

El pitjor que li pot passar a una novel·la

ÒSCAR MONTFERRER

NARRATIVA

Pablo Tusset, *El millor que li pot passar a un croissant*. Traducció de Marta Pera. COLUMNA. Barcelona, 2003.

L'arrencada d'*El millor que li pot passar a un croissant* –a partir d'ara, *El millor...*– és bona: amb agilitat i amb desimboltura lingüística, és a dir, sense manies, presenta i caracteritza el protagonista de l'odissea que sepera al lector.

El retrat que Pablo Tusset fa de Pablo Miralles –el personatge principal– relaciona el protagonista de la novel·la amb el reguitzell de sapastres més o menys afortunats que ha parit la literatura i que han comptat amb el vistiplau del públic perquè la malaptesa, si es produeix en els altres, és un factor que tendeix a afavorir la disculpa i la sensació de proximitat.

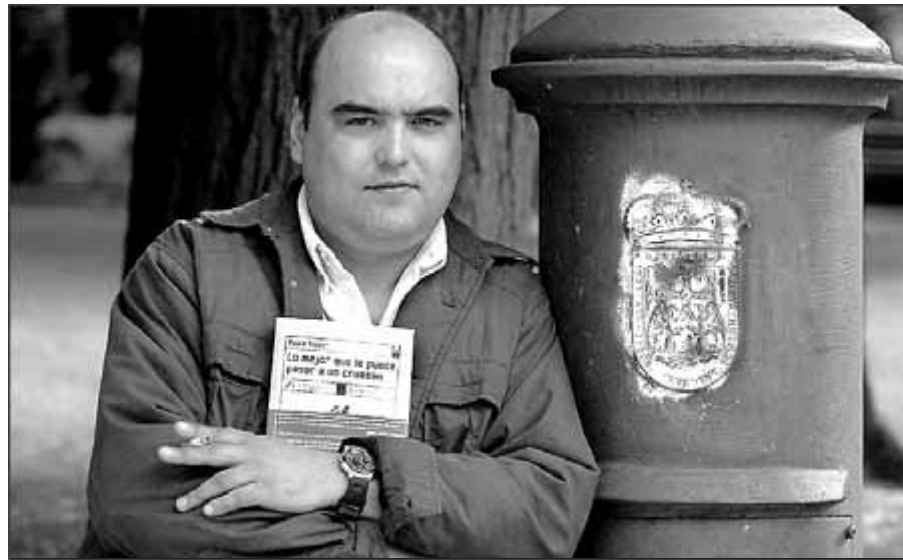
Pablo Miralles és, segons se'l descriu, una mena de massa humana d'uns cent vint quilos de pes, bona part dels quals responen a la presència excessiva de greix. Forma i fons semblen estar relacionats, en el personatge, i això té a veure amb el desenvolupament de la novel·la de Tusset: Miralles és un antiheroi que ha esdevingut un *fatty* a consciència en adonar-se que les temptacions i les presses amb què el consumisme estressa el personal són enganyifes anti-naturals. Des d'aquesta convicció, i amb la tranquil·litat que ofereix la vida de rendista, el protagonista té més a veure amb un buda panxacontent que

menysprea amb displicència allò que creu que no necessita –pot passar de tot tret de les drogues, l'alcohol, Internet i alguna expansió sexual poc sofisticada– que no pas amb l'heroi que ha de cloure victoriós la peripècia que proposa l'obra.

Les primeres passes de la novel·la també les fa agradables un ritme narratiu vertiginós que ajuda –molt– a convèncer el lector que el món de despropòsits caricaturescos que se li presenta a la mirada és un món en què val la pena entrar: els personatges que poblen *El millor...* potser no arriben a ser prou estrafolaris per a formar part d'una parada de monstres –perquè, fet i fet, tenen més a veure amb l'exageració quasi grotesca dels arquetipus que sí que serveixen per a la descripció del bestiar humà urbà–, però són prou extrava-

gants per conformar el món propi de la novel·la de Tusset.

La desaparició del germà del protagonista –juntament amb la de la secretària del germà–, vinculada al misteri aparent que es cossifica en un immoble barceloní, serveixen de detonador de l'acció. Miralles, que sent la crida de la sang, decideix que ha de fer alguna cosa per resoldre la situació càdica que ha destorbat el seu *dolce far niente*: actua. Això fa que *El millor...* entri de ple en un joc d'aparences en què les mentides es fan passar com a veritats i les veritats amb què es compta esdevenen, de manera gradual, mentides: bona part dels personatges, protagonista inclòs, enganyen i són enganyats mentre la trama s'emboïca per una banda i es descabella per l'altra.



PABLO TUSSET, AUTOR D'«EL MILLOR QUE LI POT PASSAR A UN CROISSANT»

En aquesta fase de la novel·la, però, injustificadament, es produeix una baixada de ritme que provoca una certa estupefacció a mesura que es comprova que el ralenti abasta cada vegada més pàgines: fa estrany que el protagonista, que ha de resoldre un afer amb tonalitats criminals creixents en què acaba implicada la seva família al complet, s'ho prengui amb una calma que quasi equipara els seus dies com a salvador als seus dies com a autoengreixador: és desconcertant perquè el text s'encomana de la parsimònia relativa de Miralles quan encara queden moltes pàgines per llegir.

És en aquest tram, també, quan el registre lingüístic que sembla haver caracteritzat la novel·la perd gas i permet que la narració s'acosti, sense arribar-hi, als camins de la convencionalitat semàntica, cosa que és de lamentar, perquè l'obra ha estat aprofitant, en un to foteta en bona part de les ocasions, els recursos de la llengua poc encartonada.

UNA NOVA TOMBARELLA CONCEPTUAL

La recta final proposa una nova tombarella conceptual que insereix la narració en els pressupostos dels jocs d'*arcade*: més o menys sol davant del perill, Pablo Miralles ha de superar un seguit de proves –que aquí no s'especificaran perquè rebentar un final és de molt mala educació– i això fa que l'acció se surti de mare: sembla que l'autor es deixa anar, oblidant el món exterior que ha creat, concentra tot el pes de la narració en pocs personatges i endavant amb les atxes.

Llegides senceres les 468 pàgines de què consta la versió catalana d'*El millor...* –l'original, del qual s'acaba d'estrenar una versió cinematogràfica que té com a protagonista un tercer Pablo, el Carbonell, el més estripador dels reporters del difunt *Caiga quien caiga*, és en castellà–, sembla coherent pensar que, des del respecte que sempre han de merèixer els creadors, l'obra pateix el pitjor que li pot passar a una novel·la: no està malament, es llegeix bé i presenta passatges força divertits, però –en el benentès que és només una opinió particular– li sobren pàgines.

El joc de la veritat

PAU DITO TUBAU

NARRATIVA

Georges Simenon, *La neu era freda*. Traducció de Xavier Barral i Altet. EDICIONS 62. Barcelona, 2003.

Que la millor novel·la d'intriga de Georges Simenon siguin les *Mémoires intimes* és una manera indirecta de reconèixer que els Maigret són passatemps divertits, jocs hàbils d'artifici i d'entreteniment. La història és coneguda: el suïcidi d'una filla que l'adora fins a la temptació de l'incest provoca en Simenon la necessitat d'escriure una reveladora autobiografia. El relat comença amb un cadàver ajagut en un llit, una misteriosa pistola del 22, les ordinàries perquisicions judicials i l'inici d'una investigació que es remunta a la infància del novel·lista i acaba amb la mort de la filla. Proscrita la sexualitat, és ella qui impulsa el pare a seguir-la en la "voluntat gairebé cruel de descobrir la veritat" mitjançant el mètode de "comprendre i no jutjar", és ella

qui li proposa la seducció de l'escriptura –una sublimació ideal per a la vellesa d'un promiscu compulsiu– i li promet el premi compartit de la immortalitat, és ella qui el convenç que "comença a escriure la història d'un ésser a qui estimo profundament i que ja no morirà per a ningú". El vell artesà comença a parlar com un orant. La intriga persisteix des de l'inici i multiplica biaixos en les omissions i els silencis, però l'habitual trama lúdica deixa pas a l'inquietant joc de la veritat. Ja no queda lloc per a les fugides i els alliberaments detectivescos, tampoc per als imprevistos cops d'efecte o les inesperades resolucions d'enigmes. La realitat es mostra massa poderosa per reduir-la a un encadenament de causes i d'efectes.

Entre els capítols XXVIII i XXX de les *Mémoires* veiem com l'estranya i sempre itinerant família Simenon s'installa en un barri de Tucson que s'anomena "el racó dels esnobs". Habiten la casa la primera dona del novel·lista, amb la qual encara manté una relació d'amistat, i el seu fill en comú; la segona dona i futura mare de la filla morta, una nova companya oficial que tolera amb

irritació que la primera dona faci de senyora de la casa; una antiga amant de visita que acabarà sent la cuinera de la família; i els eventuals acompanyants del servei. Les escenes de gelosia de la primera i la segona dona se succeeixen mentre el mascle visita l'alcova de la vella amant. És en aquest escenari, durant aquesta època, quan Simenon escriu *La neu era freda* (1948), traduïda ara al català amb gairebé una dècada de retard respecte a la versió castellana.

LA FRANÇA DOMINADA PELS NAZIS

Situada en una ciutat inconcreta que la crítica del moment va circumscriure a la França del nord o de l'est dominada pels nazis –Simenon diu a les *Mémoires* que es va inspirar en una petita ciutat austríaca–, la novel·la planteja una trama d'assassinats entre pispes i putes dels baixos fons que lluiten per sobreviure enmig de l'ocupació. La nul·la consciència del ritme de les frases i el moviment intern dels paràgrafs, les escasses descripcions de lloc amb els seus detalls, o la falta de gruix i d'evolució dels personatges, troben el seu contrapunt en la creació d'intrigues constants en què els prota-

gonistes busquen satisfer cegament les seves passions i necessitats. Tots tracten de sobreviure d'alguna manera a les descàrregues de la vulnerabilitat, la solitud i el desafecte, a vegades mitjançant una penosa recerca de la bondat aliena que els ajudi a superar la desconfiança. El pessimisme vital i la concepció de l'individu com a intrínsecament egoista entronca Simenon amb la tradició dels anomenats *moralistes francesos* del segle XVII, La Rochefoucauld, La Bruyère i Pascal, sobretot amb el fet que les virtuts no són més que vicis disfressats, les passions els aspectes que pren l'amor propi i l'autoconeixement un capítol més de la ceguesa, que troben l'espai natural en l'engranatge de la novel·la popular. La novel·la decau abruptament entre la segona i la tercera part per recuperar el to en el tram final, però el buit obert a l'entremig és massa gran i les mancances tècniques hi afloren amb massa evidència. Queda, no obstant, la possibilitat de distreure's amb les concommitàncies entre la història narrada i la biografia de Simenon, des de temes com la dolorosa falta d'amor matern i el col·laboracionisme amb l'enemic en un context de guerra fins a la creixent tendència del belga a passar comptes amb la realitat i a confessar-se públicament; una significativa fretura per justificar la pròpia moralitat davant dels acusadors, sense renunciar a la desmesura, que conté a parts iguals una mescla d'orgull il·lès, de culpa soterrada i de fragilitat en la foscor.