisme. Hi ha un conservadorisme social en el seu pensament i veu en Prat de la Riba el polític necessari per donar les respostes oportunes i necessàries a les exigències del moment.

Lleonart col·laborà posteriorment i de manera important a la revista *Catalunya*, ara ja en català i dirigida per Josep Carner, i que es convertí en la publicació que cohesionà el Noucentisme. Margarida Aritzeta sintetitza els arguments i les opinions dels noranta-dos articles que Lleonart hi publicà: «Els temes més importants que tracten aquests noranta-dos articles de Lleonart són els següents: El compromís de l'intel·lectual amb el moment polític (defensa i adhesió a la causa de la Mancomunitat); importància i defensa de la independència de l'intel·lectual; crítiques al Modernisme —força dures—; anàlisi de la dinàmica camp-ciutat; tractament del terme "clàssic"; la natura —vista a la manera horaciana, fins i tot virgílica— com a vehicle de definició d'una estètica; la recerca d'una tradició cultural mediterrània que els incloïa; posició germanòfila davant la Guerra Europea» (Aritzeta 1985e: 254). Actituds i opinions que no sempre coincideixen amb l'ortodòxia de Xènius qui, temps després, el 1951, any de la mort de Lleonart, minimitzà la funció de Lleonart en la definició i caracterització del Noucentisme. A partir de 1914, arribat ja a una majoria intel·lectual, Josep Lleonart inicià activament la seva tasca de crític.

Sobre Montoliu, i en col·laboració amb Carme Oriol, presentà al VI Congrés de l'Associació Italiana d'Estudis Catalans, l'octubre de 1995, «L'obra crítica de Manuel de Montoliu a *El Poble Català* (1904-1911)», recollit a les actes del congrés i que es correspon i és un tema paral·lel a un dels capítols del seu llibre dedicat a Montoliu.

Si amb Lleonart i Montoliu els llibres a ells dedicats solen ser inicialment primers o molt paral·lels i del seu contingut es deriven articles i conferències que publica posteriorment en llibres o revistes, pel que fa al tercer, *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»* (2002), el procés és contrari i invers. Són diversos els articles publicats amb anterioritat que preparen l'itinerari a seguir. És un procés ascendent d'associació d'idees i plantejaments i anàlisis crítiques que evolucionen i arriben i cul-



minen amb l'edició del llibre. La dada és important perquè construeix un itinerari. I perquè son nombrosos els articles publicats fruit de simposis, col·laboracions acadèmiques i homenatges. Tant abans de l'edició del llibre com després (Aritzeta 1996d, 1997e, 1997f i 1998a).

El primer, «La sala de las muñecas, un mundo de ficción en la literatura catalana contemporánea», presentat en el Congrés de l'Associación Española de Semiòtica l'any 1994 però publicat el 1996, obre el camí i, com hem assenyalat, tot el procés seguit on explora i defensa una proposta metodològica, una manera d'interpretar i analitzar els textos literaris. Actitud i posició que coincideix, recordem-ho, amb la seva entrada a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili com a professora de Teoria de la Literatura. Margarida Aritzeta assumeix i afirma una proposta metodològica que és la teoria dels mons possibles i el joc intertextual.

Justament a la comunicació publicada *Paraula de dona. Actes del Col·loqui Dones, Literatura i Mitjans de Comunicació*, celebrat l'abril de 1995 a la Universitat Rovira i Virgili, on participa amb la ponència i text «La sala de les nines»: l'espai dels silencis», explicita, a la nota 2, la ponència anterior, presentada el 1994 a Múrcia, com un primer article de referència de tots els que hauran de venir després i on queda ben clar que *Bearn o la sala de les nines*, de Llorenç Villalonga, es convertirà en la pedra de toc i que serà l'eix de tota la seva anàlisi posterior. Així, *Bearn o la sala de les nines* de Villalonga serà la peça d'anàlisi comparativa amb els textos, contes i novel·les de Mercè Rodoreda, Maria Antònia Oliver i Antoni Serra per construir, a nivell català, una exemplificació i mostra d'aplicació metodològica amb els resultats que s'assoleixen i se'n deriven i que es tancarà l'any 2002 amb la publicació del llibre *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»*. No hi ha, a la literatura i crítica catalana, cap exemplificació metodològica com aquesta.

A la seva novel·la, Llorenç Villalonga fixa un referent amb el qual, posteriorment, entren en diàleg literari Mercè Rodoreda, Maria Antònia Oliver i Antoni Serra amb les seves obres. Cada text obre, pressuposa, oculta o suggereix unes possibilitats lectores i interpretatives determinades tant per factors interns com externs que tenen a veure amb la capacitat interpretativa de cada lector, en l'«enciclopèdia particular», com recorda Eco, que cadascú té. Cap text és tancat, altrament porta i remet a moltes possi-

bles interpretacions.<sup>144</sup> A *El joc intertextual*, Margarida Aritzeta exposa la teoria dels mons possibles i, fonamentant-se en *Bearn o la sala de les nines*, explora i recerca el diàleg i la relació literària que s'estableix entre la novel·la de Villalonga, el conte «La sala de les nines» de Rodoreda, publicat a *La meua Cristina i altres contes* (1967), la novel·la *Crineres de foc* (1985) d'Oliver i, amb menor intensitat, amb la també novel·la *L'avinguda de la fosca* (1994) d'Antoni Serra.

Els articles publicats amb anterioritat preparen la composició i configuració del llibre final. A «La “sala de les nines”: l'espai del silenci», la ponència presentada a la URV el 1995, assenyalava els elements clau que fixa Villalonga a la seva novel·la. N'assenyalava sis. El darrer: «El secret de la sala és insondable». Així, doncs, «és un espai dibuixat en silencis». Un espai que tanca dos mons simbòlics: un secret de difícil accés i una ideologia present en la memòria de l'arxiu familiar que es troba a la sala de nines. Margarida Aritzeta analitza i lliga els textos de Mercè Rodoreda, Maria Antònia Oliver i Antoni Serra amb aquests secrets. Assenyalava com el text de Rodoreda és baula amb el d'Oliver i com, sobretot, aquesta reinterpreta «la lectura en clau sexual del mite de la sala», o en clau d'activació del paper de la dona que, en aquest cas, se centra en el paper i funció de «les nines» en la narració. La nina o les nines esdevenen el personatge femení i cada autor dona un tractament diferent: «Només que Oliver allibera el seu personatge femení; Villalonga l'excloïa; Rodoreda no hi creu» (Aritzeta 1997f: 320). Així «Maria Antònia Oliver, però, ha creat en el seu text una nina al·lota que mira i té veu pròpia, que no accepta de ser jugueta passiva, ni immòbil, ni muda. I aleshores tot es capgira, una ventada s'emporta les fitxes on s'havia anotat curiosament el passat i comença una nova etapa» (Aritzeta 1997f: 322). Una mirada i una actitud diferent per a un temps nou que representa una nova generació. És i representa l'evolució i transformació d'un mateix tema o referent literari fruit del joc intertextual que es dona o es pot donar.

El mateix any 1997 es publica *Sobre Jordi Sarsanedas*, un llibre homenatge a l'autor que el 1994 havia estat Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. En aquest llibre homenatge,<sup>145</sup> Margarida Aritzeta publica «Des del

144 De fet tota operació crítica és la construcció qualificada d'una interpretació possible.

145 El volum fou coordinat per Vinyet Panyella i Marta Nadal.

tramvia (Trajecte intertextual)»,<sup>146</sup> que és una anàlisi exemplar per veure el funcionament de la lectura intertextual d'un text. En aquest cas, el poema de Sarsanedas s'entrecrua amb la lectura dels poemes «Une passante» i «Le soleil», de Charles Baudelaire, «54045», «Encara el tram» i «Bitllet de quinze», de Joan Salvat-Papasseit, «La bella dama del tramvia» i «Símbols», de Josep Carner. La teoria queda fixada: «en el sentit d'acceptar que cada text és un intertext, que en cada text són presents uns altres textos en estrats variables... Si el text és un indret on conflueixen escriptures múltiples, és també l'indret d'encreuament de lectures múltiples» (Aritzeta 1997e: 145).

A partir d'aquí, analitza estructura i camps semàntics de la paraula «tramvia» i, sobretot, mons de referència i encreuaments semàntics intertextuals: la mirada urbana, la idea de trajecte, el tramvia com a objecte, el carrer com a espai social, la figura femenina com a simbolització del desig, i com aquests camps semàntics són tractats, lligams i diferències, en els altres poemes analitzats. La conclusió d'aquest treball en lligam paral·lel, el joc intertextual, és, sempre, un treball de literatura comparada. I en aquest cas sorgeix la mirada social de Sarsanedas en relació als altres poemes. La mirada i comprensió de l'altre és molt més present. En el poema «Tramvia» de Sarsanedas «apareix una veu que cedeix el protagonisme a la mirada social i al subjecte col·lectiu» (Aritzeta 1997e: 162).

A «Mons possibles i narrativa breu», publicat el 1998, amb motiu del I Simposi Internacional de Narrativa Breu, celebrat a València del 28 al 30 d'abril del mateix any i principalment dedicat a l'obra de Mercè Rodoreda, continua i aprofundeix en la descripció de la teoria dels mons possibles, que ja havia tractat en articles anteriors, i presenta i analitza àmpliament la relació intertextual entre *Bearn o la sala de les nines* de Villalonga i el conte «La sala de les nines» de Rodoreda. Aquest estudi de relació intertextual entre els textos de Villalonga i Rodoreda estableix la base per a la introducció de la interrelació amb *Crineres de foc* de Maria Antònia Oliver i la referència a la novel·la d'Antoni Serra *Lavinguda de la fosca* que, anys després, el 2002, desenvolupa i publica a *El joc intertextual*. Una relació que, com recorda a nota a peu de pàgina (Aritzeta 1998a: 127) i hem comentat, ja havia iniciat en la seva intervenció al col·loqui *Paraula de dona* de la

146 En el primer paràgraf ja explicita voluntat, mètode, intenció. Una lectura «que em ve autoritzada, d'una banda, pel context de recepció del poema i, de l'altra, per una sèrie de codis que inclou el mateix text».

URV. És la constant, com anem mostrant, d'un tema d'interès i recerca que es perllonga al llarg dels anys.

Ara, presentant les propostes teòriques de Lubomir Dolezel i Umberto Eco, Aritzeta novament explica i defineix la proposta metodològica que segueix: «Per altra banda, una altra orientació que ens permet l'estudi dels mons possibles literaris és aquella que posa en relació un món de ficció amb altres mons de ficció alternatius i que situa un text literari en un context de tradició literària, en un diàleg intertextual a través del qual adquireix la seva existència, el seu coneixement i el seu sentit» (Aritzeta 1998a: 109). Operació en la qual, recordant el que diuen tant Dolezel com Eco, l'actitud del lector és fonamental i imprescindible. Les interpretacions d'aquests mons possibles «exigeixen una gran cooperació per part del lector per tal de completar el sentit del text. I que el lector hi aportï la seva enciclopèdia personal, feta de les experiències de vida quotidiana, els seus codis culturals, els seus coneixements intertextuals, per tal de completar i interpretar tot allò que el text no diu» (Aritzeta 1998a: 112-113).

Feta i presentada la proposta teòrica, segueix l'itinerari que es proposa en el text, que «permet jocs intertextuals molt interessants, com el que practica Mercè Rodoreda a “La sala de les nines”, on aporta tota una sèrie de dades sobre Bearn, sobre les nines i sobre el misteri de la sala, que el text de Villalonga, a partir del qual construeix el seu conte, ni afirmava ni negava. És a dir, Rodoreda diu coses de la sala de les nines de Bearn que no es podien saber a partir del text de Villalonga» (Aritzeta 1998a: 115). Aquesta obertura de referents és el que permet el joc intertextual i el que presenta Aritzeta en el seu text, atès que «Rodoreda fa un exercici d'ampliació d'allò insinuat, concretant en el seu text un altre món possible dins de Bearn, que espera noves actualitzacions» (Aritzeta 1998a: 119). Aquestes noves actualitzacions seran les que estudiarà i desenvoluparà Margarida Aritzeta a l'incorporar en aquesta relació intertextual els textos de Maria Antònia Oliver i Antoni Serra, que ja havia tractat a les ponències de la Asociación Española de Semiòtica i a la Universitat Rovira i Virgili i que pren tota la seva màxima entitat i potencialitat, com sabem, al seu llibre de referència *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»*. Els textos i articles als quals ens hem referit en aquest apartat són la gènesi i el que prefigura la redacció final del llibre. Una mostra d'aquesta evolució ascendent, d'una suma de parts a un tot com a llibre.

## 6. L'edició i el baró de Maldà.

Ja ha estat dit anteriorment que la primera etapa de Margarida Aritzeta, fins al 1992 que entra a la Facultat de Lletres de la URV, registra una actitud més orientada a la investigació i la recerca històrica. En aquest sentit, a més de la tesi dedicada a Josep Lleonart i el llibre a Manuel de Montoliu, la figura i obra de Rafael d'Amat de Cortada i de Senjust, baró de Maldà (Barcelona 1746-1819) és l'eix bàsic del seu treball, que s'orienta en l'edició de diverses obres de l'autor: *Viatge a Maldà i anada a Montserrat*, *El col·legi de la bona vida*, *Miscel·lània de viatges i festes majors* i *Vil·les i ciutats de Catalunya*. També registrem dos articles ben significatius publicats, amb trenta anys de diferència, a *Serra d'Or*: «Els atractius del Baró de Maldà» i «200 anys sense el Baró de Maldà i 250 anys del *Calaix de sastre*».

El primer dels llibres publicats, *Viatge a Maldà i anada a Montserrat*, és un clar exemple del treball històric i filològic desenvolupat i de com ha calgut enfrontar-se a tota la problemàtica dels manuscrits, originals i còpies que existeixen de l'obra del baró de Maldà i que estan dipositats a l'Institut Municipal d'Història i a la Biblioteca de Catalunya, així com les decisions que ha calgut prendre en la transcripció del text editat. A més, és clar, de l'anàlisi interior i d'estil de *Viatge a Maldà i anada a Montserrat* i de la condició que aquests viatges tenen en el conjunt de l'obra de Rafael Amat.

Si aquestes explicacions són obligades en un treball com el que porta l'edició crítica dels llibres esmentats amb tot l'ampli aparell de notes que necessita l'explicació filològica, contextual o històrica del text, és en els dos articles publicats a *Serra d'Or* on Margarida Aritzeta explica i es posiciona davant la valoració crítica i la personalitat del Baró de Maldà. Sobretot el primer, una veritable declaració a favor de l'autor, fet a remarcar, i molt, tenint en compte l'any de publicació de l'article, el 1988, que coincideix amb els anys d'edició dels primers volums del *Calaix de sastre*, que s'inicien el 1987. Mentre el segon és el recordatori de la cronologia dels fets que assenyala el títol.

El títol de l'article, «Els atractius del Baró de Maldà», ja sembla respondre a un posicionament d'Aritzeta davant del debat que existeix i sempre ha existit entorn de l'opinió i valoració literària de la seva obra. El fet, com dèiem, que fos en els primers anys de l'edició del *Calaix de sastre*<sup>147</sup>

147 La publicació dels tres primers volums, sempre editats per Curial, correspon a: *Calaix de sastre I (1769-1791)*, any 1987, *Calaix de sastre II (1792-1794)*, any 1987, i *Calaix de sastre III (1795-1797)*, any 1988.

explica i defineix una clara actitud i posició de la seva reivindicació de l'obra i personalitat del baró de Maldà. Ho confirma amb tota claredat: «Jo m'he de considerar d'entrada apassionada a favor del baró de Maldà. Cosa que no vol dir que no trobi defectes, problemes i alts i baixos en la seva obra. Sinó que vol dir senzillament que hi trobo material suficient per a engrescar-s'hi» (Aritzeta 1988d: 124). Analitza i comenta els textos narratius i les memòries o crònica. Però l'apartat més important i on fa la seva aportació més globalitzadora és en parlar de la personalitat del baró perquè explica i defineix el seu perfil i la seva posició: 1 Com a aristòcrata; 2 Com a home religiós; i 3 Com a persona culta. És un retrat del personatge que descriu i introdueix hipòtesis d'interpretació sobretot pel que fa al qüestionat nivell cultural que es desprèn de la lectura de la seva obra. Aritzeta, en un paral·lelisme escriptor-receptor, conclou que Rafael Amat escriu per a distreure's i per a tots aquells que han d'escoltar-lo en les vetllades amb els amics a qui llegeix el que escriu: «Les característiques dels seus textos *responen plenament a les característiques dels seus receptors*. La intenció de l'escriptura en condiciona el contingut. I aquest fet és indiscutible» (Aritzeta 1988d: 126). També assenyala els quatre grans eixos d'interès o de gaudi de la vida de l'autor: l'escriptura, la música, la taula (gastronomia) i la bellesa dels joves.

L'article publicat el 2019 a *Serra d'Or*, celebrant les efemèrides de l'autor, és una presentació de la biografia de Rafael Amat per centrar-se en la descripció de les característiques, la llengua i l'estil, del *Calaix de sastre*. Una útil introducció a personatge i obra. Quant a la catalanitat, l'explicita en dir: «És una catalanitat funcional, sense més ideologia ni transcendència. Els seus receptors li guien la tria de la llengua» (Aritzeta 2019e: 122). Tot i que no deixa de remarcar la seva significació literària i històrica: «A dos-cents cinquanta anys de distància, la seva obra encara és un testimoni i un referent imprescindible de la cultura de la segona meitat del segle XVIII i els primers anys del XIX català» (Aritzeta 2019e: 122) que bé podríem sintetitzar en una breu referència: «la seva aportació a la cultura catalana va ser titànica» (Aritzeta 2019e: 122).

## 7. Dos temes d'estudi

### 7.1 Sobre les «novel·les de l'exili americà»

Com hem assenyalat a l'inici en fixar la triple temporalitat dels referents i interessos de l'obra crítica de Margarida Aritzeta —temps històric, postguerra, Generació dels 70—, la segona correspon a la literatura de postguerra. I en aquesta postguerra trobem la confluència de dues generacions, la de la República i la dels anys 50. La de la República, excepte Poblet, Vallespinosa i Villalonga, que amb el seu *Bearn o la sala de les nines* dona lloc a tot el treball sobre la teoria dels mons possibles i joc intertextual que ja hem comentat, tots els altres escriptors que relacionem a l'inici marxaren i visqueren a l'exili. I si trobem estudis sobre aquests i no altres noms d'autors de la República és perquè el tema de l'exili és un tema de seguiment, anàlisi i interès literari, en aquests cas crític, en els treballs d'investigació de Margarida Aritzeta. Un tema que li permet no solament afrontar les característiques de definició d'una narrativa fruit de tot el món que representa l'exili quant a marxa, recepció, descoberta, o integració o no al país d'acollida sinó que, també, permet establir paral·lelismes i una anàlisi d'estudis comparatius amb autors llatinoamericans que anunciaven o començaven a testimoniar el que seria l'esclat del «boom» i recepció d'aquests escriptors que es manifestà i produí clarament a Europa a partir de la dècada dels anys seixanta (Aritzeta 1988c, 1995d, 1996c i 2006d).

Si atenem la cronologia dels quatre textos que presentem, que són col·laboracions a quatre llibres, sembla seguir o tenir una lògica interior que quasi pot arribar a construir l'índex d'un possible llibre personal i propi. Així, 1988: Introducció general; 1995: Anàlisi comparativa entre les novel·les d'autor català i mexicà; 1996: Aprofundiment d'autor català; i 2006: Síntesi final de la revolució mexicana com a motiu de la novel·la catalana de l'exili. Itinerari que es complementa amb l'edició i estudi d'*Érem quatre*, de Ferran de Pol, l'any 1997.

A «Les novel·les de l'exili americà», Margarida Aritzeta estableix un llistat especial de títols dels autors catalans a partir d'una triple actitud i posicionament del narrador en relació al text: 1 El narrador és un personatge exiliat que descriu bàsicament la vida dels personatges exiliats; 2 El narrador és autòcton i els personatges i temes també; i 3 El narrador contraposa, amb personatges autòctons, una realitat dels països d'acollida de difícil comprensió per a l'exiliat que arriba o el lector/personatge occidental que descobreix aquest nou mon. Els tres apartats sumen un ampli

ventall de títols que donen mesura de la importància d'aquesta temàtica en la literatura catalana de postguerra. Són nous mons que es presenten en tota la seva complexitat i diferència històrica, cultural i social que configuren i construeixen un espai narratiu que solament va ser i ha estat possible per les causes que motivaren l'exili.

Presentats aquests quasi vint-i-cinc títols, descriu uns trets comuns presents en la majoria d'obres: el realisme narratiu o testimonial, els ambients i personatges i l'actitud d'adaptació o no a un nou món d'acollida tan diferent al propi. De fet, és el xoc de l'exili i les distintes respostes possibles. Aquest xoc de contraposició entre dues cultures, la pròpia i la d'arribada, queda explícit en el darrer apartat en assenyalar aspectes bàsics i essencials d'aquestes diferències: clima, hàbitat, conflictes racials, conceptes d'autoritat, treball, relacions humanes, relativització de la mort, alcohol, religió. Una introducció general a una temàtica narrativa que sorgeix com a causa de la guerra i l'exili i que se situa en un espai narratiu divers però, bàsicament, Mèxic és el principal, amb totes les realitats profundes i històriques d'aquest nou món d'arribada que es fonamenta en una geografia i cultura diferent. A aquesta visió d'obertura segueix un estudi comparatiu entre dues novel·les: «El mite de la Revolució: lectura de *La lluna mor amb aigua* i *La muerte de Artemio Cruz*». Una d'autor català i l'altra mexicana que permet un més gran aprofundiment del tema tractat i de l'exili com experiència viscuda.

Dues novel·les molt properes amb un tractament temàtic molt paral·lel però inevitablement diferent per com cada autor acara la visió del passat. En aquest cas, la revolució mexicana, l'actitud i l'ensenyament que es desprèn de la seva evolució per a cada un dels dos autors. Carlos Fuentes intenta revisar la història de Mèxic mentre Bartra la reinterpreta partint de codis culturals i mitologies diferents. Amb tot, la relació de proximitat també hi és «Però molts dels mites i dels objectius són comuns a Bartra i a Fuentes en aquestes dues novel·les: la revolució traïda, la recerca de la identitat, la interrogació existencial, la necessitat de renovar les tècniques del llenguatge, les maneres de dir, per subvertir l'ordre d'una realitat que ja no els pertany» (Aritzeta 1995d: 228). De fet, els dos personatges, Artemio Cruz de Fuentes, i Braulio de Bartra, en veus contraposades, tots dos en el llit de mort, rememoren aquests fets i el seu record de la revolució. Per al primer, una revolució traïda per culpa dels qui la protagonitzaren i l'havien de defensar al llarg del temps. Per al segon, amb un Bartra que arrossega en pròpia pell el desengany de la guerra civil i l'exili forçat, el



fracàs de la revolució és la constatació del fracàs del discurs del progrés social en la història. Contra la revolta i el vitalisme de Fuentes, el pessimisme de Bartra.

En tots dos hi ha, a més, un discurs colonial, però la diferència és important i fonamental perquè explica actituds històriques de present. Per a Carlos Fuentes, i diríem que per a tots, o la gran majoria de llatinoamericans, el colonialisme existí, destruï el seu passat mític i, sense renunciar a aquesta herència autòctona, ara se sent, se senten, fills d'un mestissatge a la recerca d'una entitat nova. Per a Agustí Bartra, com per a la majoria d'escriptors de l'exili català, el colonialisme espanyol marca la història d'Amèrica. I una dada important: «Per a Bartra, el passat de Mèxic és encara la lluita anticolonial, perquè la cultura a la qual pertany, la catalana, no s'ha reconegut com una cultura mestissa» (Aritzeta 1995d: 234). L'assumpció o no d'aquest mestissatge cultural, que planteja Margarida Aritzeta en la seva anàlisi, clarifica molt l'actitud dels pobles americans i de Catalunya i els Països Catalans davant la cultura colonitzadora espanyola. Per a Fuentes, el mestissatge, fruit de la història i inevitable, s'assumeix però per a construir una identitat pròpia. Mentre per a Bartra es refusa i es combat per a construir, també, una altra identitat pròpia diferenciada. Adaptació o refús. Dues actituds davant d'una mateixa llengua que s'assumeix com a herència o com a imposició. Mestissatge, assumit o no, que explica amb tota claredat les dues actituds. Analitzant les dues novel·les i el posicionament dels seus autors, conclou: «Ambdues novel·les tenen molts trets en comú: de tècnica, tema, referents culturals, tractament de mites i visió existencialista de la vida. / Bartra i Fuentes, però, se separen a partir de l'assumpció d'una mateixa tradició cultural distinta i de l'enfocament d'un mateix tema per tal d'explorar una tesi que porta per camins també distints. Per això els resultants, tan semblants, són tan diferents» (Aritzeta 1995d: 237). Margarida Aritzeta, en una breu explicació, defineix un debat que, sovint, s'explica des d'una gran complexitat.

Justament el tercer article esmentat, «Opton el vell, o l'intent de comprendre», d'Avel·lí Artís Gener, és l'aprofundiment en el tema de la colonització espanyola d'Amèrica. Com és sabut, Avel·lí Artís escriu *Paraules d'Opton el Vell* (1968), la història del descobriment a la inversa. Un jove tolteca travessa, l'any 1489, l'Atlàntic a la recerca del seu déu Quetsalcóalt i arriba a les costes de la península ibèrica, a Galícia, amb el que es pot considerar i és la seva descoberta d'Europa. De vell i gran, el personatge explica la seva història. És, cal considerar, una paròdia o metàfora que

amaga una clara intencionalitat simbòlica i ideològica. També mostra i és un exemple més, aquest un dels més determinants, de la influència que l'exili té en l'obra dels narradors catalans que l'hagueren de viure i l'actitud que prenen. En aquest cas «Perquè *Paraules d'Opton el Vell* és com és, m'atreviria a dir-ho, bàsicament per dues causes: per l'interès de l'autor a comprendre l'aventura colonial i el procés de mestissatge del país que l'acull (tema que es plantegen en aquell moment també els autors llatinoamericans respecte de si mateixos) i perquè d'alguna manera, en escriure sobre el fet colonial mexicà, escriu sobre l'aventura històrica catalana. El resultat és una novel·la mexicana escrita en català. O una novel·la catalana escrita en mexicà. La transculturació és total» (Aritzeta 1996c: 66). En la novel·la d'Avel·lí Artís, a través del paral·lelisme que presenta amb el passat i la història, el joc de la intertextualitat és força present.

Abans d'arribar a l'anàlisi del text, i a manera de presentació del tema i debat, Margarida Aritzeta recorda, descriu i interpreta el context cultural de l'exili tot coincidint amb el despertar de la nova novel·la llatinoamericana. I estableix un mapa de situació de noms, obres i confluències estètiques amb referent autòcton o bé europeu. I en aquest context situa el sentit de l'obra d'Avel·lí Artís: «Només vull remarcar que *Paraules d'Opton el Vell* pren partit i és compromès amb una opció ideològica clara: l'anticolonial, contra la pràctica de l'annexió, de la conquesta destructora» (Aritzeta 1996c: 75). I, en tornar a reflexionar sobre la presència d'Amèrica en la narrativa dels autors catalans, reprèn una descripció i anàlisi anterior en referir-se a la veu del narrador en el text. Ara aquella triple actitud abans explicada queda descrita, potser d'una manera més sintètica, com: 1 Visió des de l'exterior; 2 Acceptació de la circumstància de l'exili; i 3 Descripció d'un món americà autòcton (Aritzeta 1996c: 82).

Feta tota aquesta interpretació de situació, la segona part de l'article és l'anàlisi del text partint d'un quadre, esquema de l'estructura de la novel·la. Primer el narrador editor, que és l'encarregat de traduir al català un text escrit en nàhuatl, presenta i introdueix el tema i, posteriorment, Opton, ja vell, explica el viatge que feu l'any 1489, amb sis naus asteques, a la recerca del seu déu Quetsalcóalt i que els porta fins a les costes del Vell Astlan (Galícia), serveix per mostrar la sorpresa davant una nova cultura que troben tan diferent a la seva. *Paraules d'Opton, el Vell* és un gran exercici de llenguatge i, sobretot, una relectura dels processos de colonització que varen viure els pobles llatinoamericans per part de la corona de Castella i un exercici de contraposició entre les raons i veritats de les dues cultures en conflicte: la colonitzadora i la colonitzada.

## 7.2 Sobre Narcís Oller

No ha de sorprendre, en una vallenga com Margarida Aritzeta, tot i manifestar «que exerceix poc sovint el patriotisme local» (Aritzeta 1985h: 46), que un dels seus eixos d'interès i estudi sigui l'obra de Narcís Oller. Divereses son les aportacions i estudis que dedica a la seva obra (Aritzeta 1985h, 1996d, 2017c, s.d. [Lletra]). També, a més i com un clar acompanyament a favor de la difusió i coneixement de la seva obra, cal considerar el pròleg i l'edició d'una novel·la com *Vilaniu*.

Tres remarques inicials sobre el seu treball de recerca i investigació. Des d'un punt de vista metodològic, és novedós l'ús, lectura i interpretació de la toponímia del cicle de Vilaniu per a descodificar i identificar les ciutats i les poblacions que s'amaguen sota les denominacions literàries que Oller els atorgà dins la seva obra. És una operació, quasi detectivesca, amb resultats rellevants. També és perceptible l'aplicació de la teoria dels mons possibles, i jocs intertextuals, que comença a introduir en els seus estudis crítics a partir de la segona meitat de la dècada dels noranta. La cronologia de publicació de l'article de *Serra d'Or* sobre el cicle de Vilaniu, de l'any 1996, correspon a aquests anys. I també, és clar, en analitzar, descriure i situar el personatge Pilar Prim, cal recordar l'afirmació del paper de la dona dins la literatura catalana que seguirà i prendrà més entitat en estudiar autores coetànies d'Oller com Víctor Català, o, a la postguerra, Mercè Rodoreda i Maria Aurèlia Capmany i, ja en la generació dels setanta, Isabel Clara Simó o Maria Antònia Oliver. Sense oblidar Olga Xirinacs.

Amb motiu dels cent anys de la publicació de *Vilaniu*, *Serra d'Or* publicà dos articles commemoratius, de Maria Nunes i de Margarida Aritzeta, breu aquest i amb el títol d'«Els topònims de Vilaniu». Aritzeta explica una anècdota en relació a un comentari que, temps abans, li havia fet Joaquim Molas sobre els topònims de la novel·la. La qüestió plantejada per Molas obre un interès nou i inèdit en el seu treball: «Encara que només fos per constatar si els noms imaginaris que Oller utilitza a la seva novel·la tenen una traducció a la realitat o no» (Aritzeta 1985h: 638). Partint del fet conegut que «Vilaniu és Valls, sense cap mena de dubte» (Aritzeta 1985h: 638), Aritzeta fa un seguiment molt atent de la identificació dels llocs i noms de Valls, places, carrers, casinos, monestirs, casalicis, castells, boscos i indrets geogràfics que han tingut una transformació de nom en l'obra d'Oller. Actitud que mostra, justament, un profund coneixement d'aquesta història i de l'urbanisme local difícil d'imaginar si no hi ha una ferma

voluntat de recerca i coneixement implícit de trepitjar terreny i de mirar, reconstruir i identificar un espai literari.

Però si en aquest article esmentat l'actitud és de seguiment, descripció i identificació d'una equivalència ja sabuda, Vilaniu és Valls, molt més notable i sorprenent és l'actitud i resposta que dona en un nou article, de publicació ben recent, en relació al que fa a la toponímia de *L'Escanyapobres* (Aritzeta 2017c). En un treball, com dèiem, quasi detectivesc —de recerca i deducció toponímica, agrària i geogràfica—, no descriu una identificació sabuda, com en el cas anterior, sinó que el que es planteja és tot el contrari: desaconsellar unes identifications possibles i generalment acceptades i descobrir i establir una clara identificació i nova localització de la vila central de *L'Escanyapobres*, que passa del fictici i literal Prاتبell al real de l'Espluga de Francolí, àmpliament argumentat a partir de moltes hipòtesis demostrables i demostrades. Un treball que torna a exemplificar el coneixement de la història local i geogràfica de Valls i l'Alt Camp. La localització queda, sembla que de manera irrefutable, fixada: «Els topònims de *L'Escanyapobres* configuren un mon de ficció complet i independent de l'univers de Vilaniu. Els seus referents són a la Conca de Barberà, a l'Espluga i al bosc de Poblet, durant el període 1865-1874, i reflecteixen algunes de les conseqüències de la desamortització. La ubicació de referents externs de la novel·la en un indret diferent del que ha servit per fer-ne lectures interpretatives, obligarà a revisar algunes de les afirmacions que s'han fet fins ara» (Aritzeta 2017c: 387). Aquesta localització dels topònims de *L'Escanyapobres* permet a Margarida Aritzeta trobar unes constants en les raons i motius de construcció i elecció de noms que Narcís Oller segueix en la seva obra tant pel que fa a Prاتبell com a Vilaniu i que es fonamenta en «criteris semàntics, metonímics i sovint irònics» (Aritzeta 2017c: 388) que mostra i explica en el seu article.

També *Serra d'Or*, per celebrar el centenari de Narcís Oller, publicà, el 1996, un dossier dedicat a l'autor amb articles d'Alan Yates, Enric Casany i Margarida Aritzeta (1996e). En aquest article, Aritzeta posa en joc qüestions i aspectes de les teories de la ficció i el joc intertextual en relació a les novel·les que formen el cicle de Vilaniu i el seu autor, Narcís Oller, que, alhora, es converteix en personatge de les seves pròpies memòries, *Memòries literàries*,<sup>148</sup> on ell, com autor i personatge, parla, opina, explica

148 *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, és publicà l'any 1962 però fou escrit entre 1913 i 1918. Hi ha nova edició de Cossetània del 2014.

i situa qüestions referides al cicle. Així, amb la publicació de les *Memòries literàries*, en ser l'autor i alhora personatge de les memòries però també autor del cicle sobre el qual opina, intervé i modifica o pot modificar interpretacions amb les seves opinions, transforma la relació literària i planteja uns «conflictes de la poètica realista» sobre realitat exterior, percepció i autoria. Aritzeta obre i planteja el tema i, justament, acaba l'article dient que queda molt per dir: «Malgrat tot, el seu joc intertextual és molt modern i extremadament atractiu: convindria entretenir-se més» (Aritzeta 1996d: 933). De fet, és una reflexió teòrica que planteja però no tanca.

Inicialment situa la cronologia històrica de vint anys, que abasta les quatre obres del cicle: el relat «Isabel de Galceran» (1880), *Vilaniu* (1885), *La febre d'or* (1890-92) i *La bogeria* (1899) i marca la influència que la publicació de les *Memòries literàries* tindrà en la seva interpretació: «Però aquest univers, lluny de tancar-se en aquests relats, es complementa encara amb les *Memòries literàries*, que el completen i en modifiquen la lectura» (Aritzeta 1996d: 931). Fins al punt que, atès el que diu Oller sobre Vilaniu, la identificació Vilaniu/Valls, comunament acceptada, pot canviar: «D'alguna manera s'ha volgut llegir que Vilaniu és igual a Valls, però Vilaniu no és Valls, malgrat que puguem resseguir els carrers i els afores de la novel·la gairebé casa per casa i camí per camí al món real extern. Vilaniu és un cronòtrop que marca els seus propis espais i temps de ficció» (Aritzeta 1996d: 932). En aquesta consideració de la teoria dels mons possibles en relació a Vilaniu, hi ha com a tres dimensions: 1 El mite creat de Vilaniu; 2 La realitat externa documentada, Valls i la seva temporalitat històrica; i 3 La presència de l'autor a les *Memòries literàries* que determina i condiona la lectura. Margarida Aritzeta ho sintetitza en referir-se als «tres camins que poden arribar a ser divergents: la veritat documental, l'autonomia de la ficció i la ingerència autorial que sosté el testimoniatge des de les cartes i les *Memòries*» (Aritzeta 1996d: 933). Plantejaments teòrics que sovint s'escapen al lector però no a qui es planteja en la seva interpretació i en la seva anàlisi crítica les qüestions sobre realitat i límits de la veritat de la vida quotidiana i la veritat literària.

A l'apartat «Obres a LletrA. La literatura catalana a Internet» dedicat a Narcís Oller hi ha publicat el text d'una conferència centrada en l'anàlisi de *Pilar Prim* dins del cicle «1906 Lletres». Aritzeta remarca la importància de l'obra «des del punt de vista estètic, és la més aconseguida», descriu i analitza argument i unitats de la novel·la marcades per l'abans i el després del capítol VIII. Les llarguíssimes descripcions d'ambient i lloc que

ens situen a Puigcerdà es transformen, ja a Barcelona, en la introspecció dels dos personatges, Marcial Deberga i, sobretot Pilar Prim, i assistim al creixement i afirmació del personatge femení contra i per sobre de tots els condicionament socials i la «disposició testamentària d'un marit possessiu» que limitava la seva acció i decisió. Un destí contra el qual cal revoltar-se. *Pilar Prim* és el procés d'una presa de consciència i un alliberament. Una afirmació de la dona que, pel temps en què es produí i publicà, és tot un precedent i obre, amb *Solitud* de Víctor Català, un escenari nou dins la novel·la catalana del segle xx.

### VIII. Cloenda

Aturem aquest itinerari sobre l'obra crítica i de recerca històrica i literària de Margarida Aritzeta en aquest punt. Segons la temporalitat que hem establert en començar el text, ens situaríem a la generació de la República amb la seva vivència de l'exili i alguns referents a autors posteriors de la generació dels cinquanta, Jordi Sarsanedas, o dels setanta, com Maria Antònia Oliver i Antoni Serra en relació a l'obra de Villalonga i Rodoreda. Queda molt per dir tant de la seva lectura d'autors del passat (Aritzeta 1983c, 1985g, 2005b i 2006b) com del present. Entre aquests, la seva lectura i reivindicació de Maria Aurèlia Capmany (Aritzeta 1991b i 2002c) o Manuel de Pedrolo (Aritzeta 2015e, 2018d i 2018e). I entre els setanta, el retrat d'Isabel Clara Simó (Aritzeta 2014d), el reconeixement del mestratge de Jaume Fuster en el gènere negre (Aritzeta 2014e) o el recordatori a la seva mort (Aritzeta 1998b). També la lectura de Maria Antònia Oliver en rebre el Premi d'Honor l'any 2016 (Aritzeta 2016c). Sense oblidar el seu interès per Borges com a referent obligat en parlar de la teoria dels mons possibles i la intertextualitat (Aritzeta 2000b). Són alguns exemples que mostren un escenari ple i encara obert. No ens hem pogut referir a tot. Dificil en una primera mirada. Però ens agradaria pensar que bona part del traç de l'itinerari a què ens hem referit a l'inici i la trama que centren els interessos històrics, teòrics i crítics de Margarida Aritzeta hi és tractat. Almenys per ajudar a configurar millor la totalitat de la seva personalitat literària.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL CITADA

- ARENDE, Hanna (2016). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política. Traducción de Anna Poljak*. Ediciones Península.
- ARMITT, Lucie (2005). *Fantasy Fiction: An Introduction*. Nova York / Londres: Methuen.
- ARNAU I SEGARRA, Pilar (2007). «Itineraris i jocs intertextuals a la novel·la *Perfils de Nora* (2003), de Margarida Aritzeta». A: Christian CAMPS i Montserrat ROSER, (eds.), *La intertextualitat de la literatura de la postguerra fins avui. 2n Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*, vol. II. Montpellier: Centre d'Études et de Recherches Catalanes, Université Montpellier III / Association Française des Catalanistes / Éditions de la Tour Gile, p. 9-18.
- AUERBACH, Erich (2008). *Mimesis: la representació de la realitat en la literatura occidental*. Mèxic, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BÉGUIN, Albert (1954). *El alma romántica y el sueño*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- BENNASAR, Sebastià (2015). «El PSUC, el PSAN i la novel·la negra en català», *Pedres, mans, oceans*, blog (3 de febrer). <https://blocs.mesvilaweb.cat/ballaruga/?p=267745>
- (2016). «Llargà vida a Mina Fuster». *Bearn, revista de cultura*: <<https://revistabearn.com/2016/03/01/llarga-vida-a-la-mina-fuster/>>
- (2017). «No tenim orgull pels nostres autors, enterrem els morts sota una capa de formigó», Entrevista a *Vilaweb* (27 de març). <<https://www.vilaweb.cat/noticies/margarida-aritzeta-no-tenim-orgull-pels-nostres-autors-enlluernats-per-la-immediatesa-enterrem-els-morts-sota-una-cap-a-de-formigo/>>
- BLANCH, Teresa (1997). «Margarida Aritzeta, *Emboscades al Gran Nord*». *Faristol*, n. 29 (desembre), p. 55.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. París: Gallimard.
- BOOTH, Wayne (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University Chicago Press.

- BOULD, Mark i VINT, Sherryl (2012). «Political readings». A: Edward JAMES & Farah MENDLESOHN (eds.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Nova York: Cambridge University Press, p. 102-112.
- BROCH, Àlex (2004). «Cuba en la literatura catalana contemporànea». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 648, p. 63-71.
- BURKE, Edmund (1998). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.
- BUSQUETS, M. (1983). *Perspectiva Escolar*, n. 69 (maig), p. 69. *Ressenya de Grafèmia*.
- BUSSÉ, Xènia (2017). «Margarida Aritzeta. La literatura com a vitalitat», *Serra d'Or*, n. 695 (novembre), p. 14-19.
- BUSTOS, Joan (2014). «Margarida Aritzeta, *La nit de la papallona*». *Faristol*, n. 79 (setembre), p. 31.
- CALA CARVAJAL, Rafael (2001). «El español de América y el tipo del indiano». *Hisperia. Anuario de Filología Hispánica*, n. 4, p. 5-30.
- CAMPILLO, Maria (1977). «C. A. Jordana, l'intel·lectual i la ideologia». *Serra d'Or*, n. 209, p. 31-33.
- (1993). *Centenari C. A. Jordana.*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- (1998). «El grup d'exiliats catalans a Roissy-en-Brie». A: *El exilio literario español. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 1995)*, Barcelona: GEXEL, p. 569-577.
- (2011). «Lèxili a la literatura catalana». A: David GINARD i Antoni MARRIMON (eds.), *Lèxili republicà: política i cultura. Actes de les Jornades d'Estudi celebrades al Centre Cultural de La Misericòrdia, Palma, 18-20 de novembre de 2009*. Barcelona / Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Consell de Mallorca.
- CANAL, Jordi i MARTÍN, Àlex (2011). *La Cua de Palla, retrat en groc i negre*. Barcelona: Alrevés.
- CAPELL, Richard (1928). *Schubert's songs*. Londres: Macmillan.
- CARDÓ, Anton (2017). *El Lied romàntico alemán*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASALS, Montserrat (1991). *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura. Biografia*. Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLANOS, Jordi (1992). «Estudi introductori». A: Jordi CASTELLANOS (ed.), *Antologia de contes modernistes*. Barcelona: Ed. 62, p. 5-40.
- CERTEAU, Michel de (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- CERVERA, Alfons (2011). *Maquis*. Barcelona: Montesinos.



- CLÚA, Isabel (2017). *A lomos de dragones: introducción al estudio de la fantasía*. Mèxic: Bonilla Artigas Editores / Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.
- COMA, Xavier (1994). *Temes i autors de la novel·la negra. De la «Série Noire» a «La Cua de Palla»*. Barcelona: Edicions 62.
- CÒNSUL, Isidor (1986). «La progressió de Margarida Aritzeta». *Avui* (9 d'abril), p. 20. Crítica d'*Emboscades al Gran Nord*.
- (1997). «Les il·lusions perdudes i poca terra a L'Havana»: <<http://www.isidorconsul.cat/fitxers-critiques/203828-aritzeta.-l-herencia-de-cu-ba.pdf>>.
- EINSTEIN, Alfred (1981). *Schubert*. Madrid: Taurus.
- FARRÉ, Muntsa (2014). «La nit de la papallona». A: *Eines per treballar la lectura a les aules*. Materials accessibles a la pàgina web de l'editorial, només per als membres del «Cercle d'educadors»: <<https://www.barcnovainfantiljuvenil.cat/ficha.php?id=3283193>>
- FERRIOL, Rosa (2019). «Margarida Aritzeta: “La novela negra es una buena herramienta de denuncia”». *Diari de Mallorca* (7 de febrer). <<https://www.diariodemallorca.es/cultura/2019/02/07/margarida-aritzeta-novela-negra-buena/1389985.html>>
- FILELLA, Carina (2013). «Una novel·la sobre els silencis de la història», *El Punt-Avui* (8 de març). <<http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/625564-una-novel·la-sobre-els-silencis-de-la-historia.html>>
- (2019). «Avui dia, hi ha un cert orgull de la incultura», *La República* (10 de maig). <<https://www.lrp.cat/entrevistes/article/1597673-avui-dia-hi-ha-un-cert-orgull-de-la-incultura.html>>. Entrevista a Margarida Aritzeta.
- FISCHER-DISKAU, Dietrich (1984). *Robert Schumann, le verbe et la musique*. París: Du Seuil.
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte i CANTAGREL, Gilles (1994). *Guide de la mélodie et du lied*. París: Librairie Arthème Fayard.
- FUSTER, Jaume (1983). *L'illa de les Tres Taronges*. Barcelona: Planeta.
- (1985). *Lanell de ferro*. Barcelona: Planeta.
- (1993). *El Jardí de les Palmeres*. Barcelona: Planeta.
- GREGORI, Alfons (2006). «Lo maravilloso, lo fantástico y lo ideológico: Jaume Fuster y la inscripción de la reivindicación nacional». A: Marco KUNZ, Ana María MORALES & José Miguel SARDIÑAS (eds.), *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las lite-*

- raturas de España. Mèxic: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica / Oro de la Noche, p. 139-156.
- (2018). «La invisibilitat com a matèria política: *Vermell de Cadmi* de Margarida Aritzeta i *Los invisibles* de José María Merino». *Studia Romanica Posnaniensia*, n. 45 (juliol). <[https://www.academia.edu/37026357/La\\_invisibilitat\\_com\\_a\\_matèria\\_política\\_Vermell\\_de\\_Cadmi\\_de\\_Margarida\\_Aritzeta\\_i\\_Los\\_invisibles\\_de\\_José\\_María\\_Merino](https://www.academia.edu/37026357/La_invisibilitat_com_a_matèria_política_Vermell_de_Cadmi_de_Margarida_Aritzeta_i_Los_invisibles_de_José_María_Merino)>
- (2019). «Fantasy, History, and Politics: Jaume Fuster's Trilogy, or the Undone Catalan Nation». A: Pompeu CASANOVAS, Montserrat CORRETERG & Vicent SALVADOR (eds.), *The Rise of Catalan Identity: Social Commitment and Political Engagement in the Twentieth Century*. Cham: Springer, p. 235-246.
- GRUP D'ANÀLISI (1993). «Margarida Aritzeta, Un rock d'estiu». *Faristol*, n. 15 (març), p. 67. Ressenya col·lectiva signada pel Grup d'Anàlisi del Llibre Infantil i Juvenil de l'Associació Catalana d'Amics del Llibre Infantil i Juvenil.
- GUANSÉ, Domènec (1947). *Retrats literaris*. Mèxic: Edicions Catalònia.
- GUILLAMON, Julià (2003). «El arte artístico». *La Vanguardia*, «Cultura|s» (6 d'agost), p. 9.
- GUTIÉRREZ CARRETERO, Javier (2012). «Ecos medievals», *La Vanguardia* «Cultura|s» (5 de desembre), p. 10-11.
- HALBWACHS, Maurice (1968). *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France.
- HONEGGER, Marc (1991). *Dictionnaire de la musique vocale*. París: Larousse.
- HONEGGER, Marc i PRÉVOST, Paul (1998). *Dictionnaire des oeuvres de L'Art vocal*, 3. París: Bordas.
- HUME, Kathryn (1984). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Nova York / Londres: Methuen.
- INSPECCIÓ D'ENSENYAMENT (1997). *Lectures a 1r. i 2n. de BUP/FP i 3r. i 4t. D'ESO*, enquesta de l'Àrea de Llengua
- ISERN, Joan Josep (2003). «Perfils de revolta». *Avui*, «Cultura» (11 de setembre), p. 15.
- JORDANA, Cèsar August (1971). *El món de Joan Ferrer*. Barcelona: Proa.
- JULIÀ, Lluïsa (2017). «Lèscriptora Margarida Aritzeta Creu de Sant Jordi», *Núvol* (20 de març). <<https://www.nuvol.com/critica/la-filla-esborrada-de-margarida-aritzeta/>>
- LE GOFF, Jacques (1988). *Histoire et mémoire*. París: Gallimard.

- LLAMAZARES, Julio (1985). *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral.
- LLORT, Lluís (2017). «Margarida Aritzeta: “El registre oral és el fonament de la ficció”», *El Punt Avui* (6 de març).
- LLUCH, Gemma (1998). *El lector model en la narrativa per a infants i joves*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I i Universitat de València.
- MANRESA, Mireia (2004). *Què llegeixen els adolescents? Lectura personal o lectura escolar. Anàlisi d'una campanya de lectura a Cerdanyola del Vallès*. Treball d'investigació. Universitat Autònoma de Barcelona.
- MARTÍ I BERTRAN, Pere (1986). «Aventures canadenses». *Escola catalana*, n. 228 (novembre), p. 22-23. Crítica d'*Emboscades al Gran Nord*.
- (2009). *La literatura més enllà dels currículums*.
- (2019a). Entrevista arran de la publicació de *Quimera*. Ràdio Vilafranca, «Penedès en xarxa» (27 de febrer). <<https://media.rtvvilafranca.cat/podcast/radio-vilafranca/penedes-en-xarxa/187594-20190227b.mp3>>
- (2019b). «Margarida Aritzeta, “Quimera”». *Els Marges*, n. 118 (primavera), p. 124-125.
- (2019c). «Un món potser no tan irreal», *El 855*, n. 191 (gener-març), p. 30; *El 3 de Vuit* (29 de març), p. 68; *Gent del Masnou*, n. 373 (abril), p. 17.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex; Jordi CANAL i Jordi ARTIGAS (2013). «Cap a on va, “La Negra”? La desfeta d'una experiència literària». *Revista de Catalunya*, n. 281, p. 165-174.
- MARTÍN, Àlex i Javier SÁNCHEZ (2015). «Cuando no existía el femicrime: Maria Antònia Oliver y la novela negra». A: *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Barcelona: Icaria, p. 113-130.
- MARTÍN, Àlex (2016). «El col·lectiu “Ofèlia Dracs” i la novel·la negra». *Revista de Catalunya*, n. 295, p. 193-199.
- (2018). *Jaume Fuster, gènere negre sense límits*. Barcelona: Alrevés.
- MATA INDURÁIN, Carlos (1995). «Retrospectiva sobre la evolució de la novel·la històrica». A: Kurt SPANG, Ignacio ARELLANO & Carlos MATA (eds.), *La novel·la històrica. Teoría y comentarios*. Barañáin: Universidad de Navarra.
- MATEU, Margarida (1995). «Margarida Aritzeta, *La volta al món de Gilbert el lloro*». *Faristol*, n. 23 (desembre), p. 39.
- MATHEWS, Richard (2002). *Fantasy: The Liberation of Imagination*. Nova York / Londres: Routledge.

- MENDLESOHN, Farah (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- MONTI, Jennifer Linda (2019). *Imagining Cuba: Emigration, Tourism, and Imperialist Nostalgia in the Work of Spanish Women Writers and Photographers (1992-2015)*. University of California: <<https://escholarship.org/uc/item/335116w2>>
- MORALES, Ana María (2002). *Lo maravilloso medieval y sus categorías*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- MOYA, Jeroni (coord.) (2005). *Llegir per aprendre. Una proposta per treballar les lectures a l'ESO*. Universitat Autònoma de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació.
- MULET CUGAT, Gemma (2015). «Els cais de les sirenes». *Faristol*: <<https://www.clijcat.cat/faristol/l libre-cercat/Els-cais-de-les-sirenes>>.
- MURIÀ, Anna (1993). «C. A. Jordana: l'home de qualitats indefinides», *Serra d'Or*, n. 405, p. 45-46.
- NIKOLAJEVA, Maria (2012). «The development of children's fantasy». A: Edward JAMES & Farah MENDLESOHN (eds.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Nova York: Cambridge University Press, p. 50-61.
- NO SIGNAT, 1 (1988). «Margarida Aritzeta, *El castell del Tascó*». *CLIJ*, n. 1 (1988), p. 63. Ressenya sense signar.
- NO SIGNAT, 2 (1992). «Margarida Aritzeta, *Un rock d'estiu*». *CLIJ*, n. 45 (desembre), p. 66.
- NO SIGNAT, 3 (2014). «Margarida Aritzeta, *La nit de la papallona*». *CLIJ*, n. 259 (maig-juny), p. 16.
- NO SIGNAT, 4 (2019). «Estem retornant a una certa diglòssia i així no afavorim el català», URVActiv@ (27 de març). <<http://diaridigital.urv.cat/entrevistes/margarida-aritzeta-estem-retornant-a-una-certa-digllossia-i-aixi-no-afavorim-el-catala/>>.
- NO SIGNAT, 5 (2019). «Homenatge a Margarida Aritzeta en el Tiana Negra». *Diari de Tarragona* (23 de gener). <<https://www.diaridetarragona.com/tarragona/Homenatge-a-Margarida-Aritzeta-en-el-Tiana-Negra-20190123-0039.html>>.
- NO SIGNAT, 6 (1977). «Les lectures poètiques al Passatge Permanyer». A: «La literatura catalana sota el franquisme (1939-1953)». *L'Avenç*, n. 6, p. 44-45.
- OCA, Jonathan (2019). «El procés no ha afectat la venda de llibres en català», *Nació Digital* (29 de març). <<https://www.naciodigital.cat/noti>>

- cia/176408/margarida/aritzeta/proces/no/afectat/venda/llobres/catala>. Entrevista a Margarida Aritzeta.
- ONADA EDICIONS (2014). <<http://premsaonada.blogspot.com/2014/07/els-joves-tenen-capacitat-per.html>>. Entrevista a Margarida Aritzeta.
- PALAU, Montserrat (1994). «Color de sang. Aproximació al gènere criminal en català». *Lletra de canvi*, n. 36, p. 36-40.
- PINYOL COLOM, Joan (2014). Guia didàctica de *Cita a la paret de gel*: <http://www.onadaedicions.com/wp-content/uploads/citaparetgel.pdf>
- PIQUER, Adolf i Àlex MARTÍN (2006). *Catalana i criminal: la novel·la detectivesca del segle XX*. Palma: Documenta Balear.
- PORTELL, Joan (2003). «Margarida Aritzeta, *El castell del cor menjat*». *Faristol*, n. 46 (juliol), p. 27.
- PROS, Jaume (s. d.). «Parlem de llibres amb... Margarida Aritzeta»: <https://www.escriptors.cat/autors/aritzetam/entrevistes>
- RABASSA, Fèlix (2016). «Entrevista a Margarida Aritzeta: parlem de “El Gorg Negre”, de literatura fantàstica en català i de l’ofici d’escriure en la nostra llengua», *Blog Cròniques de Neopàtria* (5 de maig). <http://croniquesdeneopatria.blogspot.com/2016/05/entrevista-margarida-aritzeta-parlem-de.html>
- REAL, Neus (2005). «Les narradores catalanes del segle xx: una narrativa per a un nou segle». A: *Escriptors: de Caterina Albert als nostres dies*, Nadala de la Fundació Carulla, p. 68-81.
- RICOEUR, Paul (1983). *Temps et récit, 1*. Paris: Éditions du Seuil.
- ROSSUM GUYON, Françoise van (1980). «Aspects et fonctions de la description chez Balzac. Un exemple: *Le Curé de village*». *Année Balzacienne*, n. 1, p. 111-136.
- SAID, Eduard W. (2003). *Orientalism*. Penguin Random House.
- SAMS, Eric (1969). *The songs of Robert Schumann*. Londres: Methuen & Co.
- SARDÀ, Zeneida (2003). «Margarida Aritzeta en el joc fronterer», *Serra d’Or*, n. 527, p. 9-15.
- SEMINARI DE BIBLIOGRAFIA INFANTIL DE ROSA SENSAT (1985). *Faristol*, n. 0 (juliol), p. 62. Ressenya de *Grafèmia*.
- SLEMON, Stephen (1988). «Magic realism as post-colonial discourse». *Canadian Literature*, n. 116, p. 9-24.
- SOTORRA, Andreu (1992). «Una croada contra l’anacronisme». *Avui* (8 de novembre), suplement «Cultura». Crítica d’*Un rock d’estiu*.

- (1995). «Destins enganyosos». *Avui* (21 de setembre). Crítica de *La volta al món de Gilbert el lloro*.
  - (2000). «Descripcions i aventures a Cuba». *Avui*. Crítica de *L'aiguamoll dels cocodrils*.
  - (2001). «Aritzeta, Margarida. El nostre nivell és bo i això potencia el gust per la lectura». *Cornabou. Revista de Literatura Infantil i Juvenil*, «Entrevistes»: <<http://www.andreusotorra.com/cornabou/docus/entrevistes/aritzetam.html>>
  - (2016). «Una papallona amb l'agulla clavada». *Cornabou* (15 de juny). <<http://www.andreusotorra.com/cornabou/dossiers/lijcritica/critica2016/000973.pdf>>
  - (2017). «Plouen cairats de punta». *Avui* (7 de juny). Crítica d'*Aigües de tardor*.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (1966). *The Tolkien Reader*. Nova York: Del Rey Books.
- TRANCHEFORT, René (1996). *Guide de la musique de piano et de clavecin*. París: Editorial Fayard.
- TRIGO, Xulio Ricardo (2007). «Gradacions de la novel·la. L'obra recent de Margarida Aritzeta». *Serra d'Or*, n. 569, p. 44-46.
- VILLALONGA, Anna Maria (2014). «Bandoler, de Margarida Aritzeta», Blog El fil d'Ariadna (II) (10 d'abril). <<http://elfilariadna.blogspot.com/2014/04/bandoler-de-margarida-aritzeta.html>>
- (2016a). «Margarida Aritzeta: màgrada escriure des de registres diferents». *Núvol* (29 de gener). <<https://www.nuvol.com/entrevistes/margarida-aritzeta-magrada-escriure-des-de-registres-diferents/>>
  - (2016b). «Els fils de l'aranya, de Margarida Aritzeta». Blog A l'ombra del crim (29 de gener). <<http://alombradelcrim.blogspot.com/2016/01/els-fils-de-laranya-de-margarida.html>>
  - (2016c). «El correu de Trípoli, de Margarida Aritzeta». Blog A l'ombra del crim (9 de maig). <<http://alombradelcrim.blogspot.com/2016/05/el-correu-de-tripoli-de-margarida.html>>
  - (2017). «La filla esborrada, de Margarida Aritzeta». Blog El fil d'Ariadna (30 de juny). <<http://elfilariadna.blogspot.com/2017/06/la-filla-esborrada-de-margarida-aritzeta.html>>
  - (2018). «Rapsòdia per a un mort». Blog A l'ombra del crim (16 de desembre). <<http://alombradelcrim.blogspot.com/2018/12/rapsodia-per-un-mort-de-margarida.html>>

- VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.
- WHITE, Hayden (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- (2004). «Figural Realism in Witness Literature». *Parallax*, n. 10, p. 113-124.





## OBRA DE MARGARIDA ARITZETA

### *Novel·les*

- (1982a). *Grafèmia*. Barcelona: Laia.
- (1983a). *Un febrer a la pell*. Barcelona: Edicions 62.
- (1984). *Vermell de cadmi*. Barcelona: Laia.
- (1985a). *Emboscades al Gran Nord*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- (1986a). *Temps de secada*. València: Gregal.
- (1987a). *El darrer toro*. Barcelona: Plaza i Janés
- (1987b). *La volta al món de Gilbert, el lloro*. Barcelona: Teide.
- (1988a). *El castell del Tascó*. Barcelona: Pirene.
- (1990a). *El correu de Trípoli*. Barcelona: La Magrana.
- (1990b). *Grafèmia*. Barcelona: Editorial Cruïlla.
- (1991). *Tie Break*. Barcelona: La Magrana.
- (1992a). *El cau de llop*. Barcelona: La Magrana.
- (1992b). *Quaranta graus a l'ombra. El Nou Diari*: Reus-Tarragona (publicada per capítols).
- (1992c). *Un rock d'estiu*. Barcelona: Columna Jove.
- (1995a). *Atlàntida*. Barcelona: Columna.
- (1995b). *La volta al món de Gilbert, el lloro*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1996a). *L'home inventat*. Barcelona: Columna.
- (1997a). *L'herència de Cuba*. Barcelona: Columna. Nova edició: (1999).  
Barcelona: Planeta DeAgostini.
- (1997b). *Emboscades al Gran Nord*. Barcelona: Empúries.
- (2000). *Laiguamoll dels cocodrils*. Barcelona: Cruïlla.
- (2002a). *El verí*. Valls: Cossetània.
- (2003a). *Perfils de Nora*. Barcelona: Proa.
- (2003b). *El castell del cor menjat*. Barcelona: Cruïlla.
- (2005). *El llegat dels filisteus*. Valls: Cossetània.
- (2006). *Aigües de tardor*. Barcelona: Cruïlla.
- (2010). *La maleta sarda*. Barcelona: Columna.

- (2012). *El Gorg Negre*. Barcelona: Estrella Polar.
- (2013a). *El pou dels maquis*. Valls: Cossetània.
- (2013b). *El pou dels maquis: els fets, els documents. Realitat i documentació d'una novel·la verídica*. Valls: Cossetània.
- (2014a). *Bandoler*. Valls: Cossetània.
- (2014b). *La nit de la papallona*. Barcelona: Barcanova.
- (2014c). *Cita a la Paret de Gel*. Benicarló: Onada edicions.
- (2015a). *Lamant xinès*. Barcelona: Llibres del Delicte.
- (2015b). *Els cais de les sirenes*. Barcelona: Cruïlla.
- (2016a). *Els fils de l'aranya*. Barcelona: Llibres del Delicte.
- (2017a). *La filla esborrada*. Barcelona: Capital Books.
- (2018a). *Rapsòdia per a un mort*. Barcelona: Llibres del Delicte.
- (2018b). *Quimera*. Benicarló: Onada edicions.
- (2020). *Teoria del gall*. Barcelona: Llibres del Delicte.

#### *Narrativa curta*

- (1981). *Quan la pedra es torna fang a les mans*. Barcelona: Selecta.
- (1985b). Conte. A: Ofèlia Dracs, *Essa Efa*. Barcelona: Laia.
- (1985c). Conte. A: *Boccatò di cardinali*. València: Tres i Quatre.
- (1994a). Conte. A: *Misteri de reina*. València: Tres i Quatre.
- (1995c). «La fortuna». A: *Dones soles*. Barcelona: Planeta, p. 21-32.
- (2004). «El prodigi». A: *Temps de fogony: relats històrics de l'Alt Pallars*. Barcelona: Proa. Nova edició: (2005). *El darrer comte del Pirineu*. Barcelona: Proa, p. 15-31.
- (2013c). «L'assassinat de la venedora de cupons». A: Anna Maria Villalonga, *Elles també maten*. Barcelona: Llibres del Delicte, p. 17-39.
- (2015c). «L'or del ring». A: *Llibre de la Marató 2015*, p. 101-112.
- (2017b). «Metro Llacuna». A: *Barcelona, viatge a la perifèria criminal*, Barcelona: Editorial Alrevés, p. 155-167.
- (2018c). «Mala sang». A: *Assassins del Camp*. Barcelona: Llibres del Delicte, p. 257-272.

## Assaig, crítica, estudis literaris i edicions

- (1979). *Carrasclat-Veciana. Elements per a l'anàlisi de la guerrilla antibor-bònica*. Valls: Òmnium Cultural.
- (1982b). «Estudi introductori». A: *Un filojansenista: Jaume Cesat: Barcelona, 1757 - Valls, 1809: presentació d'un manuscrit de poesies*. Valls: Òmnium Cultural Alt Camp.
- (1983b). «Un text de Rovira i Artigues. Notes sobre crítica literària a l'entorn de Josep Lleonart». *Serra d'Or*, n. 286-287 (juliol-agost), p. 65-67.
- (1983c). «Aribau, entre el Romanticisme i la misogínia». *Serra d'Or*, n. 286-287, p. 452-453.
- (1984b). «Llegir correspondència amb "La rosa als llavis". Epistolari de Joan Salvat-Papasseit». *El País. Quadern* (10 de juliol), p. 3.
- (1985d). *Josep Lleonart: obra crítica*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Resum de tesi doctoral.
- (1985e). «Aportacions de Josep Lleonart a una definició noucentista». A: *Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Actes del quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Washington, D.C., 1984. Estudis en honor d'Antoni M. Badia i Margarit*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 245-256.
- (1985f). «La FIDELF, moviment descolonitzador a la literatura francòfona». *Serra d'Or* (juny), p. 25-26.
- (1985g). «Sobre l'Epistolari de Joan Salvat-Papasseit». *Serra d'Or* (octubre), p. 49-52.
- (1985h). «Els topònims de "Vilaniu"». *Serra d'Or* (setembre), p. 46.
- (1987c). «Mercè Rodoreda, el mirall i el miratge». *Serra d'Or*, n. 337, p. 47-51.
- (1988b). *Manuel de Montoliu: obra crítica*. Tarragona: Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV.
- (1988c). «Les novel·les de l'exili americà». A: *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 13-30.
- (1988d). «Els atractius del Baró de Maldà». *Serra d'Or*, n. 340, p. 43-46.
- (1988e). «La vida musical a Barcelona al s. XVIII, segons el Baró de Maldà». *Catalunya Música (Revista musical catalana)*, n. 48, p. 11-15 (423-427).
- (1988f). «Joan Sales, l'home al servei del país». A: *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 161-179.

- (1991b). «Novel·les de Maria Aurèlia Capmany. Ser dona: una circumstància feliç». *Serra d'Or*, n. 384, p. 22-27.
- [amb Antoni ARNAL I BELLA, Jaume AYMÍ, M. Angels OLLÉ, Carme ORIOL CARAZO i Maribel SÁNCHEZ] (1991c). «El cambio de referentes culturales y su repercusión en la formación lingüística de los estudiantes de magisterio». A Aurora MARCO LÓPEZ i Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (eds.), *Actas do I Simpósio Internacional de Didáctica da Língua e a Literatura*. A Coruña, p. 241-245.
- (1994b). «Reus al “Calaix de Sastre” del Baró de Maldà». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, n. 7, p. 18-19.
- (1994c). «La narrativa de Ventura Gassol». A: *Homenatge a Ventura Gassol*. Tarragona: Diputació de Tarragona, p. 83-97.
- (1995d). «El mite de la Revolució: lectura de “La lluna mor amb aigua” i “La muerte de Artemio Cruz”». A: *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes 1*. Barcelona: Abadia de Montserrat, p. 225-237.
- (1996b). *Diccionari de termes literaris*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996c). «Opoton el vell o l'intent de comprendre». A: *Tisner, Miscel·lània d'homenatge*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 63-95.
- (1997c). «Pròleg». A: *Música i simulacre a l'era digital*. Lleida: Pagès editors, p. 9-14.
- (1997d). «Introducció». A: Lluís FERRAN DE POL, *Érem quatre*. Barcelona: Columna, p. 9-25.
- (1997e). «Des del tramvia (trajecte intertextual)». A: *Sobre Jordi Sarsanedas*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 143-169.
- (1997f). «La “sala de les nines”: l'espai dels silencis». A: Margarida ARITZETA i Montserrat PALAU (ed.), *Paraula de dona. Actes del Col·loqui Dones, Literatura i Mitjans de Comunicació*. Tarragona: Diputació de Tarragona, p. 316-322.
- (1998a). «Mons possibles i narrativa breu». A: *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu. 1. Al voltant de la brevetat. 2. Mercè Rodoreda*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana | Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 105-128.
- (1998b). «Jaume Fuster. El compromís amb la literatura». *Serra d'Or*, n. 461, p. 14-18.
- (1998c). «Els comentaris crítics de Josep Lleonart a “La Revista” (Barcelona 1918-1921)». A: Paolo MANINCHEDDA (COORD.), *La Sardegna e la*

- presenza catalana nel Mediterraneo: atti del VI Congresso (III Internazionale) dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, Cagliari 11-15 ottobre 1995*. Cagliari: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana, vol. 2, p. 200-211.
- [amb Carme ORIOL CARAZO] (1998d). «L'obra crítica de Manuel de Montoliu a *El Poble Català* (1904-1911)». A: Paolo MANINCHEDDA (coord.), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo: atti del VI Congresso (III Internazionale) dell'Associazione Italiana di Studi Catalani, Cagliari 11-15 ottobre 1995*. Cagliari: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana, vol. 2, p. 187-199.
- [amb Jordi Castells] (1999). «Jaume». A: *Jaume Fuster*. Barcelona: Ed. 62, p. 23-33.
- (1999a). «Estudi introductorio». A: Jaume FUSTER, *Tarda, sessió contínua* 3,45. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- (1999b). «Jaume Solé: l'art com a teixit. Un camí per al diàleg i la pau». A: *Jaume Solé*. Barcelona: Omega edicions, p. 11-15.
- (2000b). «Mundos posibles en la narrativa de Borges». A: Manuel FUENTES VÁZQUEZ i Paco TOVAR (eds.). *La Aurora y el Poniente: Borges (1899-1999)*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 107-116.
- (2002b). *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»*. Barcelona: Proa.
- (2002c). «Maria Aurèlia Capmany: l'escriptura com a inspiració». A: *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània, p. 107-116.
- (2002d). «L'anàlisi semiòtica de la literatura». *Hermeneia. Estudis literaris i tecnologies digitals*.
- (2004b). «Sobre el "Col·legi de la Bona Vida" del Baró de Maldà». *La Vanguardia* (17 de juliol), p. 1.
- (2004c). «Els mons de la literatura». A: *Estudios Hispánicos y Románicos*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, p. 16-54.
- (2005b). «"Solitud", estratègies discursives de la novel·la». *Serra d'Or*, n. 545, p. 16-18.
- (2005c). «L'Indaleci Castells, entre la història i el mite». *Quaderns de Vilaniu*, n. 48, p. 7-14.
- (2006b). «Poètica de la ficció en l'obra èpica». *Anuari Verdguer. Monogràfic: Verdguer: llengua, retòrica i poètica*, n. 14, p. 131-155.

- (2006c). «“Pilar Prim”, de Narcís Oller». *LletrA*, la literatura catalana a internet: <https://lletra.uoc.edu/ca/obra/pilar-prim-1906/detall>
- (2006d). «La Revolució mexicana: un mite de la literatura catalana de l'exili». A: *Lexili literari republicà*. Tarragona: Publicacions URV (URV-Arola-Cossetània), p. 11-18.
- (2008a). «Pròleg». A: Narcís OLLER, *Vilaniu*. Valls: Cossetània, p. 7-14.
- (2008b). «Pilar Prim, de Narcís Oller». A: *Entre dos mons. Visions de la literatura catalana i europea a l'inici del segle xx. 1906-2006. Un segle de modernitat literària*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, p. 119-143.
- (2009). «Ricard Salvat, l'amic, el mestre». *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, n. 73-74, p. 112-113.
- (2010b). «“La meva Cristina” o el desig sense esperança». A: *Una novel·la són paraules*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, p. 205-220.
- (2010c). «Vilaniu, novel·la de ciutat». A: *Narcís Oller i Vilaniu*. Valls: Cossetània, p. 25-32.
- (2010d). «Fer política entre fronteres». A: *Treballar a la frontera: la Generalitat a Perpinyà i a l'Alguer*. Barcelona: Generalitat de Catalunya (Departament de la Vicepresidència), p. 4-15.
- (2013d). «Mare casteller». A: *La dona i l'economia en el món casteller*. Valls: Cossetània, p. 87-89.
- (2014d). *Isabel-Clara Simó*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- (2014e). «Jaume Fuster, la ficció sense fronteres». *Ítaca, Revista de Filologia*, n. 5, p. 161-178.
- (2014f). «Relats gòtics d'Olga Xirinacs: un terror exquisit». A: Magí SUNYER (ed.), *La literatura d'Olga Xirinacs: poesia, narrativa, dietaris*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 153-188.
- (2015d). «Poblet i Vallespinosa, el gust i la necessitat». *Quaderns (revista de traducció)* n. 22, p. 25-41.
- (2015e). «Recordant Manuel de Pedrolo, vint-i-cinc anys després. Lectures de “Totes les bèsties de càrrega”». *Revista de Catalunya*, n. 292, p. 22-32.
- (2015f). «Olga Xirinacs, una literatura viva». *Serra d'Or*, n. 664, p. 59-62.
- (2015g). «La llegenda romàntica del “bandoler” Carraslet». *Cultura i paisatge*, n. 8, p. 64-69.

- (2016b). «Les ciutats de la ficció». A: *Miscel·lània d'homenatge a Joan Martí i Castell*, II. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, p. 131-138.
- (2016c). «Maria Antònia Oliver, la literatura sense adjectius». *Serra d'Or*, n. 678, p. 44-48.
- (2016d). «The myth of Vilaniu and the First Spanish Republic». A: Emili SAMPER (ed.), *The Myths of the Republic: Literature and Identity*. Kassel: Reichenberger, p. 133-148.
- (2017c). «Els topònims de *L'Escanyapobres*, de Narcís Oller». *Estudis Romànics*, n. XXXIX, p. 375-391.
- (2017d). «Oller, Narcís. "Memòries. Història de mos llibres i relacions literàries"». *Llengua & Literatura*, n. 27, p. 175-178. Ressenya.
- (2018d). «Vigència de Manuel de Pedrolo en la literatura actual». A: *Vigència de Manuel de Pedrolo*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 165-192.
- (2018e). «Manuel de Pedrolo, entre l'alta cultura i la cultura popular». A: *Quan la paraula trenca la nit: Manuel de Pedrolo i Maria Aurèlia Capmany*. Tarragona: Arola, p. 27-44.
- (2018f). «Constants i criteris en l'onomàstica de ficció de Narcís Oller». *Quaderns de Vilaniu*, n. 74 (Onomàstica de l'Alt Camp i Muntanyes de Prades), p. 5-25.
- (2019a). «Mons de ficció i joc intertextual en l'obra de Jordi Tiñena». A: *El plaer d'escriure. Estudis sobre l'obra literària de Jordi Tiñena*. Tarragona: Diputació de Tarragona, Col·lecció Ramon Berenguer IV, p. 18-39.
- (2019b). «Pròleg». A: *El plaer d'escriure. Estudis sobre l'obra literària de Jordi Tiñena*. Tarragona: Diputació de Tarragona (Col·lecció Ramon Berenguer IV), p. 9-14.
- (2019c). «Narcís Oller, llegendes, mites nacionals i mites literaris». A: Magí SUNYER i Emili SAMPER (ed.). *La llegenda*. Kassel: Reichenberger (Estudis catalans, 9), p. 121-133.
- (2019d). «Classes de literatura". *Núvol* (5 de setembre). <<https://www.nu-vol.com/opinio/classes-de-literatura/>>.
- (2019e). «200 anys sense el Baró de Maldà i 250 anys del Calaix de sastre». *Serra d'Or*, n. 710, p. 40-42.
- (2020b). «L'escriptora compromesa» [Isabel-Clara Simó]. *Serra d'Or*, n. 723, p. 19-21.

- (2020c). «Teresa Pàmies: mirada de dona». Ponència presentada al Simposi «Teresa Pàmies, política, memòria i literatura», el 8 d'octubre de 2019 Barcelona, (Institut d'Estudis Catalans i UAB) (en premsa).
- (2020d). «La Lònia Guiu de Maria Antònia Oliver i Mallorca» [en premsa, *Randa*, n. 84].

*Edició de textos*

- (1982b). Edició i estudi introductor de *Un filojansenista: Jaume Cèsar: Barcelona, 1757 - Valls, 1809: presentació d'un manuscrit de poesies*. Valls: Òmnium Cultural Alt Camp.
- (1986b). Edició i estudi introductor de Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà). *Viatge a Maldà i Anada a Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1993a). Edició i estudi introductor de Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà). *El Col·legi de la Bona Vida*. Barcelona: Barcanova.
- (1993b). Edició i estudi introductor de Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà). *Viles i ciutats de Catalunya*. Barcelona: Barcino, 1993.
- (1994c). Edició i estudi introductor de Rafael d'Amat i de Cortada (baró de Maldà). *Miscel·lània de viatges i festes majors*. Barcelona: Barcino.
- Blog La Maleta Sarda: <<https://maletasarda.blogspot.com>>
- Blog <<https://margaridaaritzeta.blogspot.com/>>
- Web <<https://www.escriptors.cat/autors/aritzetam2>>







UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI  
Càtedra Josep Anton Baixeras

Aquest quadern extraordinari de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català recull les intervencions en la jornada sobre Margarida Aritzeta que es va celebrar a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili. Les aportacions d'Anna Maria Villalonga, Pere Martí i Bertran, Montserrat Palau Vergés, Alfons Gregori, Anton Cardó, Maria Moreno i Domènech, Ignasi Riera, Pilar Arnau i Segarra i Àlex Broch proporcionen una visió rigorosa, atractiva i rica de l'activitat literària, pedagògica, erudita i assagística de l'escriptora.



[publicacions]  
**urv**