



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

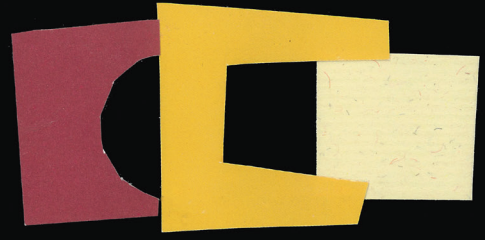
La narrativa de gènere de Manuel de Pedrolo: erotisme i ciència-ficció

Elisabet Armengol Gimeno

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



La narrativa de gènere de Manuel de Pedrolo: erotisme i ciència-ficció

TESI DOCTORAL

Elisabet Armengol Gimeno

DIRECTORS

Dr. Francesco Ardolino

Dra. Carme Gregori i Soldevila

TUTOR

Dr. Francesco Ardolino

PROGRAMA DE DOCTORAT

Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

LÍNIA DE RECERCA

Construcció i Representació d'Identitats Culturals

Universitat de Barcelona

2023



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



**Màster en Construcció i Representació
d'Identitats Culturals**

AGRAÏMENTS

Ara circulen les històries
en els atzars del teu arxiu,
on hi ha enterrada la memòria
de les caigudes i les aus
que fan les gestes dels humans,
i l'ull bada rels de matèria
quan la pedra, el còdol o el cantal
és d'un silenci a l'altre pausa
i entre els núvols i les aigües
la veu dels anys, callada, parla.

Manuel de Pedrolo, *Darrers diaris inèdits*.

Amb aquests versos, m'agradaria dedicar un pensament a totes aquelles persones que m'han acompanyat durant aquest trajecte:

En primer lloc, a Adelais de Pedrolo, per obrir-nos les portes del castell de Concabella-Espai Pedrolo, i la seva predisposició a resoldre qualsevol dubte.

A Anna Villalonga, Anna M. Moreno i Antoni Munné-Jordà, per les valuoses converses pedrolianes mantingudes.

A Maria Planellas i Gemma Bartolí, que saben que és fer un doctorat sense beca, per haver estat un exemple de constància.

Aquesta tesi no hauria estat possible sense Francesco Ardolino, que m'ha acompanyat i orientat en tots els passos de la recerca, i Carme Gregori, que també ha estat una persona clau per portar a bon terme aquest estudi. Gràcies per encoratjar-me i per la perseverança en la feina ben feta.

Als meus pares i al Quim per creure en aquesta fita i per ser-hi sempre, i molt especialment al Xavi, per la seva complicitat i per animar-me a seguir en tot moment.

I a tots aquells que, d'una manera o altra, m'han ajudat, encara que el seu nom no figuri de forma explícita en aquestes línies: moltes gràcies.

Resum

Aquest treball pretén incidir en la importància de la narrativa de gènere de Manuel de Pedrolo, un dels autors més prolífics i representatius de la literatura catalana de postguerra, el qual, amb la seva determinació per contribuir a la normativització i normalització de la llengua va conrear diferents gèneres i registres. L'estudi s'estructura segons una doble mirada, a partir d'una proposta que analitza dos camps que han estat relativament poc tractats: el de la narrativa eròtica i el de la ciència-ficció. L'objectiu és destacar quines són les aportacions que Pedrolo va fer al gènere i com se'n serveix per després fer-ne una reelaboració particular al servei del conjunt de la seva obra i així determinar-ne la presència i l'abast.

La producció de narrativa eròtica arriba al lector de manera tardana, amb *Obres públiques*, (escrita l'any 1971, però publicada pòstumament el 1991), en forma d'anònim (*Els quaderns d'en Marc* de 1985) i amb contes esporàdics, tot i que també en trobem marques en obres que no abanderaren a priori una sexualitat explícita. Pel que fa a la ciència-ficció, els textos que s'han analitzat es concentren en un marc temporal més delimitat, el de la dècada dels setanta.

Per dur a terme aquesta tasca, metodològicament s'ha prioritzat la necessitat de disposar d'un corpus acotat i abordable de l'obra de l'autor, i també s'ha organitzat una bibliografia crítica dispersa, d'una certa dimensió respecte a algunes obres, però, pel que fa a altres, gairebé inconsistent. Així mateix, s'han examinat les aportacions principals de teòrics i estudiosos de diferents àmbits, i s'ha resseguit el debat sobre gèneres i subgèneres literaris. Aquest estudi es completa amb un apèndix que conté un eix cronològic que pondera gràficament la distància entre els textos narratius escrits i les seves publicacions, i una entrevista a Antoni Munné-Jordà, escriptor i especialista de Pedrolo i de la ciència-ficció.

Abstract

This paper aims to highlight the importance of the genre narrative of Manuel de Pedrolo, one of the most prolific and representative authors of post-war Catalan literature, who, with his determination to contribute to the standardisation and normalisation of the language, explored different genres and registers. The study is structured from a double perspective, based on a proposal that analyses two fields that have received relatively little attention: erotic narrative and science fiction. The aim is to highlight Pedrolo's contributions to the genre and how he uses them to make a particular re-elaboration at the service of his work as a whole and thus determine the presence and extent.

The production of erotic narrative reaches the reader late, with *Obres públiques* (written in 1971, but published in 1991), in the form of anonymity (*Els quaderns d'en Marc* of 1985) and with sporadic stories, although we also find marks in works that do not a priori advocate explicit sexuality. As far as science fiction is concerned, the texts that have been analysed concentrate on a more delimited time frame, the 1970s.

In order to carry out this task, it has been given methodological priority to the need to have a limited and accessible corpus of the author's work, and a scattered critical bibliography has also been organised, of a certain dimension with regard to some works, but, as regards others, more inconsistent. The main contributions of theorists and scholars from different fields have also been examined, and the debate on literary genres and sub-genres has been reviewed. This study is completed with an appendix containing a chronological axis that graphically weighs up the distance between the narrative texts written and their publications, and an interview with Antoni Munné-Jordà, writer and specialist in Pedrolo and science fiction.

Índex

I. Introducció.....	7
1. Presentació	8
2. Justificació.....	12
3. Estat de la qüestió.....	13
4. Corpus, marc teòric i metodologia	14
II. La narrativa eròtica	16
1. Per començar	17
2. Consideracions sobre la narrativa eròtica catalana	21
3. Una aproximació al gènere eròtic.....	31
3.1 Una qüestió terminològica	31
3.2. Erotisme i pornografia	34
3.3 Un intent de definició: la narrativa eròtica	41
4. Erotisme i pornografia en l'ideari de Manuel de Pedrolo	48
5. La narrativa eròtica de Manuel de Pedrolo	54
5.1 Obres eròtiques	54
5.1.1 <i>Els quaderns d'en Marc</i>	57
5.1.2 <i>Els quaderns de la dona d'en Marc</i>	71
5.1.3 <i>Obres públiques: entre l'erotisme i l'humor</i>	76
5.2 Obres amb elements eròtics	84
5.2.1 Els contes.....	86
5.2.2 Els Diaris	98
5.2.3 El tractament de l'homosexualitat a <i>Un amor fora ciutat</i>	114
5.2.4 <i>Visita a la senyora Soler: l'estudi de la sexualitat femenina en «un cant d'agonia envers la llibertat»</i>	120
5.2.5 «La terra prohibida» i <i>Milions d'ampolles buides</i>	130
5.2.6 <i>Totes les bèsties de càrrega</i> i la deshumanització del sexe.....	133
5.2.7 L'erotisme en la novel·la negra: <i>Joc brut</i>	136
5.2.8 La presència de l'erotisme en el cicle de mites religiosos: <i>Crucifeminació, Procés de contradicció suficient i Múltiples notícies de l'Edèn.</i>	140
6. Un nou llenguatge eròtic	146
6.1 Sobre el llenguatge de Manuel de Pedrolo	146
6.2 El llenguatge eròtic	148
6.3 El poeta visual: l'erotisme fet imatge	152
III. La narrativa de ciència-ficció	157
1. Ciència i literatura	158
2. Antecedents i context internacional	160
3. A propòsit de la narrativa de ciència-ficció catalana	163
3.1 Primeres aportacions al gènere	163
3.2 La ciència-ficció sota la dictadura (1939-1975)	166
3.3 Els anys setanta	168
3.4 La novel·la juvenil	171

4. Una narrativa d'idees	174
4.1 A la recerca d'una definició del gènere	174
4.2 Modalitats i/o subgèneres de la ciència-ficció.....	182
5. La narrativa de ciència-ficció en Manuel de Pedrolo.....	186
5.1 Quan comença i per què?	186
5.2 Els temes	193
5.3 Les novel·les	195
5.3.1 <i>Mecanoscrit del segon origen</i>	195
5.3.1.1 Les lectures del <i>Mecanoscrit</i>	201
5.3.2 <i>Aquesta matinada i potser per sempre</i>	208
5.3.3 <i>Successimultani</i>	216
5.4 Els contes	227
5.4.1 Temps i viatges en el temps.....	230
5.4.2 Noves dimensions i realitats paral·leles	235
5.4.3 La fi del món	238
5.4.4 Extraterrestres	240
5.4.5 Màquines	241
6. El regnat de la distopia	243
6.1 Distopia o ciència-ficció?	248
6.2 La distopia en Pedrolo	250
6.2.1 El foc de la rebel·lió que s'apaga	252
6.2.2 L'aspirant a utopies en un món que ha esdevingut distòpic	255
6.2.3 Bestialitzar l'existència	257
6.2.4 Una altra realitat instal·lada a cavall de dos cavalls.....	260
6.2.5 La revolta perllongada en el temps.....	262
IV. Cap a unes confluències.....	268
V. Conclusions.....	278
Annex	302
I. Entrevista a Antoni Munné-Jordà	303
II. Eix cronològic	315



I. Introducció

1. Presentació

Per a Manuel de Pedrolo (1918-1990) l'ofici d'escriure respon a un indomable desig interior que ell mateix no acaba de poder explicar del tot. Una mostra d'aquest afany es fa palesa a les pàgines de l'obra *Avui es parla de mi* (escrita el 1953 i publicada el 1966), concretament a través del personatge d'Albert Cubells, un escriptor a la Barcelona dels anys cinquanta, que funciona com un alter ego de l'autor:

Digueu el que digueu, hi ha qui escriu per fer diners, si no aquí a d'altres llocs; hi ha qui escriu perquè creu que aquest és un camí per arribar a la fama; hi ha qui escriu perquè s'ha descobert una certa habilitat... Però és que ni aquest no és el meu cas. Jo no tinc habilitat. Si només es tractés d'això, podria deixar d'escriure. I no puc. Cada dia puc menys... O podria, si més no, escriure d'una altra manera, escriure altres coses. Però tampoc. Cal que escrigui el que escric, i prou. (Pedrolo, 1980: 67)

Aquest impuls creador del qui fou un dels narradors més prolífics de la literatura catalana es manifestarà dins un context que posa de relleu, un cop més, el conflicte de l'artista dins la societat, amb una especial rellevància de l'experiència que pesava dels anys de la guerra: «tot el que no fos escriure m'era estrany i remot. Però encara no havia après a lliurar-me del tot, a escriure amb dolor, perquè aquell dolor, aquell sofriment d'aleshores era només disgust per la meva impotència» (1980: 104). Tot això s'accentua amb el panorama immediatament posterior d'aïllament, en què Pedrolo —i amb ell, tota una generació— «hauria d'esperar a la vaga dels tramvies per poder escriure» (Capmany, 1992: 83).

L'escriptor segarrenç decideix fer front a aquest tedi i opressió des de dins dels murs, com els del castell de l'Aranyó, propietat de la família paterna, on va néixer, no només escrivint milers de pàgines —donant peu així al mite del grafòman—, sinó conreant gèneres diversos com el conte, el teatre, la poesia, l'articulisme, el dietarisme, tot i que seria la novel·la el gènere amb el qual es proposa interpel·lar i apropar-se a un col·lectiu més ampli de lectors. I és com a novel·lista que se'l reconeix, tal com vaticinava Rafael Tasis (1954) parlant d'un «Pedrolo, novel·lista inèdit» a *Pont Blau*. És un gènere, que més enllà d'assegurar-li lectors, li permet canalitzar el conflicte —tal com manifesta en la nota «Entrada» d'*Estrictament personal*: «d'aquesta altra vida que condensa i ordena, sense però solucionar res» (Pedrolo, 1955: 14).

Per tant, ja tenim servits dos elements clau que, juntament amb la censura, determinaran la recepció de l'obra pedroliana: d'una banda, la seva extensió, que Benet i Jornet

(1974: 116) tot i reconèixer l'abast i l'ambició d'aquesta, l'entenia com una «limitació fonamental», mentre que Martínez Gil (2015: 18) la interpreta com la descripció de la seva manera de fer. De l'altra, la diversitat de gèneres i d'estils, si bé justificada per la voluntat de renovació de la literatura catalana. Així doncs, el decalatge temporal entre l'obra escrita i publicada arran de la censura no es configura com l'únic element que cal tenir en compte quan abordem aquest aspecte inherent a la seva producció literària. Aquest espai, sovint molt considerable, fa que el que arriba als lectors i a la crítica sembli una novetat desactualitzada, tot i avançar-se en molts aspectes al seu temps, un fet que es veu agreujat a causa del dèbil sistema editorial del país. Per il·lustrar aquesta casuística, Jordi Coca contraposava dues perspectives molt diferents, això és, el que Pedrolo significava pel que havia escrit en contraposició a la imatge que se'n tenia:

Per al lector de 1959 Pedrolo, doncs, era un escriptor que havia fet una versió més o menys lliure d'algun tema sartrià i que, especialment, es dedicava a la narració sota la forma de novel·les curtes i de contes. Una altra característica era que intentava conciliar les recerques formals i temàtiques de la literatura occidental del segle XX amb un cert gust per la lògica temporal i psicològica més pròpies del segle XIX. Però en realitat, l'any 1959, Pedrolo era una cosa ben diferent. Havia escrit vint-i-tres novel·les, tretze de les quals són realment llargues, i nou reculls de contes. De les vint-i-tres novel·les una és clarament policíaca i dues en tenen les característiques. (Coca, 1991: 10)

Ara bé, el factor més diferenciador és en el tractament d'uns temes determinats, que segons Coca «de cap de les maneres no eren habituals a la literatura catalana d'aleshores, ni a la publicada ni a la inèdita, pel que s'ha vist després». Així doncs, i resumidament:

El Pedrolo editat té, doncs, tendència a la narrativa curta, als temes socials amb tractament absurdistes o distorsionats, s'ocupa poc de la sexualitat, hi ha poca presència de l'humor i té una certa curiositat per la mort. En canvi, el Pedrolo real té tendència a la narrativa llarga i als cicles novel·lístics, tracta els temes socials molt directament, s'ocupa abundantment de la sexualitat, l'humor esclata en una novel·la molt divertida, *Cops de bec a Passsadena*, i transforma la mort en una qüestió central (Coca, 1991: 11).

Aquest exercici de comparació es torna a aplicar als anys seixanta i es constata que «la diferència és més clara, definitiva, com si es tractés de dos autors diferents [...] Passava a ser un autor que aspirava a fer obres majors i que, alhora començava a sentir-se atret per la novel·la de gènere» (11).

Al capdavall, la seva aportació es convertiria en una contribució innegable i immensa dins de la literatura catalana i passa per la feina de torsimany literari (no oblidem que va introduir Sartre al català i autors de la literatura nord-americana de la talla de Faulkner, Chandler o Dos Passos), com també per la dignificació i l'experimentació de la narrativa de gènere, atès que va ser pioner de la novel·la negra a Catalunya i va impulsar la col·lecció La Cua de Palla. Però un dels seus objectius va ser també augmentar la producció autòctona i ampliar el nombre de lectors del *noir* en llengua catalana. I ocupa, altrament, un lloc destacat la renovació que va dur a terme en el camp de les tècniques narratives, lligada a la voluntat de crear una obra moderna i oberta a tot allò que s'estava gestant en l'àmbit europeu. Fins i tot es va proposar construir una novel·la total amb l'ambició (i inacabat) cicle Temps Obert, com ja s'anticipava en el conte «El millor novel·lista del món», una empresa que en temps recents ha volgut recuperar l'Editorial Comanegra.

Amb tot, podem extreure'n la següent consideració: el corpus de Pedrolo no s'entén de manera aïllada, sinó que cal entendre i llegir la seva obra en una visió de conjunt. Tanmateix, aquest és un aspecte que li juga en contra, perquè, com diu Martínez-Gil a propòsit de la impossibilitat de tenir unes obres completes de Pedrolo, «seleccionar implicaria una representativitat que l'autor no demana: ofereix una tal varietat que no sembla possible identificar-lo amb una manera de fer» (2015: 18). És per això que «el sistema literari, en el fons, no ha sabut on situar Pedrolo» (15).

S'ha dit que era l'escriptor que perseguia la llibertat, una fita que evidentment no arriba a esdevenir-se mai, i que opera com un motiu de moviment constant de l'individu i la col·lectivitat, sigui més o menys explícitament, com a rerefons o característica principal. També va ser una veu incòmoda, un intel·lectual compromès, el lector i escriptor incansable, agosarat i honest. Aturem-nos ara breument en la seva activitat de lector, que ha passat més desapercebuda en detriment de la feina d'escriptor, tal com ens recorda Joaquim Molas (1992: 39) amb dues notes: «d'una banda, la rigorosa disciplina de treball, probablement és un dels seus trets més significatius. I, de l'altra, la passió per la lectura. Pedrolo és un gran lector, sobretot de llibres rars o "maleïts". I també de la literatura més nova». En aquesta línia trobem els informes de lectura (que Pagès Editors van publicar el 2018) que tornen a posar de manifest la seva línia literària: no en va, es comenta que «si Pedrolo ha estat reeditat com un autor de gènere és perquè, en realitat, és un autor de gènere, un dels més grans que hem tingut» (Martínez-Gil, 2015: 19). En

aquest sentit, ha estat etiquetat d'escriptor *midcult* (Martínez Gil, 2015; Maria Dasca, 2018), a partir de la proposta de Dwight MacDonald, *Masscult and Midcult* (1960). Aquest aspecte també havia estat assenyalat per Molas (1992: 40): «com un bon escriptor de consum, posseïa un sentit molt fi del carrer i de l'actualitat. I, al mateix temps, de la comunicació. Probablement, aquesta és l'explicació, d'una banda, de l'ús que fa de la novel·la de gènere (ciència-ficció, policíaca, eròtica), i, de l'altra, de la seva tria de temes».

Tot plegat ens condueix a una visió determinada de l'ofici de l'escriptura: «A l'escriptor, que fa la seva feina avui i s'hi lliura sense que el temptin les còmodes evasions, perquè ja no creu en les torres de vori ni enyora un temps que, perquè és pretèrit, sempre sembla millor, l'interessa de subratllar els aspectes d'aquesta crisi de la nostra civilització, contribuir a la seva transformació» (Pedrolo, 1974a: 11). I en aquesta reivindicació de la funció política, i alhora crítica, que té l'escriptor d'interpel·lar el lector, s'esforça a remarcar, d'una banda, la importància de construir una obra de denúncia que, de l'altra, no perdi de vista el sentit de comunitat del qual forma part.

Però més que transformadora, la seva obra és, per sobre de tot, un testimoni i crònica del seu temps: «És Pedrolo, qui ha ofert el retrat més clar de la sordidesa d'aquells anys, un retrat centrat en el món de les classes baixes, dels assalariats frustrats, dels qui no tenen horitzons» (Martínez-Gil, 2015: 18). En són una prova també els articles que va escriure a revistes com *Pont Blau*, *Tele/Estel*, *Serra d'Or*, i més endavant a *Canigó*, *Oriflama* i les col·laboracions al diari *Avui*, que resumeixen el seu ideari polític i cívic, que Arbonès llegeix, malgrat que no era la intenció de l'autor, com uns prolegòmens a una teoria nacionalista (2011: 203).

Per acabar, tornem a recórrer a Capmany (1992: 98) per enllaçar aquest discurs amb l'impuls d'escriure que al·ludíem a l'inici, perquè sintetitza tota la qüestió quan diu que Pedrolo «no ha escrit mai per a l'aparador, ha escrit per unes raons profundes que no li han permès deixar d'escriure». I a continuació ens situa en un punt cabdal: «i si la raresa del país on viu no li ha permès el diàleg amb el lector i sobretot amb el lector privilegiat que és el crític, aquest diàleg impossible li ha permès el coneixement profund del llenguatge i la creació del seu propi llenguatge» (98). Un aspecte controvertit que seria mereixedor d'alguns comentaris més crítics.

En definitiva, el corpus dins el qual retallarem les nostres lectures emmagatzema una varietat de formes i llenguatges que giren al voltant de la condició humana i que es poden fàcilment agrupar al voltant de tres grans pilars: política, societat i sexualitat. Tots tres guiats per la recerca permanent de la llibertat, però també condicionats pel límit, tal com ho va deixar escrit en el poema «Límits» de 1966: «Han posat una altra estaca, / ferro, acer, alumini, llauna impura, no ho sé, / i ens han barrat la cantonada/que solíem travessar. / No era costum, però; la llibertat no ho és».

2. Justificació

Calia una altra tesi sobre l'obra de Manuel de Pedrolo? La resposta és doblement sí: primer per la importància i la dimensió industrial de la seva producció. I, en segon lloc, per la perspectiva específica que proposem amb l'anàlisi de dos camps que han estat relativament poc tractats: el de la narrativa eròtica i el de la ciència-ficció. Pel que fa al segon conjunt, cal destacar els estudis de Víctor Martínez-Gil i Antoni Munné-Jordà, que ja han anat en aquesta direcció, i donen constantment una empenta per a la construcció d'un discurs més global. En canvi, l'aspecte eròtic havia quedat més orfe. Així, doncs, sobre aquests dos eixos s'estructura aquest estudi, en què, tanmateix, s'ha deixat de banda el gènere negre, que ha estat a bastament estudiat en la producció de l'autor.

De fet, més enllà de l'interès per la producció i la figura de l'autor, uns dels motius que m'ha empès a triar aquest tema ha estat la manca d'aproximacions crítiques que he detectat sobretot en el camp de la narrativa eròtica. Parlem d'un dels escriptors catalans que, en la seva època, més va lluitar contra el tabú que pesava sobre la sexualitat. El tema eròtic i sexual (així com el polític i el social) va ser una constant en la seva obra, i es pot copsar en les descripcions detallades que ressonen en el conjunt de la seva narrativa. Com es representa i quin és el tractament que Pedrolo en fa, des de quin punt de vista i amb quina finalitat? D'entrada, s'intueix que el fa servir com a sortida davant un entorn repressiu; tanmateix, hi ha matisos en l'ús, i l'objectiu final varia segons les necessitats.

Així doncs, l'objectiu principal és realitzar una contribució centrada en un eix concret: la narrativa de gènere de Manuel de Pedrolo. La intenció és destacar quines són les

aportacions que Pedrolo va fer al gènere, és a dir, com se'n serveix per després fer-ne una reelaboració particular al servei del conjunt de la seva obra. A més a més, es tracta de discernir l'estratègia i funció que du a terme quan insereix elements de gènere en les seves obres. Si ens fixem en l'erotisme i la ciència-ficció, quines diferències i innovacions hi va aportar en cada cas? De quina manera van ajudar a renovar la literatura catalana de postguerra?

Per dur a terme aquesta tasca, caldrà resseguir el debat sobre els subgèneres literaris i organitzar l'estudi al voltant de les idiosincràsies pedrolianes que es poden albirar, assenyalar i remarcar en aquesta producció.

3. Estat de la qüestió

Si l'aportació de Manuel de Pedrolo dins de la literatura catalana sembla avui indiscutible, tanmateix, la recepció crítica de la seva obra ha estat irregular. Dins l'àmbit acadèmic no disposem d'un nombre gaire elevat d'estudis sobre la seva obra, malgrat l'extensió de la seva producció i els viaranys sobre els quals transita. Això sí, tenim anàlisis centrades en parts de l'obra, com ara la tesi de Ramon X. Rosselló Ivars, *Aproximació a l'obra teatral de Manuel de Pedrolo* (Dir.: Vicent Simbor), *Manuel de Pedrolo, traductor*, d'Alba Pijuan Vallverdú (Dir.: Montserrat Bacardí) o bé la més recent, d'Anna M. Moreno Bedmar, *La literatura juvenil de ciència-ficció de Manuel de Pedrolo* (Dir.: Glòria Bordons i Anna Díaz-Plaja). Pel que fa a l'àmbit de la poesia, que tampoc no cal oblidar, destaca l'*Aproximació a l'obra poètica de Manuel de Pedrolo* de Joan Ortís i Fernàndez (2001).

Si ens fixem en una perspectiva més divulgativa, no podrem evitar de prendre en examen *Manuel de Pedrolo i la nació (1957-1982)*, de Xavier Ferré (Edicions del 1979, 2016) que, després d'incidir en el pensament filosòfic de Pedrolo per entendre el raonament sociopolític que en deriva, ressegueix les obres de temàtica política i analitza els articles publicats en revistes i diaris catalanistes de l'època.

Respecte als estudis de l'obra literària destaca el nom de Jordi Arbonès, amb l'obra *Pedrolo contra els límits*, escrita el 1980 i reeditada el 2018 per Pagès Editors, amb un pròleg i actualització de l'estudi d'Antoni Munné-Jordà. Un volum que, recordem-ho

anecdòticament, té un títol suggerit pel mateix Pedrolo per substituir la fórmula «violador dels límits» que havia estat proposada en un primer moment. També cal assenyalar el treball de Jordi Coca, amb l'extensa conversa *Pedrolo, perillós?*, primer publicada per l'editorial Dopesa (1973) i després reeditada per La Magrana (1991), que opera com una guia per entendre la totalitat de la seva obra. Ocupen un lloc a part les interpretacions de Maria Aurèlia Capmany, inicialment dins *Cita de narradors* i, més endavant, amb la intervenció «Pedrolo encara reixes a través» dins el col·loqui *Rellegir Pedrolo*, que tot i no considerar-se com un estudi ofereix unes claus de lectura que no seria bo obviar.

Amb la intenció de ressituar l'escriptor dins el cànon acadèmic, la celebració del centenari del naixement de l'autor va impulsar la realització de dos congressos universitaris, que s'afegeixen als resultats del simposi que aplegava una primera aproximació a l'obra de l'autor després de la seva mort i que s'han publicat dins el volum *Rellegir Pedrolo* (1992). Ara ja tenim les actes del simposi organitzat per la Universitat Autònoma de Barcelona a l'Institut d'Estudis Catalans, *Vigència de Manuel de Pedrolo* (2018), un espai per a una relectura crítica dels diversos gèneres que va conrear i una revisió del seu llegat, i les del congrés organitzat per la Universitat de Barcelona que, sota l'epígraf *Manuel de Pedrolo, una mirada oberta* (2019), recullen les intervencions de les jornades internacionals que pretenien adreçar l'atenció cap a àmbits poc coneguts de la seva obra i a la recepció, sobretot a l'estranger.

4. Corpus, marc teòric i metodologia

L'objecte d'estudi se circumscriu a la narrativa i, per tant, el marc teòric s'ha construït amb un corpus d'obres teòriques relacionades amb aquest gènere, així com amb els subgèneres de la narrativa eròtica i de ciència-ficció. Pel que fa al primer grup, s'ha dut a terme una subdivisió: les obres considerades pròpiament eròtiques –una publicada pòstumament i l'altra en forma d'anònim– i, a continuació, una selecció de textos amb elements eròtics, sent conscients que la pervivència d'aquests es fa extensiva a gran part de la producció pedroliana. A partir d'aquest corpus acotat em proposo examinar la manera en què l'autor fa ús del gènere i el tractament que en fa, i si les condicions varien en funció de la temàtica de l'obra. Pel que fa a l'apartat de la ciència-ficció, s'ha

repetit una operació semblant, en la qual s'han analitzat els textos més canònics que s'emmarquen en el que es denomina la ciència-ficció clàssica (establint una separació amb el fantàstic), i després s'obre un capítol dedicat a la ficció distòpica. El marc teòric de cada subgènere es detalla en els capítols corresponents.

Metodològicament, s'ha acotat el corpus de l'obra de l'autor, quelcom complex tenint en compte l'extensió d'aquesta, així com una bibliografia crítica dispersa, de gran abast en algunes obres, però en d'altres gairebé inexistent. Els escrits personals de l'autor (diaris, epistolaris, entrevistes) han estat molt valuosos, no només per l'anàlisi de les obres, sinó també per traçar una visió de conjunt de la seva novel·lística. Tot això s'ha dut a terme a partir d'una doble perspectiva amb uns punts en comú, com la contextualització de les obres en el marc històric i cultural, seguidament del criteri de definició del gènere –en què s'inclou el paratext com a criteri de definició del gènere, tot seguint la classificació proposada per Gérard Genette a *Seuils*, i que també s'ha tingut present per analitzar les obres eròtiques de Pedroló.



II. La narrativa eròtica

1. Per començar

Joan Triadú va comentar que, durant les dècades dels 60 i els 70, «Pedrolo imposava a poc a poc la seva novel·lística i s'hi afirmava com la personalitat més poderosa i original de postguerra» (1982: 157). A continuació, remarcà com les dues intencions essencials eren «fer-se llegir» i «investigar la novel·la com un tot». En relació a la primera, «se serveix de la prosa narrativa que porta el lector al convenciment que l'artifici és el mínim i que tot el que llegeix li és exposat amb gran naturalitat». Pel que fa a la segona, la investigació de la novel·la, és un «propòsit fonamental i mai no abandonat de l'autor» (1982: 153). Així doncs, Pedrolo «no es limita a la temàtica i també aplica un tractament formal [...] S'avança a transgredir i a innovar en la nostra novel·la fins a fer-ne una realitat pròpia, mitificada. Ell no investiga la realitat, sinó la novel·la en totes les seves possibilitats» (154).

Tot i que fer-se llegir i investigar són elements que no es poden separar, així com tampoc les possibilitats tècniques del contingut temàtic, segons Triadú sí que poden entrar en una proporció ben diversa en l'elaboració d'una narració. Posa com a exemples *Cendra per Martina* —en la qual predomina la voluntat de fer-se llegir— contràriament a *Avui es parla de mi*, on s'aprecia més clarament la segona intenció, ja que es tracta d'un text més significatiu «per a l'evolució posterior».

Respecte a la seva producció pròpiament eròtica, constatem inicialment que hi predomina la tendència a indagar les possibilitats del gènere novel·lístic i el llenguatge, no només perquè la majoria de narracions s'emmarquen en una etapa en la qual Pedrolo se centra a explotar una línia més experimental —segons la classificació de Castellanos i Campillo (1988)¹, que també comparteix Arbonès (1992)—, sinó perquè, alhora, sembla que malda per omplir un buit que mancava en la literatura catalana. Trobem referències a la sexualitat i a l'erotisme en tota la seva obra, però aquestes s'intensifiquen a la narrativa dels vuitanta. A partir d'això, la pregunta que caldria formular d'entrada és si Pedrolo volia fer conscientment narrativa de gènere eròtic i ens ho plantegem tot resseguint una reflexió que Aritzeta (2018: 37) transcriu en relació a la funció de referent dels gèneres populars a Catalunya: «En Jaume Vidal Alcover fa notar

¹ La primera etapa (1957-1971) es caracteritza sobretot pel conreu de la poesia, el conte i la novel·la curta, i també per una presència més elevada de l'existencialisme i l'absurd. La segona (1957-1971) ve determinada pel compromís amb la realitat social i cultural i, la tercera etapa («Darrers anys»), destaca per la investigació de les tècniques narratives: «una preocupació que havia estat sempre present en la seva obra. Ara, en canvi, la investigació s'integra en el llenguatge narratiu o arriba a ser el mateix llenguatge narratiu» (1988: 95).

que possiblement Pedrolo no era conscient de fer literatura de gènere, sinó que el gènere forma part del seu afany d'experimentació. Algunes de les seves novel·les negres són variacions sobre l'argument d'obres que havia traduït per a La Cua de Palla. La prova que no vol «fer gènere» segons els canons establerts, diu, és que no segueix els codis de gènere, sinó que en fa una creació absolutament personal». Tot i que caldria determinar si això també seria aplicable en el cas de la novel·la eròtica. Més endavant, Villalonga, posaria de manifest que:

Fins i tot quan Pedrolo fa narrativa de gènere, aquest seu escriure gènere tampoc no deixa de resultar, en certa manera, un pretext. Perquè usa els gèneres per confegir una narrativa inserida en les tendències del moment, per modernitzar i democratitzar la literatura en català, però sense oblidar-se mai d'incloure-hi idees crítiques i transcendents. (Villalonga, 2019: 21)

El que ens interessa subratllar-hi és que, segons aquestes afirmacions, l'opció de la literatura de gènere s'integra plenament en la concepció i la pràctica literàries de l'autor. A més, responia a la finalitat d'emprar un gènere que no havia tingut una presència notable en la literatura catalana, o bé se'n servia per alimentar el seu afany experimentador, cosa que porta a qüestionar-nos si Pedrolo reconeixeria o no una part de la seva producció dins l'etiqueta de la novel·la eròtica.

Ara bé, parlem d'un dels escriptors catalans que, en la seva època, més va lluitar contra el tabú que pesava sobre la sexualitat. El tema eròtic i sexual (així com el polític i el social) va ser una constant en la seva obra, i es pot copsar en les descripcions detallades que ressonen en la narrativa i que bateguen al servei d'una rebel·lia, com si es tractés d'una resposta davant la pèrdua de vitalitat i d'estretor moral que va representar la censura. De fet, coincidim amb Martínez Gil (2015: 18) quan esmenta que aquest erotisme «més de resposta a la repressió que realment alliberador [...] és un dels obstacles que el lector actual pot trobar en Pedrolo, i un dels més difícils de superar». Evidentment, ja s'ha relacionat històricament l'erotisme amb els vessants subversius i transgressors, i se n'ha destacat també el potencial alliberador, però aquesta no és l'única interpretació que cal (o que podem) aplicar-hi.

Com es representa i quin és el tractament d'aquest tema en Pedrolo, des de quin punt de vista i amb quina finalitat? D'entrada, s'intueix que el fa servir com a sortida davant un entorn repressiu; tanmateix, hi ha matisos en l'ús, i l'objectiu final varia segons les

necessitats. Per endinsar-nos en el paper que té el sexe i les seves circumstàncies en la seva producció, les intencions i les modalitats, no es pot obviar un altre aspecte que en deriva: el repte que suposa emprar un tipus de llenguatge propi i suggeridor; nou, en la mesura del possible.

Així, doncs, esdevé necessari acostar-nos a les reflexions programàtiques al voltant de la sexualitat, abordar una perspectiva sobre la definició de narrativa eròtica i destriar-ne les característiques. Aquesta aproximació es completarà amb algunes consideracions sobre la consolidació del gènere a casa nostra, així com els autors i les iniciatives que en sorgiren. D'altra banda, no n'analitzarem la representació en textos poètics, com la majoria dels que es troben en el recull *Eròtica XX* tot i que, segons Jaume Pont (1997: 122), «alguns dels seus poemes eròtics –sense parangó fins a la casta tradició neoplatònica de les nostres lletres– quedaran com a fites senyeres de la poesia amatòria catalana del segle XX», per no parlar de la càrrega eròtica present en la poesia visual recollida a *Us convida a l'acte* (2000). D'aquest camp específic, se n'ha ocupat amb profunditat Anna Perera (2015) en una tesi doctoral basada en l'estudi comparatiu entre les obres de Salvat-Papasseit, Palau i Fabre i Gabriel Ferrater, l'objectiu principal del qual és establir quina ha estat l'evolució de la presència, la representació i el tractament de l'erotisme al llarg de la poesia catalana del segle XX. I la mateixa estudiosa ha investigat la producció poètica pedroliana de tema eròtic en un assaig més recent (Ardolino, Malé, Moreno, 2019: 139-155). Pedro Nilsson-Fernández Dorado també ha dedicat nombrosos estudis sobre aquesta mateixa temàtica a l'autor; entre ells, moltes pàgines de la seva tesi *Mapping the Works of Manuel de Pedrolo in Relation to the Post-civil War Catalan landscape* (2019).

Finalment, després d'examinar tots aquests aspectes de contingut i de perspectives, reservem un apartat dedicat al llenguatge, que s'articula al voltant de l'aportació que fa Pedrolo dins del gènere, així com una aproximació del repte que suposa emprar un model lingüístic sexual propi per crear unes noves maneres de dir. I acabem aquesta introducció amb un poema eròtic poc conegut, que Manuel de Pedrolo va escriure per un llibre de dibuixos eròtics de Mariona Millà:

«Vint-i-cinc versos per a la Mariona»

Del cos no gaire clar, captura l'ull
el feixuc aldarull d'una feblesa

que l'ànima, sotmesa al bru ferment
de carn i pensament, ara transforma
perquè sigui la norma transgressió.

La mà busca replans en nords obscurs
que ara abaten els murs davant qui els mira
i descarat estira a camp obert
l'absorbent desconcert que a tots aplega
quan la sang ens ofega, dura i vespral.

És un joc atordit d'algues vermelles,
de solcs partits per relles que alcen perfums
entre l'ombra i les llums d'una abraçada
desfeta i recobrada mil cops més
mentre els llavis només són el preludi.

La fractura del ser aquí s'instal·la
amb fulgors de bengala, s'aprofundeix
amb temporals de bleix i, tots els lúdics,
l'home i la dona impúdics, combaten lents
o amb presses desbordades, fins al silenci...

L'ull, els dits, els fan seus, eters potser,
en l'instant que vol ser quan es prepara
i els transmuda la cara, o quan ja són
en el moment que els fon o quan, ja lassos,
han trencat tots els llaços, si no és amor.

2. Consideracions sobre la narrativa eròtica catalana

L'anònim *Els Quaderns d'en Marc* (1984a), atribuït a Manuel de Pedrolo per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, amb la corroboració que l'autor «mai no va desmentir la seva autoria», s'inicia amb un epígraf que, parafrasejant una frase que Torres i Bages no va escriure mai, diu «Catalunya serà eròtica o no serà». Aquesta declaració d'intencions està impregnada de sentit i fa una clara al·lusió a la difícil normativització del gènere eròtic, atès que la seva presència va ser discreta i alhora moderada en determinats àmbits, com el de la narrativa. Joan Fuster, en un article a *Serra d'Or*, ja reivindicava, malgrat la «mediocritat eròtica de la narrativa catalana d'avui», la importància de recuperar aquest patrimoni en l'art i la literatura, i manifestava que «la mina de l'erotisme autòcton està per explorar o per explotar. No tot és el *Don Jaume* de Pitarra i el “Papitu”, ni *El virgo de Vicenteta* i “La Traca” [...] Viure és una dependència del sexe [...] la variant catalana, si és variant (i aquest matís és important), hauríem d' “historiar-la”» (Fuster, 1978: 35). Després d'un temps en què hi havia hagut una «conspiració del silenci» sobre el tema, ja semblava necessari salvar una tradició que té un pes també dins de la història.

En aquesta reivindicació d'un cànon propi, Fuster apunta alguns autors susceptibles de conferir una història de la literatura eròtica catalana i fa referència a Estellés i a uns inèdits de Guerau de Liost i Josep Maria de Sagarra. Tanmateix, es pot parlar realment d'una tradició catalana sòlida en el camp de la narrativa eròtica?

De bell antuvi, coneixem el Kamasutra català (*Speculum al foder*) de l'època medieval i d'autor anònim, un tractat sobre pràctiques sexuals que «s'inscriu en la tradició dels regiments de sanitat, un gènere literari molt popular a l'edat mitjana, destinat a proporcionar compendis de regles i consells pràctics per al manteniment de la salut en termes generals o en un àmbit específic» i és que aquests capítols, situats «a mig camí entre la prosa científica i la literatura eròtica, fan de l'anònim català una obra singular, única en tota la producció europea medieval» (Alberni, 2006: 258).

Pep Vila, en el seu *Bocavulvari eròtic de la llengua catalana*, repassa breument també aquesta tradició, i assenyala:

Catalunya fou avançada en la traducció del *Decameró*, però també en les pàgines del cançoner Ilatí de Ripoll, el llibre de fra Bernat de Francesc de la Via, en el *Tirant lo Blanc*, en els poetes que Milà i Fontanals va batejar com a “Escola satírica valenciana” i

en la poesia barroca trobem mostres que l'erotisme és la metàfora de la sexualitat d'aquell món social i plural (1987: 26).

Aquest erotisme és present en molts episodis del *Tirant lo Blanc* (1490), com per exemple quan Plaerdemavida explica a Carmesina el somni que ha tingut, en l'aventura de l'emperadriu amb Hipòlit o bé en l'escena en la qual Plaerdemavida ajuda Tirant a posar-se al llit de Carmesina. Algunes d'aquestes històries són explicades amb termes metafòrics (com l'entrada al castell) i altres amb un llenguatge més directe i sovint combinat amb l'humor, ja que «Martorell ens presenta un amor vital i passional, que adopta les més variades manifestacions de refinat erotisme, carícies i contactes erògens, a vegades marcats per l'humorisme que envolta l'escena» (Angelats, 1993: 30).

Potser un dels acudits més reeixits de llibre és la pregunta fetitxista de Carmesina, al capítol CLXXXIX «Les grans festes que l'Emperador féu fer per amor dels ambaixadors del Soldà», sobre els ornaments de la calça que protegeix el peu amb què Tirant li havia tocat el sexe: «Digau, Tirant, sí Deú vos done honor –en manera de burla– aquesta gala que vós usau de portar l'una calça brodada e l'altra no, ¿usa's en França o en quina part?» (Martorell, 1983: 416). I afegim-hi que, amb el *Tirant*, Martorell fa aflorar fantasies eròtiques, relacions lèsbiques i voyeurisme. En la mateixa línia es troba l'anònim *Col·loqui de Dames* (1485), obra de temàtica eròtica i sexual que s'inscriu en un registre còmic, i on intervenen tres personatges femenins (una casada, una vídua i una beata) que parlen de qüestions quotidianes.

Al Barroc són coneguts els poemes satírics i burlescos –també escatològics i misògins– del Rector de Vallfogona, i en moltes altres poesies trobem referències amoroses i eròtiques, fins i tot pornogràfiques, tal com les recull el volum a cura d'Albert Rossich (1985). Pel que fa a la narrativa, trobem relacions de successos, prosa argumentativa i textos narratius en vers de tarannà satíric i èpic, però no pas narrativa eròtica com a tal. El que podria assemblar-s'hi més, malgrat que no encaixa en la denominació que cerquem, és un text del segle XVIII titulat la *Gatomàquia valenciana* (1880), de Mossèn Bartomeu Tormo, que tracta un triangle amorós entre gats que acaba amb una guerra. No oblidem tampoc *El virgo de Vicenteta* de Josep Bernat i Baldoví –que va signar l'obra amb el pseudònim «Una musa més puta que les gallines»–, un sànet eròtic valencià escrit el 1845: «davant l'exuberància i el vitalisme valencià es trobava a faltar aquesta vena voluptuosa en el Principat, molt més apagat i eixut a l'hora de mostrar certs aspectes de la seva intimitat» (Vila, 1987: 12).

Ara bé, són escasses les referències en la literatura contemporània catalana, la qual, «per regla general, [...] és una literatura feta per marits satisfets, sedentaris i no enganyats –i per capellans. D'aquí que resulti definitivament fada, i sobretot reiterativa», com va observar Fuster (2002: 252). A partir d'això, Castellanos, després d'acceptar la postura del pensador de Sueca i en un intent d'indagar més en aquesta tradició, traça un complet recorregut per la narrativa catalana eròtica, concretament aquella compresa entre els anys 1862-1936:

Però els nostres autors del segle XIX tenen vedat el territori de l'eros. I em semblen més aviat cofois: l'erotisme queda en mans del xaronisme menestral o de les revistes populars de la riallada grassa. La Renaixença és un moviment que s'ha circumscrit en espais literaris –i temàtics– molt determinats, fins al punt de renunciar, fins i tot, a les funcions essencials de diversió o de passatemps més o menys inherents a tota literatura. És una literatura massa oficialasca, massa controlada, amb massa cerimonial per permetre que els espais de desordre o de perturbació eròtica se li infiltrin (Castellanos, 1989: 29).

I Pep Vila ho confirma quan diu que «en el període que anomenem Renaixença no té cabuda, pel que coneixem fins ara, la literatura eròtica en català [...] El moviment de restauració de la llengua i la cultura catalanes pren des del primer moment un caire oficialesc i ranci que deixa poc marge per aquest tipus de vel·leitats» (1987: 27).

A final del segle XIX, hi va haver: l'intent «d'eixamplar els espais temàtics de la literatura catalana», com és el cas de Narcís Oller, el qual «demostra una especial atenció al tema de l'erotisme en alguns dels seus contes com “El petó” i “El drama de Vallestret”, i no s'està en algunes de les seves novel·les, de presentar, ni que sigui de biaix [...] comportaments extremats, com, per exemple, el d'Adela, la germana de la protagonista de *La bogeria*» (Castellanos, 1989: 29). Tot i això, no serà fins al Modernisme que s'aprecia un tractament més aprofundit del tema: «dins de la cosmovisió de l'època, el domini eròtic es converteix en un referent absolutament imprescindible per explicar el sentit de l'home enmig de l'univers» (29). Aquesta càrrega eròtica s'assenyala en Casellas, des de “La floristeta”, aquella noieta innocent que és ja «poncella de pecat mortal», i “La damisella santa” amb les seves transposicions eròtico-místiques, a la Roda-soques d'*Els sots feréstecs*, la prostituta que encarna la brutalitat de la força cega de l'instint; al misteri de la diva o, en un conte inacabat, a la presentació d'una immersió en la multitud com experiència eròtica (30).

Francesc F. Angelats fa referència encertadament a una «luxúria destructora» d'aquest moment, i és que «és en aquest món rural advers on sol aparèixer l'espectre d'una sexualitat, sovint violenta» (1993: 56), i fins i tot turmentada, com és el cas de la Mila de *Solitud*.

També hi contribueix Prudenci Bertrana amb *Josafat* (1906) i *Nàufrags* (1930) ja que «el seu gust pel melodrama mostra amb claredat el paper destructor de la civilització, i les relacions eròtiques són uns dels terrenys que fa servir per exemplificar-ho» (Angelats, 1993:57). Per exemple, amb relació al primer text, trobem escenes de luxúria entre el campaner i la prostituta Fineta en un escenari sagrat, el de la catedral de Girona.

D'altra banda, Castellanos il·lustrà també com en ple Decadentisme molts narradors de l'època incidiran en aquesta relació entre mort i plaer, i assenyalà el tractament directe que fa Juli Vallmitjana de les escenes dels baixos fons, una aproximació al món de la prostitució i els barris baixos de Barcelona en la mesura en què «*La xava* (1910), sobretot, conté una autèntica *delectatio amorosa* en el tractament dels aspectes sensuals del “vici” (olors, sadisme, necrofilia, lesbianisme), que conviuen amb un didactisme i una actitud regeneracionista que constitueixen, fet i fet, l'autèntica motivació de l'obra» (Castellanos, 1989: 31). Segons Vila, Vallmitjana «excel·leix en el retrat d'aquest món rufianesc, de mascotes i pillastres posant èmfasi en les descripcions de temes eròtics i amorosos, sense estalviar-nos detalls de violacions i de situacions on la sensualitat pervertida és l'eix de l'experiència personal dels personatges de l'obra» (1987: 30).

Autors com Josep Maria de Sagarra, C. A. Jordana o Francesc Trabal també van voler fer front a aquesta mancança a la qual fa al·lusió Fuster. Recordem que *Una mena d'amor* (1931) de Jordana, reconeguda per la crítica de l'època com una novel·la «descaradament eròtica», «un breviarí llibertí», va representar un escàndol per les seves descripcions i l'ambient degradat, com *Vida privada* –en aquest cas ambientada en el Districte Cinquè, que tindrà una forta presència en la novel·la catalana dels anys trenta–, i no és casual que la protagonista d'*Aloma* de Rodoreda el llegís d'amagat.

Tanmateix, quan entren en joc autors i crítics concrets, el context s'eixampla i es complica amb les dèries i indiosincràcies personals. Si més no, sobresurt el paper de censor de Montoliu les ressenyes del qual «a partir d'un moment determinat [...] no són més que comentaris estilístics [...] combinats amb uns judicis severíssims: dures

condemnes del nihilisme i la immoralitat (habitualment sexual) de la literatura del país» (Pòrtules, 2003: 275).

Aquesta polèmica de la literatura i l'art amb la moral iniciada per Montoliu amb la ressenya que va escriure sobre *El senyoret Lluís* de Carles Soldevila no era pas la primera en aquesta línia. Així ho referencia Malé (2011: 472-475):

[...] una obra com *Jo! Memòries d'un metge filòsof* (1925) de Prudenci Bertrana ja n'havia encès una, i encara abans, una altra novel·la, *All i salobre* de Josep Maria de Sagarra, no havia deixat de provocar el seu rebombori quant a la qüestió de la moral. La ressenya de Montoliu sobre *El senyoret Lluís*, és en línies generals, molt elogiosa. Però, al final, no s'estava de condemnar obertament dos relats: "El senyoret Lluís" i "Una alarma". I respecte al primer, considerava que "hi ha temes d'una baixesa tan innoble que rebaixen l'artista que gosa tractar-los, mal que sigui amb totes les precaucions estètiques" [...] La rèplica immediata i per triplicat que li adreçà Soldevila ("Tres glosses apologetiques") posava en qüestió la tesi de Montoliu: "No són els temes, sinó la torpesa dels autors, sumada a la dels lectors, i de vegades a la dels crítics, el que produeixen estralls". [...] Quedaven apuntats així dos dels eixos principals sobre els quals girarà la polèmica: si hi ha temes que per sentit moral no poden ser abordats literàriament i la naturalesa moral o immoral de la realitat.

Junoy també hi intervingué amb l'article titulat «L'art i la moral» (1926), segons Malé «presentat en forma de carta oberta adreçada a Soldevila, en què remarcava que la moralitat o immoralitat de les obres no depenia tant del tema sinó de la intenció o l'esperit amb què era tractat». Josep Pla també va fer-ne alguna al·lusió amb el text «L'art i la moral», en què plantejava un nou enfocament: «la discussió havia de partir de la base que «el món, totes les coses del món, estan dominades per la immoralitat més espantosa, més desenfrenada», per tant, «la societat era infinitament més immoral que les novel·les, i era contra aquesta immoralitat social que calia lluitar» (Pla dins Malé, 2011). La polèmica es va acabar generalitzant, i «el que, en darrer terme, s'hi reflectia era un ampli debat europeu, dins del qual s'inscriu, entre molts d'altres, l'assaig *Morality and the Novel* de D. H. Lawrence» (Campillo, 1977: 101).

A partir del 1925, arran de la introducció de la novel·la d'anàlisi psicològica, l'erotisme adquireix més pes en les descripcions de caire amorós, si bé encara no apareix la novel·la de gènere estrictament eròtica: «Som, justament per aquest desplaçament situacional, molt lluny de la lliure integració novel·lística de l'erotisme. Més aviat el

contrari: el canvi que s'està produint realment en els costums i les relacions sexuals és temut i tractat com a problema» (Castellanos, 1989: 33). Altrament, cal no perdre de vista que «l'esforç per tractar amb normalitat el tema, doncs, per narrativitzar-lo existeix. I les seves mancances eren les d'una narrativa que anava posant-se al dia. Amb un afegit: l'absència d'una novel·la de consum i, doncs, de l'espai que hauria pogut produir la mena de subproductes del gènere» (Castellanos: 1989: 33).

La guerra civil i la postguerra suposen un trencament del que començava a gestar-se tímidament, i ja no serà fins als anys setanta que començarà a revifar-se. Aquí s'emmarca *Obres públiques*, escrita el 1971, tot i que publicada pòstumament el 1991. En els anys setanta i vuitanta la narrativa eròtica té el seu moment àlgid, amb el sorgiment de col·leccions com *La sonrisa vertical* amb el seu respectiu premi (Tusquets), amb textos tant en català com en castellà, tot i que amb molt poca presència dels primers, únicament *Diari de bordell*, de Seguí, premi finalista l'any 1978, *Déu pometes té el pomer* del col·lectiu Ofèlia Dracs l'any 1980 i *El vaixell de les vagines voraginoses* de Pep Bras, el 1987.

La Marrana (Magrana) o La Piga (Pòrtic), *La Cuca al Cau* (El Llamp), *Regata de cul* (Editorial Germania) que, sense arribar a prosperar, també van servir per apuntar el que serien alguns dels trets del gènere, com s'aprecia, per exemple, a l'obra *Deu pometes té el pomer* del col·lectiu Ofèlia Dracs, format per un nucli fix d'escriptors com Joan Rendé, Joaquim Carbó, Jaume Fuster, Maria Antònia Oliver, Joaquim Soler, Josep Albanell, Jaume Cabré, Vicenç Villatoro, Margarida Aritzeta, Isidre Grau, i d'altres d'esporàdics (Quim Monzó, Josep Maria Illa, Xavier Romeu, Carme Riera o Joana Escobedo).

Les aportacions de Biel Mesquida, Lluís Fernàndez i Josep Lluís Seguí, escriptors de la dècada dels setanta, mereix una especial atenció, sobretot pel que fa als dos primers, ja que són fonamentals en la introducció de l'erotisme i la pornografia gais. Recordem aquí l'obra *El bell país on els homes desitgen els homes*, de Mesquida, considerada una de les primeres obres de la poesia catalana contemporània que tracta obertament el desig homosexual masculí amb un fort component eròtic: escrita el 1974 i editada clandestinament, no es va poder publicar de manera formal fins al 1985, a la col·lecció *Els Llibres de Glauco* (Ed. Laertes), amb un proemi de Jordi Llovet. Més endavant, el 2012, el recull tornà a ser reeditat, aquesta vegada a la col·lecció de butxaca del Grup 62.

Àlex Broch diferencia tres tendències en la literatura d'aquest període: la que es queda dins dels límits (pràctica transformadora); la que se situa en els límits (pràctica transformadora i transgressora); i la que ultrapassa els límits (pràctica transgressora). És en aquest darrer contenidor on situa l'obra de Mesquida (Broch, 1980: 113-114), compresa aleshores per *L'adolescent de sal* (1975), *Putà Marès (Ahí)* (1977), i *Self-service* (1977) escrita conjuntament amb Quim Monzó. Més endavant, Sebastià Portell en analitzar aquesta noció de transgressió, concretament la que travessa el llibre *El bell país on els homes desitgen els homes*, amb les eines metodològiques dels estudis de gènere, matisa que:

[...] podem arribar a la conclusió que el text és també transgressor en el pla de la sexualitat. I ho és en tant que viola o supera els codis de l'heterosexualitat obligatòria, la visió finalista o teleològica de la sexualitat, la delimitació espacial vigent dels actes sexuals, la no-penetrabilitat dels cossos masculins, la dicotomia que divideix els homes homosexuals en actius i passius i les connotacions més negatives vinculades al desig entre homes o bé a zones erògenes com l'anús (Portell, 2018: 291).

Al seu torn, l'escriptor i periodista Lluís Fernández, també va contribuir a eixamplar aquest imaginari amb la novel·la *L'anarquista nu* (1979), premi Prudenci Bertrana 1978. Anys més endavant la revisarà per crear-ne una altra, *Una prudent distància* (1998), amb el rerefons més pessimista de la mort provocada per la SIDA. De la primera, la crítica no en va fer gaire ressò; tanmateix, sabem que el llibre va produir «impacte entre el públic: la prova és –cas estrany en la producció literària catalana– la segona edició, publicada després d'haver-se exhaurit la primera en una setmana» (Bou, 1979: 121). La caracterització literària que fa del llibre és la següent: «ens trobem davant d'un plec, gairebé amb forma de collage, de papers que recullen cartes, telegrams, postals, fragments de diari, etc., que una sèrie de personatges enviaven des del País Valencià a un amic comú, Aureli Santonja, exiliat a Amsterdam, per motius desconeguts» (1979: 121-122). D'aquí endavant, es coneixerà el testimoni de les activitats d'aquest grup d'homosexual, que formarà, segons Bou «un llibre d'ambient, de coneixement, folklòric, d'un grup social i d'una problemàtica» (1979: 122).

Tornant a aquest moment d'apogeu que té la literatura de gènere es fa pertinent evocar la reflexió de Valerià Pujol (1984: 1-2), atès que indirectament invoca un model eròtic de qualitat, allunyat de pinzellades i escenes picants: «obres amb voluntat de plantejar

l'erotisme com a àmbit central de l'anàlisi textual». Situa en aquesta categoria *Espai d'un ritual*, que no apareix publicat fins a 1978 i també *Diari de bordell* (1979):

Josep Lluís Seguí, a qui algú ha anomenat «el pornògraf major del Regne», és el més reflexiu, el qui ha imbricat amb més rigor la teoria i la pràctica de l'erotisme, i el conreador del gènere més influït per la tradició francesa. No en va dedica, per exemple, a George Bataille, el seu *Diari de bordell*, obra en què planteja novament la relació entre erotisme i escriptura, entre text i vida del text (Pujol, 1984: 2).

Pujol col·loca en un altre extrem l'element lúdic i quotidià del col·lectiu Ofèlia Dracs, que agafa nous camins respecte a Bataille i Sade, «amb una concepció de l'erotisme altrament ben allunyada dels paràmetres seguinians, una concepció on l'element lúdic i la facècia intranscendent són a primer pla». És evident, per això, que totes dues perspectives són vàlides, si bé la que marca el col·lectiu Ofèlia Dracs serà més representativa de la narrativa eròtica catalana. Vicent Simbor ja apunta l'obra pionera de Pedrolo i a la de Josep-Lluís Seguí, que havia permès obrir les portes a noves incursions, com és el cas d'Ofèlia Dracs (2005: 91). I assenyala que el moment més àlgid de l'eròtica catalana va arribar l'any 1984 amb la publicació d'*Els quaderns d'en Marc* atribuïda a Pedrolo (2005: 91) amb el rebombori que va causar el contingut de l'obra i les cavil·lacions i teories entorn de la seva autoria. Pocs anys després, El Llamp va editar el *Bocavulvari eròtic de la llengua catalana* (1987), elaborat per Pep Vila, una fita pel que fa a l'anàlisi del lèxic en aquest camp.

Resseguint la que hem anomenat com a línia paròdica, no podem deixar d'esmentar *Epitelis tendríssims* de Carme Riera, un recull de set contes que narren els comportaments d'alguns dels hostes de l'hotel de Lluc-Alcari (Mallorca), que combina l'erotisme i l'humor, amb un esperit lúdic i la intenció d'enriquir i ampliar el llenguatge, en aquest cas des d'una veu de dona. «Treballar el llenguatge eròtic és entrar en un terreny verge: els termes usuals emprats per molta de la literatura eròtica no tenen gaire interès, es redueixen a una mena de vocabulari clínic o barroer», diu l'autora. El pròleg, signat per Aina Maria Sureda (Lluc-Alcari, estiu de 1981) ja ens anticipa el joc ficcional que es durà a terme (Riera, 1993: 11-18). Els personatges dels relats no aconseguiran la plena satisfacció dels seus desitjos; per tant, es produirà un desencant i frustració, i és en aquest sentit que l'obra qüestionarà també la sensualitat que n'hauria de ser la base. Luisa Cotoner (2010: 115-129), que estableix una comparativa de la versió original i de la posterior autotraducció per part de l'autora al castellà, es fixa en un element

paratextual interessant: les tres citacions que obren el llibre, després de l'epígraf «A qui ho sap». En el cas de la versió del català hi trobem Anaïs Nin, Federico Garcia Lorca i Coco Chanel (Riera, 1993: s/p):

Vaig adonar-me que la caixa de Pandora guardava els misteris de la sexualitat femenina, tan distinta de la masculina, i que el llenguatge dels homes no era adequat per a descriure-la. El llenguatge del sexe encara s'ha d'inventar. El llenguatge dels sentits ha d'explorar-se.

Anaïs Nin

Jehovà destrueix la ciutat a causa del pecat de Sodoma i el resultat és el pecat de l'incest. Quina lliçó contra el decrets de la Justícia! I, ambdós pecats, quina manifestació del poder del sexe!

Federico García Lorca

El plaer és el millor dels compliments

Coco Chanel

En canvi, a la versió castellana, en manté dues i elimina la de Lorca per tal d'afegir-ne una de nova, en aquest cas de Cristina de Suècia: «La vida sin humor sería insuportable».

Aquest canvi suposarà que el conjunt de referències intertextuals sigui molt més coherent amb relació al conjunt de veus femenines i que la informació sobre la intencionalitat de l'obra sigui més clara: «Suprimida esta, la cadena discurre de manera impecable aludiendo a los tres ejes fundamentales del libro: la exploración del lenguaje del sexo, la incitación al placer y la necesidad del humor para combatir la usura incansable del tiempo» (Cotoner, 2010:118).

Per acabar aquesta primera recognició panoràmica, constatem que «el nostre àmbit històric, lingüístic i sexual no ha pogut comptar mai amb un caràcter diferencial que produís alguna obra a nivell de la producció d'un Sade, Richardson, Sacher-Masoch, Bataille, etc.» (Vila, 1987: 13). És, doncs, arran d'aquesta manca de tradició literària del gènere, en el qual despunten comptats textos aïllats, que parlem de la impossibilitat d'equiparar la narrativa eròtica catalana a l'europea.

La creació del Premi de Literatura Eròtica de la Vall d'Albaida el 1993 (que actualment compta amb la col·laboració de Bromera) es va erigir com la principal plataforma per a

la consolidació del gènere, malgrat la irregularitat de les obres premiades. És l'únic guardó vigent en literatura eròtica convocat per una institució pública i un dels principals del País Valencià. La manca de consolidació dels guardons específics és palpable, i arriba fins i tot a l'abandonament, com és el cas d'un dels més prestigiosos, el premi de literatura eròtica La sonrisa vertical, que va finalitzar l'any 2004 per raons associades a la baixa qualitat de les obres presentades. Alguns crítics es preguntaven si havia mort l'erotisme en detriment de la pornografia i posaven de manifest la necessitat d'una redefinició epistemològica.

A grans trets, i salvant les excepcions, el sexe en la literatura catalana ha estat tractat de manera enjogassada i més aviat vinculat a l'humor, sempre vigilant de no traspasar certs excessos o intencions impúdiques o descarnades. Per això, tal com ens recorda Pep Vila, cal no perdre de vista una de les darreres preocupacions de Vicens Vives: «l'oblit del tema del sensualisme com a factor d'una psicologia catalana col·lectiva present en una colla d'autors al llarg del temps, entre els quals podem incloure el Baró de Maldà, Salvat Papasseit... » (Vila, 1987: 13).

3. Una aproximació al gènere eròtic

3.1 Una qüestió terminològica

El terme «erotisme» apareix en el DIEC amb el significat d'«inclinació, tendència, a tot allò que suscita l'impuls sexual» i «qualitat d'eròtic. *L'erotisme d'un gest, d'una forma*». En la mateixa línia, el Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana fa referència a la «recerca, investigació i evocació del plaer que enriqueix les possibilitats del desig sexual. Comporta una disposició i un conjunt de recursos de la imaginació per a mobilitzar la sensualitat i sota la pressió d'aquell desig». I com a segona accepció, s'incorpora el «caràcter eròtic. *L'erotisme d'una novel·la*». El Termcat, dins l'apartat «Terminologia de la sexualitat i l'erotisme», el defineix com «recerca, investigació i evocació del plaer que enriqueix les possibilitats del desig sexual», juntament amb una nota que diu: «comporta una disposició i un conjunt de recursos de la imaginació per a mobilitzar la sensualitat sota la pressió d'aquell desig. L'erotisme comprèn tot el que fa referència a l'amor i que hi porta, i és, alhora, la seva expressió i realització».

D'això, n'extraurem un corol·lari: que l'erotisme no només és una recerca i evocació del plaer sexual, sinó que, com a desig físic, pot tenir altres finalitats. Així ho constata Ángeles Mateo del Pino en resseguir l'aproximació d'Aldo Pellegrini, segons el qual l'erotisme s'alimenta del desig que fa transcendir l'individu més enllà dels límits del propi jo (Mateo, 2002: 188). En aquest sentit, l'erotisme esdevé una forma de coneixement de l'existència humana i això en remarca l'aspecte introspectiu.

Pel que fa a la segona accepció, «el caràcter eròtic d'una novel·la», és oportú mencionar la distinció de Sarane Alexandrian entre la novel·la amb passatges eròtics –aquella que evoca lliurement la sexualitat, però que se'n serveix en un pla més ampli– de la novel·la eròtica en sentit estricte, que només expressa la sexualitat. Ens centrem així en l'erotisme literari, objecte de l'estudi que va elaborar en la seva *Historia de literatura eròtica* on es van destriant els problemes del gènere per combatre'n els prejudicis que s'hi amunteguen. Fet i fet, la primera visió històrica de la qüestió és del doctor alemany Paul Englisch, *Geschichte der erotischen literatur*, publicada l'any 1927, i posteriorment destruïda pel nazisme. Des d'aleshores han aparegut diccionaris i antologies sobre l'erotisme literari, però el text d'Alexandrian porta el discurs un pas més endavant. Així mateix, dins un marc més filosòfic George Bataille dedica, l'any 1957, un estudi a l'erotisme i el situa per sobre de l'amor i la sexualitat:

La otra originalidad de Bataille consistió en establecer que el elogio del erotismo no consiste en pretender que en él todo esté permitido. Postula que las prohibiciones sexuales son legítimas, inevitables, necesarias [...] El hombre necesita que ciertas cosas del sexo le estén prohibidas por la moral para así asumir su deseo erótico como una trascendencia y no como una caída en la bestialidad. (Alexandrian 1990: 352)

Fins a quin punt és permès de dir-ho tot?, es pregunta aleshores Alexandrian, perquè, quan els autors ho han fet, «¿hicieron revelaciones más asombrosas acerca de la naturaleza humana que quienes se limitaron a decir lo esencial?» (1990: 10). És així com, a poc a poc, elabora un esbós de definició de l'erotisme per part de Bataille, com a «valor completo donde se enfrentan el amor y la sexualidad para oponerse o combinarse» (1990: 352), i sense oblidar que, com remarcaria Perera (2015), encara hi ha una escletxa oberta dins un concepte que acadèmicament ha estat poc estudiat.

Temptejar el terreny de l'erotisme es presenta com una tasca complexa per diverses raons i, *in primis*, per la pluralitat d'aproximacions que poden fer-se i dels difusos matisos terminològics, així com d'altres conceptes tan amplis que se'n deriven, com el sexe o l'amor; i recordem també que «l'erotisme, ara tan mercantilitzat per la societat de consum i sublimat per l'estètica i per l'intel·lecte, des de temps immemorials ha segregat uns codis, uns llenguatges propis» (Vila, 1987: 13).

Per començar, el fenomen forma part de la cultura i l'existència humana i sol funcionar en paral·lel a l'evolució sociopolítica de cada país. Que és com dir que:

[...] el erotismo es a la sexualidad lo que la gastronomía al hambre: el triunfo de la cultura sobre el instinto, entendiendo por cultura el largo, diverso y complejo proceso que ha elaborado la criatura humana, desde sus comienzos para dominar, transformar y guiar el instinto primitivo. (Peri Rossi dins Ángeles Mateo, 2002: 183)

L'erotisme, doncs, esdevé cultural perquè vol controlar l'instint, la sexualitat. Octavio Paz en el seu assaig l'associa a l'amor, com una «llama doble» ja que l'un i l'altre se sustenten del foc original, la sexualitat, l'instint: «El erotismo es la dimensión humana de la sexualidad, aquello que la imaginación añade a la naturaleza» (Paz, 1993:113). O dit d'una altra manera, és la representació cultural de la sexualitat: «El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora» (Paz, 1993: 12). A més, d'una banda, l'erotisme es casa amb la bellesa i l'amor i, de l'altra, s'endinsa en l'abisme dels comportaments i

l'instint, a la base de les necessitats fisiològiques del cos humà. Tal com va assenyalar Jordi Castellanos:

L'erotisme ha anat variant en les seves manifestacions perquè és un fenomen cultural i, doncs, encarnat en les formes de comportament social enriquides per la consciència moral i social. Cert que la fisiologia és la mateixa i que sense fisiologia difícilment pot haver-hi erotisme, però tampoc la pura fisiologia és erotisme. (1989: 28)

Anna Perera, que en fa una lectura en la poesia, comenta que «la finalitat de la presència de la sexualitat en la literatura eròtica respon a motius literaris, és a dir: la sexualitat s'hi introdueix per la seva funció comunicativa i estètica. Per aquest motiu la inclusió de la sexualitat en la literatura eròtica mai serà gratuïta, sinó que sempre estarà al servei d'una funció interna en el conjunt de l'obra» (2015: 13). L'erotisme es caracteritza per extrems, des de la literatura amorosa i també de la sexualitat, fins a allò obscè i pornogràfic.

Amb els anys, la intenció de la narrativa eròtica ha anat canviant i resignificant-se. Amb les avantguardes, i concretament el surrealisme que feia servir l'erotisme per explorar les pulsions i l'inconscient, suposen un abans i un després en la renovació del model: «si hi ha un moviment que neix amb una decidida voluntat eròtica, amb un clar disseny de revoltar principis morals, amb una subversiva adhesió al sexe, aquest és el surrealisme» (Vergès 1991: 31). Octavio Paz (1993:119) sembla respondre-li quan comenta que «uno de los grandes méritos de Breton fue haberse dado cuenta de la función subversiva del amor, y no únicamente, como la mayoría de sus contemporáneos, del mero erotismo».

Dins el segle XX ja podem parlar d'un gènere eròtic amb unes regles pròpies i deslligat de l'amor. I caldrà considerar-lo, literàriament, al mateix grau que la novel·la policíaca o la de ciència-ficció. Tanmateix, ha arrossegat una manca de prestigi que se sol atribuir a l'escassa qualitat literària i al caràcter previsible dels productes de consum als quals s'ha aplicat l'etiqueta, sempre que no hagi estat silenciada i censurada prèviament.

Són molts els autors que han plantejat els problemes de definició d'aquesta categoria que opera en un terreny tan imprecís i subjectiu com el del desig i les pulsions interiors, motiu pel qual sempre adoptarà diferents formes perquè, en paraules de Franck Évrard (2003: 3), «il n'est guère aisé de circonscrire l'“erotisme littéraire” qui comprend une

grande variété de niveaux, de l'émotion esthétique et sensuelle à l'obscénité en passant par la grivoiserie ou le libertinage».

3.2. Erotisme i pornografia

Hem vist com l'erotisme opera com un concepte limítrof a la literatura general que inclou el sexe i, per extensió, la literatura amorosa, però també a la pornogràfica. Per això és oportú preguntar-se on comença la pornografia i acaba l'erotisme, ja que la frontera esdevé molt difusa. És apropiat abordar aquesta qüestió realitzant una comparativa simètrica entre ambdós conceptes que s'oposen i es vinculen alhora? En aquest cas és reveladora la posició de Dominique Maingueneau quan exposa que «la pornographie est régulièrement opposée à l'erotisme, avec lequel elle fait couple [...] Chacune de ces deux notions se légitime en effet par le rejet de l'autre: l'érotique ne cesse de montrer sa supériorité par sa capacité à ne pas être pornographique» (2007: 26). És per aquest motiu que Maingueneau, després de marcar una sèrie d'oposicions com «directa vs indirecta», «salvatge vs civilitzada», «aspra vs refinada», «massa vs elit», «comercial vs artístic», «banal vs original», recomana que a l'hora d'analitzar-les es considerin en el propi ordre en comptes de veure-les una a una com una degradació bruta de l'altra (2007: 26-27). Vegem, tanmateix, com s'ha efectuat aquesta caracterització per contraris, deixant de banda els criteris quantitius que recorda Vergés quan parla de la tècnica d'Eysenck de gradació d'intensitat sexual (erotisme, pornografia, obscenitat), i que al seu torn troba enginyosa, però equívoca per la seva falta de rigor científic, atès que cal considerar «la intencionalitat de l'autor, l'entorn de l'autor, la vàlua intrínseca de l'autor i, finalment el context temporal» (Vergés, 1991: 17-18).

Partim, d'entrada, de la definició que estableix el DIEC sobre *pornografia*. La primera accepció és breu, «tractat sobre la prostitució», i la segona és la següent: «En una obra literària, artística, etc., ús i descripció de termes i de situacions majoritàriament considerats com a obscens perquè ultrapassin els límits de les convencions morals compartides». En aquest cas, la pornografia és una categoria classificatòria de produccions (llibres, pel·lícules...), i la prohibició inherent fa que la seva presència en la societat esdevingui problemàtica. És aleshores que apareix segons Maingueneau una doble impossibilitat que l'estudiós enfoca en la literatura pornogràfica:

1) il est impossible qu'elle n'existe pas; 2) il est impossible qu'elle existe. Le premier impossible est de l'ordre du fait: étant donné ce qu'est une société, il est inéluctable que de tels énoncés y soient produits. Le second impossible est de l'ordre de la norme: si un tel discours avait pleinement droit de cité, alors il n'y aurait pas de société possible (2007: 19).

Aquesta tensió la resol amb l'ambigüitat del verb *existir*: existeix la literatura pornogràfica en el sentit que es testimonia massivament, però no existeix plenament perquè és clandestina (Maingueneau, 2007:19).

La GEC fa servir un criteri més generalista; exposa que es tracta d'una «representació explícita de caràcter sexual, en format escrit, visual o sonor, amb la finalitat d'excitar sexualment, feta, generalment, amb afany de lucre». Ara bé, sabem que el judici per ponderar què és o no pornogràfic, variarà en funció del lloc i l'època, i que el fet que provoqui o deixi de provocar una excitació sexual per al lector tampoc no es configurarà com un criteri vàlid, malgrat que en sigui la intenció principal.

És interessant també l'aproximació que en fa Joan Fuster en el *Diccionari per a ociosos*, dins el capítol «sexe» perquè situa l'erotisme només en un període concret, el de l'Antiguitat, contràriament a la pornografia:

Sembla, però, [referint-se a l'*Ars amandi* d'Ovidi i a l'Antiguitat] que la docència eròtica va cedir ràpidament davant la pornografia. La pornografia s'ha produït, més o menys, no cal dir-ho, en totes les èpoques i en tots els llocs: no hi ha dubte, tanmateix, que un cop clausurada l'Antiguitat pagana, desplaça aquella modesta tradició erotològica. Les normes de voluptuositat són substituïdes per la mera excitació, i l'excitació, ara, no és tant excitació a la voluptuositat com excitació de la imaginació sexual. Un *ars amandi* invitava a practicar les delícies de la carn; una narració pornogràfica, no. El propòsit de la pornografia és fomentar les esperances del sexe en el terreny de l'obsessió o de la il·lusió. (Fuster, 2009: 235)

L'afany lucratiu de la pornografia s'ha manifestat al llarg de la història. Així ho explica Évrard: «À l'origine, la pornographie qui désignait les messages courts incitant les citoyens antiques à se rendre au lupanar renvoyait à un amour tarifé. Les "grafittis" ornant les maisons de Pompéi nous renseignent sur les prestations tarifées de la fellatrix Lahis. (Lahis pratique la fellation pour un demi-sesterce)» (2003:10). A partir dels anys setanta –amb el cinema, vídeos, revistes i, sobretot, Internet–, més endavant

experimenta un increment, a més de donar peu a un important negoci, i aquí s'estableix un apropament amb la primera accepció apuntada.

Així mateix, seria pertinent exposar el criteri de Lluís Bassets (1980: 102) per distinguir els dos elements. Segons ell, la distinció passa, «en molts dels seus matisos, per les mateixes coordenades que la distinció entre Cultura i cultura de masses», atès que tant la pornografia com la cultura de masses comparteixen aspectes com ara «la reiteració d'unes poques estructures narratives i l'absorció de la tòpica social en forma extremadament simplificada i barroera». Amb la qual cosa, vindria a ser com una «obsessió de l'erotisme» i, per tant, el «recargolament del llenguatge eròtic». D'aquesta manera, Bassets relaciona la dèria del consumidor de pornografia (que vol veure més o vol arribar més lluny en la visió de les escenes) amb l'actitud del turista, perquè totes dues experiències manquen de qualsevol mena d'autenticitat. La pornografia produeix efectes alienadors i es converteix en una servitud, però aquest no és el cas de l'erotisme.

En el cas de les pel·lícules pornogràfiques, veiem que la distinció entre ambdós conceptes també pot remetre a l'estructura, en què, com comenta Umberto Eco (1992: 130-131) els temps morts de la narració serveix d'indicador per discernir aquests films dels que poden tenir un valor artístic:

Ebbene, c'è un criterio per decidere se un film è pornografico o no, ed è basato sul calcolo dei tempi morti. Un grande capolavoro del cinema di tutti i tempi, *Ombre rosse*, si svolge sempre e unicamente (salvo l'inizio, brevi intervalli e il finale) su una diligenza. Ma senza questo viaggio il film non avrebbe senso. L'avventura di Antonioni è fatto unicamente di tempi morti: la gente va, viene, parla, si perde e si ritrova, senza che nulla accada. Ma il film vuole appunto dirci che nulla accade. Ci può piacere o no, ma vuole dirci esattamente questo.

Un film pornografico invece, per giustificare il biglietto di ingresso o l'acquisto della videocassetta, ci dice che alcune persone si accoppiano sessualmente, uomini con donne, uomini con uomini, donne con donne, donne con cani o cavalli (faccio notare che non esistono film pornografici in cui uomini si accoppino con cavalle e cagne: perché?).

E questo andrebbe ancora bene: ma esso è pieno di tempi morti [...]

Questo irrita sovente gli spettatori, perché essi vorrebbero che ci fossero sempre scene innominabili. Ma si tratta di una illusione. Essi non sosterrebbero un'ora e mezzo di scene innominabili. Quindi i tempi morti sono essenziali.

Vergés al·lega el judici estètic per marcar-hi una distinció: «Potser es tracta d'una senzilla qüestió de bon gust, “un sentit –com deia el poeta Carles Riba– que en ell mateix no s'hereta”? Potser una qüestió de sensibilitat? Potser una qüestió d'ofici? S'ha dit que la pornografia són les aigües brutes de l'erotisme. Més explícit, l'estudiós J.M. Díez Borque, compilador d'una antologia de poesia eròtica, va escriure: «La pornografia no és eròtica; és la descarnada fisiologia de l'home en la seva pura animalitat i, en aquest sentit, ni alegre, ni enginyosa, ni divertida, sinó simplement física i primària, substitutiva i aliena a qualsevol contingut mental superior». Aleshores, l'erotisme –segons aquest darrer autor– ha de ser alegre, enginyós, divertit i a més, «ha de comptar amb un “contingut mental superior”; és a dir, amb mots inspirats, amb suggeriments, amb metàfores» (Vergés, 1991: 21-22).

Arribats a aquest punt, cal preguntar-se: es pot considerar la pornografia com un gènere en si? D'entrada cal assenyalar les diferents modalitats dins de l'escriptura pornogràfica (llibres, films, dibuixos/imatges...), però d'acord amb el que sosté Dominique Maingueneau:

Si par «genre» on désigne n'importe quel groupement de textes fondé sur un critère déterminé, la littérature pornographique constitue effectivement un genre. Mais aujourd'hui, que ce soit en théorie littéraire ou en analyse du discours, la tendance est plutôt à faire un emploi plus restrictif de la notion de genre. Dans cette perspective, la littérature pornographique est plutôt à considérer comme un type de discours qui recouvre, à une époque et pour une société données, divers genres (2007: 14).

Així doncs, funcionaria com una categoria d'anàlisi. Maingueneau, dins la literatura pornogràfica, distingeix entre el dispositiu pornogràfic, que comparteixen les pràctiques pornogràfiques semiòtiques, i l'escriptura pornogràfica, per distanciar els gèneres de l'escriptura pornogràfica de les altres pràctiques verbals que es relacionen amb la sexualitat (2007:12), com els manuals d'educació sexual. A continuació proposa una separació entre les seqüències pornogràfiques i les obres pornogràfiques:

Cette distinction permet de gérer la différence entre les textes dont la visée globale est pornographique, les œuvres pornographiques proprement dites, et les textes dont la visée

n'est pas essentiellement pornographique mais qui contiennent des séquences pornographiques, c'est-à-dire des morceaux de texte, de longueurs très variables, qui relèvent de l'écriture pornographique et sont donc prédisposés à susciter une consommation de type pornographique. (Maingueneau, 2007: 13)

Altres estudiosos han assenyalat com a criteri diferenciador la deshumanització de l'individu que té lloc en la pornografia, establint alhora un paral·lelisme amb les relacions d'un poder totalitari que viola la intimitat: «no es un mero accidente (como Orwell lo sabia) que la uniformidad de la vida sexual, ya sea por medio de un libertinaje controlado o de un puritanismo obligatorio, debe ser un complemento de la política totalitaria» (Steiner, 1979:19). Comptat i debatut, el que Steiner exposa és que la pornografia atempta contra la llibertat i l'abolició dels tabús imaginatius, ja que malgrat «las infinitas variaciones del sexo, la suma real de los gestos, de las consumaciones y de las formulaciones está drásticamente limitada» (13). És tota una declaració d'intencions que a l'inici es pregunta si hi ha ciència-ficció en la pornografia, en el sentit de si hi ha quelcom nou, un invent de la imaginació humana de noves experiències sexuals.

En una línia semblant hi trobem Montserrat Roig que remarca l'arbitrarietat subjectiva de qualsevol anàlisi: «per a alguns, la pornografia representa l'alliberament del sexe. Per a d'altres, l'entrada del dimoni a la vida quotidiana [...] Per als qui estan a favor de la pornografia, aquesta és un alliberament pagà de la servitud a què s'ha sotmès l'home dins del catolicisme» (1978: 83). Entre els que hi estan a favor, s'esmenta la defensa en forma de lloança que fa Joan Fuster en dir que «la pornografia és, en realitat, el luxe de l'instint». I rebla el clau: «cal aprendre de les delícies de l'anatomia i els trucs de la fisiologia. L'experiència personal no és suficient (i en aquesta defensa citava els sonets luxuriosos de l'Aretino l'obra dels pintors i gravadors del Renaixement o la Il·lustració... » (1978: 84), i que difereixen bastant de la pornografia actual, per tal de provar si el seu didacticisme beneficia també la sexualitat femenina. Roig, doncs, fa un pas més i posa en dubte aquest sentit alliberador intrínsec constatant que «en nom de l'alliberament del sexe, s'oprimeix la dona amb la pornografia» (96), ja que aquesta és filla de la cultura masculina –que al seu torn, tampoc allibera l'home:

La pornografia augmenta, en realitat, l'abisme entre el desig i la vida real. Li han dit al mascle que havia de triomfar [...] El sexe ha d'anar lligat a l'èxit. El sexe ha d'ésser acumulatiu. El capitalisme ha entrat de ple dins les parts més íntimes de l'existència. Però l'home només pot posseir la dona si la converteix realment en mercaderia. Es creu

més lliure perquè posseeix més. I la gran broma de tot això és que no la posseeix realment. El seu desig és satisfet per l'objecte pur (Roig, 1978: 97-98).

Per aquest motiu remarca que «la paradoxa que suposa el fet que la pornografia sigui presentada com a expressió d'una revolució sexual quan, en realitat, constitueix una penetració moral devastadora dins la psicologia de la dona» (87).

Per defensar la seva tesi al·ludeix a diferents arguments que, al seu torn, també conformen una definició del que seria la pornografia. En poques paraules, el fenomen genera una falsa idea d'alliberació (no només femenina sinó, com s'ha dit, també masculina), presenta el sexe en un sentit acumulatiu i, a més, aprofundeix l'abisme entre el desig i la realitat, i és aleshores quan «el fracàs no és assumit sinó és a través de la violència i l'argument de l'odi entre sexes» (85). Per tant, Roig la rebutja com a oposició al joc amorós que estimula els sentits i comporta una profunda comunicació entre cossos, i ens avisa que:

És, com altres necessitats d'alliberament que sorgeixen dins de les contradiccions de la societat capitalista, un arma de doble fil. Comparada, al nostre país, amb la violenta repressió sexual sota el franquisme pot semblar alliberadora. Però vista com a exponent formal de la nostra crisi de civilització crec que avui és un arma sexista, racista i classista (85-86).

Lluny d'aquestes observacions es troba Alexandrian, que no hi veu cap diferència: «Todo aquello que es erótico es necesariamente pornográfico, por añadidura». Si la pornografia és la descripció pura i simple dels plaers carnals, l'erotisme serà la mateixa descripció revaloritzada, en funció d'una idea de l'amor o de la vida social (1990: 8). En aquest cas:

Erotismo es todo aquello que vuelve a la carne deseable, la muestra en su esplendor o florecimiento, inspira una impresión de salud, de belleza, de juego placentero; mientras que la obscenidad devalúa la carne, que así se asocia con la suciedad, las imperfecciones, los chistes escatológicos, las palabras sucias (8).

Alberto Cardin reclama no argumentar en el buit i apel·lar a la forma com l'única manera d'evitar equívocs, ja que manifesta que, quan es tracta de parlar de pornografia, sempre se la interpreta des de la postura més conflictiva i connotada, segons el judici moral (1979: 26-27). Un punt important de la seva reflexió toca la forma i més encertadament:

[El] problema de la forma, concebido de una manera no estrictamente morfològica, sino, por así decir, fisiològica: no tanto como repertorio de temas, variaciones y combinatorias, sino más bien desde el punto de vista de su dinàmica interna, en relación con el medio, en tanto que forma genèrica de representació, surgida de una problemàtica històrica concreta, y en relación con una determinada configuració de la estructura del sujeto.

També és necessari centrar-se en certes estructures lingüístiques per ampliar l'argumentació. Segons Mateo del Pino (2002: 198) en el llenguatge és troba l'eròtic i, de la mà de Roland Barthes, arriba a la conclusió que és el llenguatge el que suporta aquesta funció. George Steiner cercava una explicació recurrent a la semàntica, concretament pel que fa als recursos emprats en el vocabulari i la retòrica: «la diferencia es de lenguaje o, más exactamente, de refinamiento narrativo» (1979:16) atesa «la inescapable monotonía de los escritos pornográficos». I és més, la nota anterior de Fuster entorn la qüestió es completa dient que «la pornografia ben sovint és ridícula perquè ho és el seu vocabulari»:

No conec cap obra pornogràfica, de pornografia franca, que arribi a escapar del tot aquesta regla [fer riure]. Hi ha llibres d'una morositat sensual intensa, que no abandonen mai la correcció urbana de la llengua: són pseudopornografia. Si en prescindim, l'afirmació és vàlida: la pornografia, quan s'endega en paraules, ha de resignar-se a expressions d'un to bufonesc irreductible [...] L'excitació mai no és únicament excitació, l'acompanya, de manera habitual, la rialla o la rialleta (2009: 237).

Per acabar, remetem, doncs, a l'escriptura eròtica i la pornogràfica i recordem que, malgrat la diferenciació, poden compartir tècniques, perquè no parlem de parcel·les tancades. Dominique Maingueneau concep com elements constitutius de l'erotisme la tensió entre el nu i el vestit, la seducció, la satisfacció del desig en la contemplació, els preliminars, així com la distància en la qual se situa l'autor, que permet que l'escena representada conservi un status eròtic. En canvi, aquesta prosa contrasta amb l'escriptura de les seqüències pornogràfiques, que presenten una absència de puntuació i una forta oralitat, una simplificació que tendeix a la màxima eficàcia, com una acceleració progressiva i transparència de la representació (Maingueneau, 2007: 12-13). No en va Seguí s'ha referit a la «saturació quantitativa del gènere pornogràfic» (1979).

En definitiva, per valorar si un text és eròtic o pornogràfic (o no) és imprescindible d'entrada discernir si té una funció específica marcada per part de l'autor o dins

l'organització textual; comprendre si el text és creat com a objecte literari o bé s'associa a un rendiment, a un objecte per ser venut, i en aquest sentit els paratextos seran molt útils per esbrinar-ho. La finalitat d'estimular el desig (o més aviat, la imaginació), que conté l'erotisme, la pornografia la incorporarà en la seva totalitat, és a dir, com a fi únic. Recordem aquí l'enfocament de Fuster: «El propòsit de la pornografia és fomentar les esperances del sexe en el terreny de l'obsessió o de la il·lusió» (2009: 235). I el de Roig (que si bé parteix de la crítica a l'elogi que en fa Fuster, hi coincideix en certs punts): «La pornografia augmenta, en realitat, l'abisme entre el desig i la vida real» (1978: 97).

Si la proposta abans transcrita d'Umberto Eco per marcar-hi una distinció operativa en una pel·lícula són els temps morts, ja que les escenes de sexe continuades serien insostenibles (físicament pels actors, econòmicament per al productor i psicològicament per a l'espectador), perquè la transgressió tingui èxit cal que es presenti amb un rerefons de normalitat. El símil en el cas de la narrativa podria ser la immediatesa amb la qual s'evoquen les relacions sexuals (juntament amb els criteris abans apuntats i l'estudi del llenguatge), ja que la renúncia a les elisions és present tant en l'una com en l'altra. Un text eròtic en principi no requerirà *per se* d'aquest recurs d'immediatesa (perquè per damunt de tot explicarà una història), com sí que ho farà un pornogràfic; i això mateix pot ajudar a resoldre la interpretació, malgrat que hem de ser conscients de tots els matisos existents que s'han exposat.

3.3 Un intent de definició: la narrativa eròtica

Així doncs, quins són els trets que defineixen el gènere? Després de ressaltar-ne les diferències, hem de convocar altres elements o marques necessàries per afirmar que un text esdevé eròtic.

Josep Maria Morrerres en realitza un primer escandall quan s'hi refereix «com aquella que té el propòsit declarat d'excitar el lector de subministrar-li tot un seguit d'imatges que tinguin la virtut de desvetllar la seva libido». I recalca: «El lector sap què hi trobarà, el que no sap és com ho trobarà; el repte per a l'autor de gènere és sorprendre el lector sense frustrar les seves expectatives. La narrativa eròtica és un joc de seducció» (2002: 2). Fet i fet, ens trobem davant d'una valoració ambigua perquè se centra en la lectura concreta d'un text, i tal com assenyala Évrard «il existe moins une littérature érotique que des lectures érotiques» (2003: 13), si bé també coincideix en el fet que un text eròtic és el que desperta pensaments conseqüents en el seu lector. Tinguem present, tanmateix,

que el fet purament fisiològic de desvetllar la libido no ens serviria per acotar els trets del gènere, sinó només per abordar la relació dialèctica entre el text i la seva lectura i apropiació –en definitiva, la seva recepció, que no és l’objecte central d’aquesta anàlisi. Sense perdre de vista que hi pot haver lectura eròtica d’una escena o fragment concret i llavors no parlarem estrictament d’una obra de narrativa eròtica, atès que la possibilitat d’aïllar aquests fragments en condicionen la valoració.

I sí, la qüestió de la descripció es troba (encara més) immersa en el camp de l’opinió i en la línia del que es considera in-/acceptable i, a més, es tendeix a relacionar-la empíricament amb la lectura (eròtica o no) d’un text al qual es fa al·lusió, i això està subjecte a variacions en funció del lloc i l’època.

Deixant de banda aquestes consideracions, hi ha autors que posen en contacte l’erotisme –i per extensió la seva narrativa– amb capacitats fabuladores (Rivadeneira, 2006) i, d’altres, com George Steiner i Roland Barthes que n’assenyalen l’entrada en el terreny de la fantasia, concretament de les fantasies sexuals. Segons Barthes:

El erotismo, diríamos nosotros, elige siempre el discurso contra el referente; se col·loca siempre del lado de la semiosis, no de la mimesis, lo que él ‘representa’ es deformado incesantemente por el sentido, y es en el nivel del sentido, no del referente que debemos leerlo. Así pues, si el erotismo no imita, sino que crea, pone en funcionamiento un mecanismo de representación, de re-creación, los textos eróticos ejercen una violencia por la implícita transgresión del lenguaje y porque en cierta manera, se presentan como modelos –situados en otro plano, el de la ficción, en el del sentido– de la realidad presente (Barthes dins Arqués: 1979: 39).

Franck Évrard hi insisteix perquè observa «confronté au divorce entre l’ordre du langage et celui de l’expérience vécue, entre les mots et les choses, les grands écrivains de la littérature érotique cherchent moins à mimer le réel qu’à restituer la réalité de la scène amoureuse et sexuelle» (2003: 23).

Ariel Rivadeneira, més enllà de preguntar-se per la xarxa que teixeix el text eròtic i per les bases que el basteixen, diu que el fi últim és «tratar el erotismo com expresión de juego y como acto comunicativo, y el encuentro sexual como teatro, celebración, indicio de algo más, para que adquiriera una connotación estética» (2006: 5). Seguidament, ressalta un erotisme de qualitat, aquell que està treballat de mode subtil, i que va associat a altres manifestacions que el doten de valor. Per justificar-ho explica que «un

texto que solo es erótico resulta muy poco convincente, pierde vitalidad» (2006: 8). En aquesta mateixa línia, no oblidem que en la narrativa eròtica «hi cap tot, des de la reflexió filosòfica, a la paròdia moral [...] des de textos lírics a textos escatològics» (Morreres 2002: 2).

L'afany transgressor i provocador d'aquesta narrativa que, en definitiva, opera contra l'estretor moral, és un dels aspectes que més ha interessat a diferents autors a l'hora de conrear-la perquè és «una vàlvula de escape de los impulsos reprimidos (o prohibidos) en la sociedad tanto para el escritor como para el lector» (Rivadeneira, 2006: 18). I recordem-ho: «Pour se développer dans la vie comme dans la littérature, l'érotisme a besoin d'une dialectique du désir et de la loi. Ainsi, les tabous sexuels sont posés pour mieux être transgressés...» (Évrard, 2003: 6).

Si bé aquest fi no ens acosta del tot a la definició que pretenem traçar, ens aproxima a un altre aspecte rellevant: les inhibicions i els tabús, juntament amb la relació amb la censura establerta, també circumscriuen aquesta narrativa, perquè més enllà de les fronteres formals pròpies del gènere també n'hi ha d'externes que el condicionen, uns límits que al seu torn també depenen del lloc i el temps. I així es crea un model dialèctic, ja que «guetté souvent par le danger de la facilité ou de la vulgarité, la littérature érotique trouve dans la censure un allié paradoxal. Formidable stimulant littéraire, celle-ci oblige les écrivains à faire preuve d'imagination et à nourrir une réflexion sur le style» (Évrard 2003: 16).

Centrant-nos pròpiament en la matèria, i abans de posar-ne a col·lació algunes característiques temàtiques i formals, cal no perdre de vista les diferències en el to i les formes adoptades per diversos autors que també en dificulten una intepretació més acurada. Franck Évrard considera que l'eròtic és un *genre omnigène* perquè «si la littérature érotique ne constitue pas un genre marginal, c'est peut-être parce que l'érotisme littéraire présente de multiples facettes» (Évrard: 2003: 14). És l'altra cara d'una visió més a bastament acceptada que la considera com un subgènere: el fet de marcar-la com a omnigènere n'esborraria les coordenades.

Aquesta és la premissa que dificulta una acotació dels trets del gènere eròtic en palesar-ne els límits imprecisos; ara traçarem algunes característiques que acostumen a donar-se a la majoria de textos que s'hi emmarcarien tradicionalment. Els temes acostumen a girar a l'entorn del desig sexual, ja sigui més o menys allunyat de la temàtica amorosa;

no obstant això, aquestes fantasies que es recreen des de la narrativa eròtica són més aviat improbables i utòpiques, atès que normalment magnifiquen les relacions sexuals. En Sade, explica Morrerres (2002: 2), es troben els pilars que basteixen la narrativa eròtica, i un d'ells és la caracterització de les dones que «són excepcionalment belles i els homes [que] estan excepcionalment ben dotats», i «tots ells tenen una excel·lent disposició pel que fa a la recerca del plaer i una absoluta mancança d'inhibicions. Sembla que l'imperatiu de la narrativa eròtica sigui el d'explotar totes les possibilitats del plaer, fins i tot aquelles més inversemblants». Tampoc no passa desapercebut l'habitual acompliment d'aquestes relacions (i per extensió el seu caràcter previsible), sempre exempt d'imprevistos o complicacions.

Tot i que no hi ha una única fórmula d'escriure literatura eròtica, és imprescindible evitar les fórmules i els estereotips; suggerir en lloc de dir o mostrar directament; provocar una tensió; ser precís en la subtil descripció fisiològica; mantenir la credibilitat i no donar una versió distorsionada del sexe (Rivadeneira 2006: 15-18). La condició de suggerir, per exemple, no sempre serà compartida: hi ha escriptors que opten per una fórmula més directa. Per tant, «toute formulation érotique est confrontée à un dilemme: dire ou suggérer» (Évrard, 2003: 21). I quan es tracta de dir, serà més aviat «une diction crue du désir».

També s'evidencia una renúncia a les el·lipsis, un lèxic precís, sovint més col·loquial, però no únicament, en el qual proliferen una varietat de sinònims. Són freqüents metàfores i metonímies que afavoreixen aquest vessant més figurat, sobretot en oposició a una escriptura pornogràfica, així com una ironia treballada que pot servir-se d'un distanciament òptim per abordar aquesta temàtica. En qualsevol cas, escriure l'erotisme, el plaer del desig, és una pràctica que pot emprar un llenguatge més cru. Així doncs, la narrativa eròtica serà més o menys explícita, però aquest grau de detall i d'evocació no hauria de valdre com un criteri diferenciador.

I tornem al paràmetre de la qualitat com a element necessari en la consideració d'un text eròtic en la seva totalitat. La quantitat de referències eròtiques d'un text, en canvi, sabem que no serà mai una mesura fiable:

Quantes escenes eròtiques ha de contenir una narració per esdevenir eròtica? Potser ho hauríem de plantejar d'una altra manera: fins a quin grau d'erotisme pot arribar una narració per escapar al qualificatiu d'eròtic? Podríem pensar, per exemple, en *Gabriela*,

clavo i canela, de Jorge Amado que, tot i estar amarada d'un tòrrid aire de sensualitat, ningú no ha pensat a encabir-la dins del gènere eròtic. Tampoc *El sol de la tarda*, de Robert Saladrigas, o *Titànic*, de Vicenç Villatoro, posem per cas, han estat considerades novel·les eròtiques tot i que comparteixen la imaginatgeria i el to. Això em fa pensar que no es tracta d'una qüestió quantitativa, sinó d'una intenció, d'una voluntat, d'allò que es proposa l'autor. (Morreres, 2002: 2)

Castellanos és concloent quan glossa que «el territori de l'erotisme en la literatura es trobaria, doncs, en la forma de vivència que l'autor és capaç de suggerir en el lector a través de les paraules. No necessàriament s'ha de mantenir l'equació que a més erotisme correspongui un major alliberament» (1989: 28). Nogensmenys, el rerefons lúdic també hi és present i molts teòrics no deixen d'esmentar-lo quan s'enfronten al problema: «joc subtil d'ambigüitat que requereix la col·laboració del lector» (Évrard, 2003); «jeux sexuals sont prétexte à des jeux avec la langage» (Mainegueau, 2007) «joc d'escriptura perquè es tracta d'un objecte de lectura i de gaudiment» (Seguí, 1979), o bé «joc de seducció» (Morreres, 2002). Per tant, es tracta d'un artifici que voreja el gènere de la fantasia, prova d'aquesta creativitat i doble sentit del llenguatge i que, en definitiva, potencia una invenció subjecta a tota mena de modificacions/universos possibles. En altres paraules: «Si el erotismo no imita, sino que crea, pone en funcionamiento un mecanismo de representación, de re-creación, los textos eróticos ejercen una violencia por la implícita transgresión del lenguaje y porque en cierta manera, se presentan como modelos –situados en otro plano, en el de la ficción, en el del sentido- de la realidad presente» (Arqués, 1979: 6).²

Per acabar, és interessant indicar com, segons Josep Lluís Seguí, la metàfora més representativa de l'erotisme és la de l'*striptease*, per la capacitat de mostrar/amagar i suggerir intermitent:

L'strip-tease ideal seria aquell que no acabaria mai: una mena de pel·lícula sense fi, que començaria de bell nou en l'últim fotograma. Al final de l'strip-tease, es reté, es detura, es retarda, per mitjà de la suspensió text, com a producció imaginària escrita, aquesta mort del desig que és el, la reiteració, les voltes endarrere... fins arribar a l'inevitable punt i final. La intermitència, on la roba s'obri, l'aparició desaparició de què parla

² La revista literària *Camp de l'Arpa* dedicà un monogràfic a «Literatura y erotismo» amb quatre treballs signats per G. Steiner, S. Sontag, D.H. Lawrence i A. Cardin (núm. 64 de juny de 1979).

Roland Barthes com l'espai de l'erotisme, es pot trobar al text en els seus espais en blanc, en les seues al·lusions, en les seues elisions. En les el·lipsis del text, com en les del cos. (Seguí, 1979: 2).

Ara bé, i tal com constata Margalida Pons, «per bé que el cos contemplat no és definit genèricament, és evident que la metàfora de l'*striptease* delata una categorització masculina del desig» (2005: 6), i fa notar que l'autor «parteix de la identificació d'experiència masculina amb experiència universal», de manera que es pregunta: «quin paper fa la representació de la dona en aquesta transgressió de prohibicions? Hi participa activament o esdevé un simple instrument mitjançant el qual el narrador ens vol fer creure que dissol les formes constituïdes?» (2005: 9).

Pons denuncia la identificació de l'erotisme masculí com a genèric partint de l'anàlisi dels textos de Seguí, a més d'assenyalar la reducció de la dona a categories binàries com innocència-experiència, ingenuïtat-perversió, virtut-pecat (1979: 10). Aquesta imatge de la dona empresonada en estereotips, o dit d'una altra manera, aquesta escriptura sexuada, també és una altra característica intrínseca d'aquest tipus de narrativa. També ho manifesta Gerard Vergés en la seva anàlisi sobre l'erotisme en l'art (1991: 11): «Voldria afegir, finalment, dues observacions. Primera: m'adono que, al llarg d'aquestes pàgines, sempre que parlo d'erotisme, aquest erotisme és el que es percep a través dels ulls de l'home, no dels de la dona».

Tenint presents totes aquestes reflexions i en un intent de treure'n una definició operativa, acceptem, en primer lloc, que no és possible parlar d'erotisme si no hi ha sensualitat i/o seducció. No en va Montserrat Roig al·ludir al «miracle de la tendresa» com un fet realment subversiu i, per tal de proposar-ne una alternativa:

Reivindicar la naturalesa per naturalesa, avui ja no té sentit. Perquè, per molt que ens hi entestem, ja no som naturalesa. Per contra, potser no és tan difícil arribar a la simplicitat a través de l'experiència, tant la individual com la col·lectiva. A la sensualitat com a punt d'arribada i no de partida. [...] La tendresa, com a reconciliació de totes les parts escindides, podria ésser un bon pas endavant (Roig, 1979: 100).

Aquesta és una premissa bàsica per posar ordre a les obres d'aquesta cruïlla que ocupa el gènere. Les referències a una sexualitat mecànica i immediata –associades a la pornografia– que només cerca el gaudi físic no entraria dins d'aquest conjunt. Cal que hi hagi una dimensió estètica que vagi més enllà de les descripcions físiques de les

relacions sexuals, perquè: «tampoc la pura fisiologia és erotisme», ens recordava Castellanos (1989: 28).

Així doncs, queden reservats a l'erotisme (i per extensió a la narrativa eròtica) els trets que l'acosten a la fantasia, a l'imaginari, a l'exaltació dels sentits, a través del qual es construeix una forma de coneixement i d'introspecció d'un mateix i de l'altre, a partir del cos, d'allò més físic i corporal, per transformar-ho i transcendir-ho. Tal com manifestava Octavio Paz: «El erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada. Metàfora» (1993: 12).

I aquí torna a aparèixer el concepte recurrent del límit i la seva transgressió plantejat sobretot per Bataille, si bé en el seu cas això incorporaria un excés de violència, concretament una experiència violenta del sexe, associada al mal, i aquesta proposta ens portaria encara més lluny d'una solució operativa: la deixarem al marge perquè voldria dir implicar en el nostre discurs una formulació antològica (i ideològica) a priori que ens desviaria de l'aproximació metodològica que pretenem atènyer per aplicar-la a l'obra de Pedrolo.

El component temàtic ocupa un lloc primordial: cal veure el tractament que se'n fa, i fins a quin punt és estrictament eròtic. L'erotisme ha de col·locar-se en un espai central, tanmateix, les referències basades tan sols en el sexe explícit no són suficients per enquadrar la narrativa eròtica. Si es dona aquesta centralitat, segurament afloraran altres marques de gènere esmentades: personatges predisposats en tot moment, homes ben dotats i dones belles, físicament tallades pel mateix patró, amb escenes i trobades sexuals diverses; en definitiva, són uns textos que tradicionalment han adoptat una perspectiva i imaginari masculí, així com la reducció de la dona a categories binàries, tal com observa Margalida Pons arran del rerefons de la metàfora de l'*striptease*, de la dona empresonada en estereotipis i hipersexuada.

4. Erotisme i pornografia en l'ideari de Manuel de Pedrolo

Pedrolo ha reflexionat al voltant de la presència de la sexualitat dins les seves obres, com en la conversa amb Jordi Coca recopilada dins de *Pedrolo perillós?*, o bé en alguns moments dels *Diaris* (recopilats en tres volums) per arribar, fins i tot, a introduir les seves consideracions en alguna escena de *Milions d'ampolles buides*.

La primera aproximació tècnica al concepte, la trobem quan Jordi Coca li pregunta sobre la diferència entre pornografia i erotisme: la resposta és que l'una comença on acaba l'altra. I glossa: «L'erotisme parla de relacions humanes, d'una entesa sensual i no tan sols sexual. Hi ha erotisme en tota relació amorosa i, a un nivell molt profund, potser això és l'únic que permet una, diguem-ne, compenetració substancial entre home i dona» (Coca, 1991:118). En canvi, pel que fa a la pornografia, matisa que:

És una cosa crua, que no tracta de persones, sinó de mecanismes abocats a l'explotació sexual en les persones. El llenguatge hi és groller i el conjunt resulta francament alienador... Ara, també hi pot haver llibres pornogràfics fets amb humor, a tall de paròdia, com alguns que s'escriuen ara a Amèrica i altres indrets, que eviten els aspectes pitjors del gènere encara que això no serveixi per humanitzar els personatges i les situacions. Alguns, a través de la pornografia, persegueixen altres finalitats, alguns cops de crítica social. (Coca, 1991: 118)

Aquesta temàtica eròtica, segons Coca, és una constant en la seva obra, però es reforça en una etapa determinada, l'any 1957 quan escriu *La mà contra l'horitzó* i el seu primer cicle novel·lístic, «La terra prohibida», i també inicia el seu teatre: «Hi ha dues coses que caracteritzen aquesta etapa en la seva vessant novel·lística, l'erotisme i la politització» diu. (Coca, 1991: 76). Amb la qual cosa, hi assenyala la conjunció entre erotisme i psicoanàlisi, al·lusió a la qual Pedrolo respon que:

Des d'un punt de vista psicoanalític he tractat més els problemes sexuals que no l'erotisme com a tal. Quant a això de la provocació... Potser n'és prou el fet que parli lliurement, tan lliurement com m'ho permetin els controls, del sexe, i que en faci una cosa natural, que és el que és. En una societat com la nostra, això sol ja és considerat provocatiu (Coca, 1991: 118).

Un moment en què torna a aparèixer una reflexió semblant, ara dins el camp narratiu, és quan dos personatges de *Milions d'ampolles buides* conversen al voltant de la descripció d'una escena sexual plasmada en les notes del quadern d'un dels testimonis

de l'organització, tots dos al·legant punts de vista contraris. La Maria Dolors, germana de l'autor del quadern), protesta perquè considera que l'espectacle d'una parella que es rebolca pel llit és repugnant. Pedrolo parla en boca del personatge masculí quan contesta: «Si en fem un espectacle, una exhibició, sí, d'acord. Però no crec que sigui aquest el cas. Fixa't en una cosa: en descriure la seva experiència, selecciona. No ens invita a presenciar el seu acte... » (Pedrolo, 2017a: 205-206).

I després d'afegir que es refereix «a la descripció de l'escena», remarca:

El que et volia dir, ara amb poques paraules i sense fer-hi voltes, és que la descripció del teu germà no és feta des de l'angle fisiològic i tots els detalls que ens facilita només tenen la funció de suportar tot un món interior de sentiments i de sensacions que destrueixen el possible espectacle i ens permet d'incorporar el seu acte a la nostra experiència, de fer-ne doncs una cosa vàlida, real, autèntica i, si no t'espanta la paraula, pura. (Pedrolo, 2017a: 206)

A continuació, rebla el clau afirmant que l'escena no és descrita com un mecanisme, sinó que es presenta sobriament, i amb una òptica emocional de la qual el sexe només és una part: «en definitiva, si hi ha amor, si nosaltres podem comprendre, veure, que hi ha amor, no ens ho podem mirar com un espieta que sorprèn un coit. Copsem una relació amorosa». Per aquest motiu, l'autor real disfressat de personatge considera que, si l'obsenitat és un problema de desmesura, l'escriptor del quadern no hi cau perquè era un home mesurat.

I si només la perspectiva fos l'element clau per delimitar conceptes com sexualitat, erotisme, obsenitat i pornografia? El que aquí es descriu, a través dels ulls del protagonista, és una escena eròtica; en canvi, per a la Maria Dolors es tracta d'una vulgaritat, més aviat inclinada a la pornografia. Tanmateix, com ja constataba l'autor en els *Diaris* quan parlava de la carnalitat, es tracta de quelcom immesurable, i «això fa, per començar, que no hi pugui haver un estudi "correcte" de la sexualitat» (Pedrolo, 1998: 96), com tampoc de l'erotisme.

Més endavant, en els *Darrers diaris inèdits*, torna a assenyalar una semàntica de l'erotisme, en un intent d'aproximació que ve suscitat per un estímul de lectura:

La lectura de la biografia de Georges Bataille reforça la idea que em vaig fer d'aquest autor en conèixer les seves obres, no puc pas negar que fascinants. Sí que posaria en

causa el seu erotisme. El funda en l'obsenitat, entesa no pas com una ofensa al pudor, sinó com un abocament de l'ésser a una sacralitat que permet la profanació. L'obscur d'allò que hom segrega, excrement o déu, és el seu món. Ben altra cosa em sembla l'erotisme que és la transgressió de la disbauxa elemental, l' «encontre» enllà de la «brutícia» carnal de l'origen. D'erotisme no n'hi ha si dues criatures no s'identifiquen l'una amb l'altra per a una identificació final, i en Bataille són els còmplices d'una caiguda en l'inorgànic. L'ésser eròtic «puja» cap a una compenetració que, en suspens entre l'home i la dona, s'activa, mentre que en l'obscè hi ha la «passivitat» de la matèria reduïda a «fet». Quan Bataille (o el seu personatge) es masturba davant el cadàver de la seva mare, nega l'erotisme i afirma la necessitat genèsica de l'home i el seu triomf, puix que encara és viu, i sempre hi haurà algú viu, per ejacular. Falta el crit de la dona que proclama el punt més alt, sempre definitiu, de l'«accident» eròtic. Bataille busca un déu que, entre semen, orina i merda, s'ha refugiat al bordell, però potser no s'acaba d'adonar que hi és perquè allí, al bordell, el sexe ha expulsat l'erotisme i que res no és tan trist ni «condemna» tant l'home com haver fet d'una vagina l'entrada en el no-res. El camp eròtic és *ailleurs*. (Pedrolo, 1991a: 53-54)

S'hi aprecia que aquesta concepció de l'erotisme no es pot entendre sense la voluntat d'identificació per les dues parts, ben al contrari del que plantejava Bataille. Pedrolo, doncs, es distancia d'un model fonamentat en l'obsenitat i la violència, «un abocament de l'ésser a la sacralitat que permet la profanació», que no correspon a un espai de plaer mutu. Ara bé, tot i desmarcar-se'n, se sent fascinat per l'obra de l'autor francès i hi convergirà en altres punts, com l'aproximació a l'erotisme aplicada al funcionament del desig. Fet i fet, Bataille presenta una «compleja teoria sobre el erotismo, además de una teoria filosòfica sobre el deseo, [que] se convierte en una práctica de escritura que fragmenta el discurso, con el fin de conservar la violència del goce erótico» (Tornos, 2010: 196). D'altra banda, podem imaginar que el que va interessar realment Pedrolo fou la idea de superació dels límits –amb l'afegitó que l'erotisme mai no opera en el marc del matrimoni perquè implica la transgressió–.

Entrem dins aquesta teoria del desig. El filòsof francès acaba creant quelcom difícilment classificable, ja que descarta qualsevol divisió operativa entre sexe i pornografia i els barreja conscientment. Atès que l'erotisme desencadena en el subjecte la consciència de la mort, els dos elements s'associen, i «el que ell anomena l'erotisme és l'única manera de salvar la distància, el buit o l'abisme que ens separa d'altri, d'estendre un pont entre

l'individu, sempre aïllat, i l'altre o l'altra; però també que aquest acostament condueix a la fusió i, per tant, a la mort del subjecte» (Segarra: 2020: 58). Vegem-ho en l'original:

De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. À proprement parler, ce n'est pas une définition, mais je pense que cette formule donne le sens de l'érotisme mieux qu'une autre. S'il s'agissait de définition précise, il faudrait certainement partir de l'activité sexuelle de reproduction dont l'érotisme est une forme particulière [...] En effet, bien que l'activité érotique soit d'abord une exubérance de la vie, l'objet de cette recherche psychologique, indépendante, comme je l'ai dit, du souci de reproduction de la vie, n'est pas étranger à la mort (Bataille, 1987: 17).

Un altre factor rellevant s'explica en el *Diari 1986*. A Pedrolo li demanen col·laborar en un llibre col·lectiu en el qual escriptors i dibuixants s'ocuparan de temes com l'amor, el sexe i l'eroticisme, i escriu un text que finalment decideix no publicar perquè rebutja d'integrar-se en un projecte en què s'inclouen escrits en castellà. Tanmateix, aquest inèdit es reproduceix en els *Diaris* més endavant:

Lànguida, porosa, no despullada encara, però nua en la indiscreció de la llàntia, amb tanta llum als ulls, intensa la carn bruna quan et beso i creix la boca, quan t'eixamples i la mà solca l'onada submergida d'una vena indòcil, al coll, i, sota un somrís que ens torba, baixa i et descorda: tens els mugrons granats en la inquietud dels pits que entre la roba es gronxen en el replà d'una corba que es tanca, repetida, mentre cauen més botons i un llac fidel me'ls torna des d'on l'espill ens sotja ara que et redreces i s'alcen, ingràvids i feixucs tot ensems; però són els llavis que t'obren la boca i la van enllaminint, tensa la llengua en la geniva que explora i on la busques, mal tancades les parpelles.

La gropa cap a l'infinit de l'univers quan la solleves i llisca tan fàcil la roba perquè la seducció del mirall sorgeixi la nit, breu i profunda, tallada entre els taurons compactes que els dits escalen, per on davalla el palmell i puja encara quan vas tombant-te consentidora i, mal girada, s'aferma l'anca en el pampallugueig encuriós de la llàntia que amb tu sorprèn l'au alçada en un vol palpitant i mut, però eloqüent, que els llavis freguen quan del bec s'escapa una llàgrima precursora d'on n'hi ha més i te l'ofrena mentre et sospeso el volum amable d'una sina que s'esvalota, de l'altra que l'enveja; s'envegen l'una a l'altra si les distingeixo.

[...]

...inabastables els ulls per les fondàries dels quals passen els temporals que t'agiten, insolentada la robustesa dels teus flancs i moribunda l'alenada quan en l'esquerda del teu ésser esclaten els agònics volcans que gemeguen, cremats per la lava... (Pedrolo, 1998: 41-42)

Aquest estil s'allunya del que sol emprar Pedrolo quan parla de sexualitat i d'erotisme, i és més cru i directe, sense metàfores com els «volcans que gemeguen, cremats per la lava».

A través dels comentaris sobre cinema que hi ha als *Diaris*, Octavi Martí ens ajuda a completar la idea que l'erotisme i la sexualitat mereixen en el Pedrolo espectador: «El component eròtic és un dels seus motors de curiositat cinematogràfica. I, si filem una mica més prim, podem també dir que aquesta xafarderia eròtica té com a objecte preferent el cos i el comportament de la dona. Pedrolo reflexiona sovint sobre la sexualitat femenina, que té una part de misteri que no aconsegueix comprendre» (Martí, 2019: 201-202). Això sí: «tota la finor que Pedrolo demostra com a escriptor, tota la bogeria literària i política de què es mostra capaç [...] no té correlació quan parla de cinema» (2019: 22). La visió passada pel sedàs de les seves preocupacions personals que defuig l'especialització estableix una correlació amb la temàtica d'algunes de les seves novel·les.

Martí comenta alguns casos concrets que, en definitiva, ressalten l'interès per l'erotisme femení, com és el cas de l'actriu Glenda Jackson a la pel·lícula *Women in Love*, i la seva manera de mostrar-se nua amb «tanta naturalitat» (2019: 207); o bé el comentari sobre la biografia de Clara Bow, personatge que simbolitzava el nou atractiu femení i la llibertat sexual nascuda de la immediata postguerra. La promiscuïtat de Bow és llegendària i, sens dubte, això atrau l'autor (2019: 208). Ara bé, sobre la versió cinematogràfica completa de *Women in Love*, llegim en el *Diaris* (1998: 53) que «també és suggerent de debò, d'un erotisme intel·ligent, l'episodi de la figa, el qual encara hauria guanyat en una versió catalana del film, puix que per als castellans no és habitual dir-ne “higo” del sexe femení i, doncs, en aquesta versió s'introdueix una artificialitat on no n'hi ha, no n'hauria d'haver cap».

Tots aquestes observacions revelen i permeten comprendre més bé la plasmació que farà d'aquests aspecte en la seva narrativa, i per analitzar aquest subgènere cal diferenciar-lo de les aportacions en el camp de la sexualitat, tot i que estiguin relacionats. En

definitiva, tal com exposa Pedrolo, «la sexualitat és una cosa que compta força en la vida d'un individu, una cosa important; fins i tot quan hi ha inhibició» (Coca, 1991: 32). I les problemàtiques entorn del sexe tindran novel·lísticament un valor i interès específics, i que ensems variaran en funció del gènere i obra.

5. La narrativa eròtica de Manuel de Pedrolo

«A mi em diuen, de vegades, que soc massa cru».

Manuel de Pedrolo

(*Pedrolo perillós? Converses amb Manuel de Pedrolo*, de Jordi Coca).

5.1 Obres eròtiques

En aquest apartat ens centrarem en la direcció ideològica de la funció eròtica en novel·les que pertanyen pròpiament a aquest gènere: *Obres públiques* i l'anònim *Els quaderns d'en Marc*, així com *Els quaderns de la dona d'en Marc*. En la carta CXLIX a Maurici Serrahima del 7 de novembre de 1956, Pedrolo parla d'una altra novel·la *impublicable* que ha escrit, però que encara no s'ha pres la molèstia de passar a net. Es titula *Informació privada* «i hi passen tota mena de coses poc exemplars» (Pedrolo, 1997a, I: 379). A la nota al peu s'indica com, en la bibliografia pedroliana realitzada per Capmany (1957: 119), hi apareix aquest títol com a inèdit. En canvi, ja no consta en el llistat bibliogràfic elaborat per Jordi Coca (1973). Per tant, o és una novel·la que no acabà de passar a net o potser la va reescriure l'any 1959 titulant-la *Visita a la senyora Soler*, que manté la mateixa perspectiva (Coca, 1991: 106-107), però que Pedrolo refusa el 1971 el manuscrit que es trobà a l'Arxiu d'Alcalà d'Henares el 1996 (expedient núm., 4516-71) i s'ha publicat recentment (2022, Ed. Fonoll). S'obre amb la dedicatòria següent: «A Joana, que em va dir que era la seva història i m'autoritza a fer-ne una novel·la. Després no li ha agradat del tot, potser perquè jo tampoc no vaig creure-me-la massa...». Fet i fet, l'única novel·la eròtica «oficial» de l'autor és *Obres públiques* i, a més a més, va ser publicada pòstumament.

En aquest cas, ens servirem de la funció del paratext: en algunes obres, més modernes, el fet d'aparèixer en una col·lecció de narrativa eròtica ja adscriu al gènere, però també l'autoria anònima en pot ser un indicatiu o la declaració feta en un prefaci o la tria d'un epígraf o el caràcter explícit d'un títol.

Obres públiques i *Els quaderns d'en Marc* són els dos textos més coneguts de Pedrolo dins del gènere eròtic, i les que estrictament poden representar-lo. Poc abans de morir, va autoritzar la publicació de la primera, escrita el 1971; i l'any 1984 van sortir, amb l'empara de l'anonimat, *Els quaderns d'en Marc*, que consten de tres volums (el darrer

publicat el 1985) i després hi ha un quart, titulat *Els Quaderns de la dona d'en Marc* (també del 1985), del qual se n'ha parlat ben poc. Malgrat la polèmica causada per la publicació d'aquesta novel·la de diversos volums, «la vara d'en Marc va arribar a ser, durant una bona temporada, un dels pals de pallar més cèlebres i acreditats a casa nostra» (Isern, 1991: 5), i de bell nou gran part de la crítica va atribuir *Els Quaderns d'en Marc* a Pedrolo. Prova d'això és l'entrada de la pàgina web de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana que l'atribueix a l'autor segarrenç perquè «aquesta novel·la va ser publicada anònimament, però mai no va desmentir la seva autoria».

Altrament, a la nota editorial que acompanya el volum sembla que Pedrolo parla ell mateix quan diu que és un «autor consolidat», sense que això demostrï res, i l'editor d'El Llamp, Enric Borràs —que més endavant comenta que es va tractar de la novel·la eròtica original en llengua catalana més reeditada—, també la hi va associar (i aquest detall és més rellevant) pel tipus de paper que acompanyava el manuscrit:

Un dia de final del 1984 m'aparegué un missatger amb un sobre voluminós. No hi havia remitent i el vaig obrir, un sobre més petit amb una carta adreçada a mi i una pila de fulls de color groguenc que em recordaven alguna cosa que havia vist i que, en aquell moment, no sabia ben bé on... A resultes d'aquesta anònima tramesa, pel Sant Jordi del 1985 editarem els *Quaderns d'en Marc* (dins la Col·lecció «La Cuca al Cau»), la novel·la eròtica original en llengua catalana més reeditada. En una visita d'en Pedrolo, poc abans de la Diada del Llibre, em va plaure de fer-li a mans un exemplar del primer volum dels *Quaderns*. Llavors, a l'instant, me'n vaig recordar, ell mateix m'ho havia contat quan, aquell llunyà 1977 vaig ser per primera volta al seu pis: des que havia perdut l'original d'una novel·la que usava —ara seria anacronisme prehistòric— un paper especial que, tot picant l'original amb la màquina d'escriure, alhora se'n feien dues còpies en una mena de paper molt fi que duia entreposats dos fulls de paper carbó d'un sol ús. Les còpies eren del mateix color groc que les que tenia aquell dia al damunt de la taula al costat de les galerades i també —quina troballa!— l'anònim original dels *Quaderns d'en Marc* (Borràs, 2005: s/p).

Altres autors i crítics han analitzat el contingut, l'estil del text, la caracterització dels personatges, com Joan Josep Isern (1991: 5) que comenta que «certament no és una hipòtesi gaire forassenyada, sobretot si pensem que [...] va ser un autor molt prolífic que va tocar una gran quantitat de gèneres i ben sovint amb resultats molt remarcables». I afegirà, arran de la reedició de l'any 2001 dels volums per l'editorial La Magrana, que

«el llibre va arribar a esdevenir un petit mite nacional» i fins i tot, «m'atreviria a afirmar que ha esdevingut tot un clàssic». Segons ell, l'obra s'aguanta bé malgrat el pas dels anys, i en cap moment hom té la sensació d'estar llegint un subgènere de via estreta o literatura en minúscula (Isern, 2001: 12).

Isabel Obiols, reprenent el tema de l'anonimat en la literatura eròtica que «sempre ha generat un plus d'excitació entre els lectors», qualifica el contingut dels tres volums d'«obertament pornogràfic» atès que «la narració és senzillament explícita i el vocabulari, que reproduïx llarguíssimes converses sobre el sexe, exacte i desacomplexat» (Obiols, 2001: 5).

Vicent Simbor entronca amb aquesta posició quan observa que «l'autèntic auge de la narrativa eròtica catalana va arribar amb la publicació l'any 1984 de les tres novel·les d'*Els quaderns d'en Marc*, seguits l'any següent per la novel·la *Els quaderns de la dona d'en Marc*, que Pedrolo ha preferit mantenir anònimes, encara que sense provocar gaires dubtes dels crítics i lectors sobre la seua autoria» (2005: 91). *Obres públiques* i els tres volums d'*Els quaderns d'en Marc* d'entrada tenen moltes semblances, tant pel llenguatge, com per l'argument, aspectes que no correspondrien al quart volum, *Els quaderns de la dona d'en Marc*.

Pedro Nilsson-Fernández (2020) va fer un pas més en aquesta investigació sobre l'autoria i tenint en compte que només pot correspondre a escriptors morts després de 1983, fixa vuit possibles candidats: Baltasar Porcel, Blai Bonet, Joan Sales, Joan Perucho, Manuel de Pedrolo, Miquel Angel Riera, Vicenç Riera Llorca i Víctor Mora. *La Stylometric analysis* li permet arribar a una conclusió provisional: els tres primers volums d'*Els quaderns d'en Marc* tenen una autoria diferenciada del quart, *Els quaderns de la dona d'en Marc*, operen com un conjunt les marques estilístiques del qual semblen indicar que Manuel de Pedrolo n'és l'autor. Ara bé, malgrat que en l'últim s'introdueixen algun tret característic de la seva narrativa, aquesta recurrència no és suficient, fet que fa pensar a l'estudiós que la història podria ser escrita, però no pas creada per ell. En aquest cas, doncs, Pedrolo potser la va reescriure, però qui la va redactar originàriament? Segons l'anàlisi de Nilsson-Fernández el dit assenyalaria Joan Sales, però la investigació, que es va presentar el 4 de març de 2020, en el programa «Humanities Research Colloquium», de la Universitat de Cork, encara no és conclouent.

D'una banda, el tema eròtic i sexual, gairebé tant com el polític i el social, va ser una constant en l'obra de Manuel de Pedrolo i es pot rastrejar en moltes novel·les; de l'altra, el seu l'abast general no s'aprecia fins després de la mort de l'autor. El mateix Pedrolo al·ludeix a *Els quaderns* en un apunt dels *Diaris* i arran d'una entrevista, i en fa la següent apreciació:

També em diu aquesta noia que un dels seus professors va demostrar, mitjançant una anàlisi estilística, que *Els quaderns d'en Marc* són meus. Ara bé: si amb aquests quaderns comença entre nosaltres una producció literària autènticament eròtica i jo en soc l'autor, mentre soc jo qui ha renovat d'una manera singular la novel·la policíaca catalana i aconseguixo, d'altra banda, el punt més sobresortint de la narrativa de ciència-ficció, potser caldrà començar a pensar que soc un geni (1998: 143).

L'aparició l'any 1991 d'*Obres públiques* posava en evidència que l'escriptor havia iniciat, segons Salvo (2008: 72), una revolta textual que, a més d'afectar l'estructura de la novel·la, obria noves vies en la seva narrativa: la de l'experimentació formal, amb els *Anònims*; i la de l'erotisme, amb *Obres públiques*. I al final de la seva vida, «la intersecció d'aquestes dues vies donaria lloc a la col·lecció de collages eròtics trobats després del seu traspàs» (72).

La intencionalitat que perseguia Pedrolo quan va decidir conrear el gènere no és clara, i ens fa dubtar sobre els seus propòsits. Tanmateix, és evident que la via de l'erotisme arriba al seu punt culminant a l'etapa final i que l'impuls inicial segurament va ser el d'omplir un buit, el del sexe, tant en la narrativa com en la poesia experimental catalana. Sigui com sigui, s'intueix que no va voler-se donar a conèixer com a autor de gènere eròtic de la mateixa manera que s'havia anat imposant amb el relat de detectius o *noir* i el de ciència-ficció: es va «presentar» d'amagat, tot tenyint una part significativa del seu corpus literari. Ara bé, vist des d'una altra perspectiva, en no assumir l'autoria de la seva producció, l'escriptor s'insereix en una tradició de textos eròtics anònims i hi juga.

5.1.1 Els quaderns d'en Marc

Els quaderns d'en Marc van ser publicats per Edicions El Llamp l'any 1984 i reeditats l'any 2001 per La Magrana. D'entrada ens fixarem en els elements paratextuals dels quatre volums, parant especial atenció al primer, que és el que conté més informació. Genette va encunyar el terme paratext a *Seuils* (1987) per fer referència a tots els

elements que envolten un text o l'acompanyen, i en sistematitza diferents categories que el conformen, com el peritext i l'epitext d'una obra literària:

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public [...] Un element de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même: autor du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique, et dont traiteront nos onze premiers chapitres. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre: généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte*, et qui occupera les deux derniers chapitres. Comme il doit désormais aller de soi, *péritexte* et *épitexte* se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte; autrement dit, pour les amateurs de formules, *paratexte* = *péritexte* + *épitexte* (Genette, 1987: 7-11).

Caldrà tenir en compte diferents variables, com la data d'edició del text; és a dir, el factor temps. Per això també distingeix entre paratextos originals, els que apareixen a la primera edició i els ulteriors (a la segona) i tardans (en reedicions posteriors, com poden ser les Obres Completes). Distingim doncs entre el paratext auctorial i el paratext editorial, i quan analitzem l'epitext (entrevistes, diaris, correspondència) cal discernir entre l'epitext públic i el privat.

Les diverses ressenyes esmentades en fan constar el caràcter polèmic i popular, i també les consideracions al voltant de l'autoria. Ponderem aquests elements, que se situen fora del llibre, així com també el comentari abans esmentat de Pedrolo en els *Diaris* (Pedrolo, 1998: 143) sobre l'entitat d'aquests quaderns a qui se li atribueix l'autoria. I afegim en aquesta línia la resposta a l'entrevista que manté amb Assumpció Maresma:

Sembla que l'estil té semblances i perquè tinc obres en què m'he ocupat d'aquestes qüestions. Amb aquest tema ha passat com amb *Histoire d'O*, que ha estat atribuïda durant quaranta anys a un escriptor francès i aquest senyor s'ha carregat els neulers. Després s'ha descobert que la Pauline Reàge ha existit. Tot aquest enrenou, perquè

diuen que s'assembla l'estil ...i és que els crítics a vegades també hi entenen (Pedrolò dins Maresma, 2015: s/p).

En tots aquests casos, i seguint la classificació de Genette, ens estariem referint a epitextos públics, ja que els *Diaris* van ser publicats i es van escriure amb aquesta finalitat. Altres categories paratextuals representatives en els quals ens fixarem són els títols i intertítols, les dedicatòries, prefaci o postfaci, els epígrafs (peritext auctorial) i les col·leccions, la portada i les notes editorials (peritext editorial).

Aplicant aquesta classificació a l'objecte que ens ocupa, observarem que la coberta és senzilla: sense cap imatge, amb les lletres blanques, només amb una variant del color de fons: vermell-granatós en el primer volum, de tonalitat groga apagada en el segon, blau cian el tercer i verd-grisós el quart. La col·lecció és «La Cuca al cau», coneguda per la seva temàtica de literatura eròtica. Així ho posen de manifest també els altres títols publicats que apareixen a la segona pàgina: *Floret de rondalles eròtiques*, Anònim; i *Terrosset de sucre candi*, de Perot Galceran. En els títols en preparació ja s'esmenten *Els quaderns d'en Marc (2)* i *Els quaderns d'en Marc (3)*. Aquest llistat es va actualitzant amb la publicació dels altres volums, a excepció del quart, *Els quaderns de la dona d'en Marc*, ja que no s'anunciarà com a continuació del tercer, sinó després de l'obra *Stress*, de Manuel Joan i Arinyó. Aquest element peritextual contribuiria a reforçar la tesi de Nilsson-Fernández pel que fa a l'autoria distinta d'aquest llibre. En aquesta línia, cal remarcar que l'epígraf «Catalunya serà eròtica o no serà!» només està present en els tres primers volums.

Abans de la introducció trobem una breu nota editorial (Anònim, 1984a: 11-12) que comença transcrivint una breu carta que van rebre el dia vint-i-tres de novembre de 1983 i que acompanyava l'exemplar mecanografiat del text:

Estic content que, a la fi, algú s'hagi decidit a fer una col·lecció de textos eròtics catalans. M'agradaria veure-hi aquests *Quaderns* que t'envio anònimament, tal com han de ser publicats si els acceptes. No és que vulgui obeir una tradició ben observada arreu quan l'autor d'una obra d'aquesta mena és algú conegut en el món de les lletres. Com que no m'agrada apropiarme d'allò que no és meu, vull evitar que se m'atribueixin aquestes experiències que va viure un altre. Sobre aquest altre, com els *Quaderns* van ser escrits i després reelaborats, la introducció en diu tot allò que cal saber i potser més i tot.

El pròleg és extens (Anònim, 1984a: 13-34), i signat per «A». El fet de titular-se introducció deixa entreveure unes consignes clares abans d'entrar en matèria, en aquest cas d'una manera didàctica, no únicament ressenyant els mèrits o el valor de l'obra, i que en última instància vol condicionar la lectura del text posterior. Segons la classificació i funcions dels pròlegs que estableix Genette, cal distingir entre pròleg auctorial (del mateix autor del llibre), al·lògraf (d'un altre autor) i actorial (en què un personatge es proclama autor del pròleg). I, en segon lloc, entre autèntic (atribució correcta), fictici (atribuït a una persona imaginària) i apòcrif (atribuït falsament a una persona real). En aquest cas, el pròleg es presenta com a al·lògraf, però només fins a cert punt perquè declara una responsabilitat compartida sobre el text. Pel que fa a les segones variants, correspon a l'autor que diu haver elaborat al manuscrit, per tant, seria autèntic. Altrament, caldria considerar si es tracta d'un prefaci assumptiu o denegatiu; aquest és un aspecte important, ja que la particularitat d'aquest prefaci és la següent: seria parcialment assumptiu i parcialment denegatiu (no l'ha escrit tot ell), atès que hi ha una doble maniobra: la fictícia pròpiament del pròleg; i la d'atribuir a una altra persona les aventures amoroses que després el suposat autor anònim reescriu. Es duu a terme una estratègia ben coneguda de l'autor, que en aquest cas com a editor d'un manuscrit que li permet reivindicar i avaluar positivament el personatge protagonista i el seu text sense incórrer en exhibicionismes ni fatxenderies. A més, recordem el fet de no assumir-ne l'autoria del text, juga amb una tradició de textos eròtics anònims.

Dividirem la introducció en dues parts. En primer lloc, aquest autor anònim que assumeix parcialment l'autoria del text explica el dia que va rebre la visita d'un lector (al qual més endavant s'hi refereix com a Marc) que volia que li dediqués uns llibres. Arran d'aquesta trobada, al cap de tres dies se'n produeix una altra, en la qual li explica l'existència d'aquests quaderns, que narren «les seves experiències eròtiques més notables» (Anònim, 1984a: 15). La intenció és que aquest reconegut escriptor se serveixi de les seves relacions en el món editorial per publicar-les anònimament. Ell acceptarà només amb una condició: que l'autoritzi a refer el text formalment. Per tant, en aquest joc ficcional s'insereix també la qüestió de la reelaboració i d'una escriptura col·laborativa, que no és gratuïta ja que ve motivada per la temàtica eròtica de l'obra, és a dir, al prefaci parcialment assumptiu i parcialment denegatiu que al·ludíem anteriorment.

Després d'aquest breu preàmbul es manifesta la justificació, el perquè de la seva publicació: «La sexualitat era una matèria sobre la qual, si bé hi havia estudis, ens faltaven testimoniatges concrets i explícits» (15). Hi tornarà a insistir més endavant: aquests quaderns constitueixen «un estudi valuós del món de la sexualitat, tan negligit, entre nosaltres, per culpa de la creença que es tracta d'activitats indecents» (17).

També es presenta el gènere al qual es vol adscriure el text, el de les «memòries eròtiques». Arran del testimoniatge concret de la sexualitat, es matisa que realment no és el primer que ho fa –i cita aquí *My Secret Life*, un anònim de l'època victoriana, i *My Life and Loves*, de Frank Harris–, i amb aquesta maniobra per adscriure's dins de la tradició l'escriptura es corona d'un valor especial a causa de l'originalitat de la temàtica.

Abans d'entrar pròpiament en el contingut de l'obra, s'indica com hi hem d'entendre les relacions eròtiques. És així com adverteix el lector i s'avança a una possible crítica:

En aquelles relacions, tal com les descrivia, es revelava una singular disposició humana, gràcies a la qual totes les pràctiques eròtiques per ell viscudes quedaven integrades en una normalitat no desmentida ni pels actes que anomenem perversos; en algunes d'elles, crues i tot com eren, hi havia una innegable bellesa, provocada per l'actitud dels amants i per l'atmosfera que ell havia sabut crear (17).

La primera part d'aquesta introducció acaba amb l'explicació del procés de publicació d'aquests tres volums, no exempt de problemàtica, quan arran d'una malaltia el portador dels quaderns decideix repensar-s'ho. Ara bé, durant el procés de reescriptura el suposat editor del manuscrit va dur a terme diferents còpies dels mecanoscrits, de manera que s'explica com finalment es publiquen pòstums. I es torna a justificar aquesta acció, apel·lant a les qüestions relatives a la sexualitat com a primordials i fent un símil amb l'acció de Max Brood.

La segona part detalla i anticipa el contingut que trobarem en aquests quaderns, i ens n'ofereix unes «pautes de lectura». Segons la nota editorial es tracta d'«un document d'una franquesa gens habitual i d'un interès extraordinari sobre alguns aspectes de la condició humana» (12), però, sobretot, ens assenyalava que el text «ens parla, potser sense haver-s'ho proposat d'una manera específica, de la condició sexual de la dona o, més ben dit, de la condició de la dona com a criatura sexual, amb una voluntat i unes necessitats pròpies» (21). Així, s'aclareix que el sexe es presenta d'una manera lliure i espontània, i la finalitat de la publicació no serà pas la vanaglòria, sinó que es legitima

per aprofundir en aquest aspecte. En aquesta línia, s'exposa que en totes les relacions es «procura establir una relació eròtica profunda» (23). Es parla de tendresa i d'amor, perquè Marc «és l'amant que es lliura a l'acte carnal amb una persona concreta i no pas amb un sexe despersonalitzat» i «així es justifica que d'ara endavant, a l'establir-se una comunicació íntima entre ambdues parts, ja no poden haver-hi actituds obscenes ni manipulacions» (24-26). El resultat és la creació d'un llenguatge franc i popular, no obscè, i sempre dins de la complicitat, el joc i el respecte.

El matís de les paraules és important. Es vol deixar constància que en Marc no ha de ser vist com un conquistador, sinó com un amant, un protagonista «d'encontres singularitzats» (24). Tot seguit, aquestes repetides escenes sexuals aniran in crescendo, fins a arribar a la realització d'un trio que tancarà aquestes aventures.

No es mostra cap acte sexual dins del matrimoni, perquè es pretén evitar una «agressivitat en el terreny sexual [...] on la dona s'ha de doblegar a les “freqüències” i preferències del seu marit que no sempre coincideixen amb les seves» (29). Per tant, teòricament es vol presentar un sexe alliberat i alhora alliberador. Ho serà realment?

Si bé la rellevància del llibre és legitimar amb el major aprofundiment la sexualitat femenina, aquest aspecte es perfila amb un altre argument: sexualment, l'home és el subjecte feble, i aquest desavantatge és compensat amb un rebaixament quasi sistemàtic de la dona (22-23). Per això, diu, es condemna la dona, perquè «mai no pot ésser impotent, ja que la frigidesa no equival a la incapacitat» (22). Amb aquests raonaments, arriba a la conclusió que «totes les dones normals són calentes» (23), una afirmació generalista i perillosa, ja que les encasella en aquest rol d'«estar sempre disposades» (com també passa a *Obres púbiques*), tot excusant-ho com quelcom positiu que acostuma a condemnar-se dins l'opinió comuna. No hem d'oblidar que la societat en la qual s'ambienta és la de mitjans anys cinquanta, i que malgrat que la intenció inicial que aquí es projecta és aprofundir en la sexualitat de les dones i el seu plaer, això passa tothora a través d'una mirada masculina.

Finalment, s'esmenta una línia d'estudis sobre la sexualitat, feta per científics i metges (com Fernel, De Graaf, Berthold, Krafft-Ebing, Havelock Ellis, Freud, etc.), que tot i els elogis, queden marcats per la seva manca d'espontaneïtat. És aquí, un cop més, que els quaderns «tenen l'avantatge, davant dels estudis esmentats, de posar-nos en contacte amb unes dones en el precís moment que realitzen la seva sexualitat» (33).

La funció d'aquesta introducció-preàmbul és la d'explicar la gènesi fictícia de la història (un lector que visita un autor per confessar-li l'existència d'uns quaderns-memòries que havia escrit amb les seves experiències eròtiques, i que es troba davant la decisió de destruir-los o conservar-los), però sobretot la de preparar el terreny del que vindrà a continuació. En aquest punt cal evocar «les funcions del prefaci original» que va definir Gérard Genette (1987): aquestes difereixen en funció del lloc, el moment i la naturalesa del destinatari, i determinen l'obtenció d'una lectura. La seva divisió consisteix en sis tipus fonamentals (tenint en compte que dins d'aquests tipus alguns predominen per sobre dels altres i que en algun cas aquestes funcions poden ser successives o simultànies). En el text que ens ocupa, la introducció-justificació presenta una major rellevància: «la plus importante, peut-être, des fonctions de la préface originale consiste en une interprétation du texte par l'auteur, ou, si l'on préfère, en une déclaration d'intention» (Genette, 1987: 205):

Personalment, dono una gran importància als quaderns. En primer lloc, ens mostren que la sexualitat femenina no tan sols existeix, sinó que vol ésser viscuda, encara que no sempre ho aconsegueixi en una societat com la nostra, on tantes persones es refusen, encara, a acceptar-ho, motivades per un temor inconscient al sexe femení que l'església ha propiciat [...]. En segon lloc posen de relleu que, de fet, la luxúria no és pas aquella falta o defecte que convé d'evitar, sinó una abundància del do de la qual deriven atansaments entre éssers que [...] es lliure del tot (Anònim, 1984a: 30-31).

Amb la lectura posterior es constata que el tractament de la sexualitat femenina que s'avança a la introducció, malgrat la intenció declarada, serà del tot insuficient: el posicionament de l'autor és una de les dificultats estructurals que compliquen les finalitats ideològiques. Així doncs, tot i que hi ha una aparent reivindicació del plaer femení, no hi ha una correspondència d'aquesta idea amb el text, que més aviat sembla destinat a estimular tan sols la imaginació masculina:

[...] li he anat tocant l'interior de les cuixes, sota mateix del tall, on aleshores he insinuat un dit. Estava humida.

– Tornes a estar calenta? –li he xiuxiuejat.

Ha assentit mudament i, de quatre grapes, ha davallat una mica pel cos, fins que el trau ha coincidit amb la vara erecta. S'ha redreçat del tot, sobre el cul i, amb un moviment, l'ha introduïda entre les parets acollidores. (Anònim, 1984: 48-49)

Segons el *dictum* de Luce Irigaray (1981: 23), «female sexuality has always been theorised within masculine parameters». Davant d'aquest exemple ens sembla trobar-nos davant de la seva demostració narrativa.

Val a dir que en aquesta obra (més extensa) les relacions no són tan mecàniques com en *Obres públiques*, tot i que són inversemblantment abundants i força repetitives, entre el principi que «les proeses sexuals sempre són compartides i els actors de cada escena persegueixen més la complementarietat amb el soci de l'aventura que la superació de cap rècord personal» (Isern, 1991: 5).

Són habituals certs excessos discursius, inserits gratuïtament, en alguns casos, abans o després de descriure les múltiples relacions, procurant remarcar una correspondència amb la «relació eròtica profunda» a què s'al·ludia a la introducció:

A part de qualsevol altra consideració, em preocupava pel seu gaudi, la tractava com una dona i no com una cosa; com una dona en aquells moments lúbrica, ben cert, com lúbric era jo. Sempre m'ha semblat que una persona luxuriosa podia ser quelcom més que un simple animal; que podia, en una paraula, continuar essent un home o una dona i aportar doncs a l'acte uns sentiments que l'enriqueixen i el fan bell. Potser és per això que per a mi sempre, o gairebé sempre, perquè hi ha hagut, és clar, experiències dissortades, el coit o qualsevol altra activitat carnal amb una dona ha tingut una bellesa que molts, si jutgem pel que diuen, ignoren (Anònim, 1985a: 81).

Aquest fet pot induir a pensar que indirectament l'autor fa servir aquell «esperit didàctic», aplicant una visió determinada de com haurien de ser les relacions sexuals, a través de les quals es vol oferir una informació que mancava a l'època. Vegem-ho.

Els tres volums d'*Els quaderns d'en Marc* segueixen el mateix patró argumental amb algunes variants. Per començar, malgrat que la trobada es mostri com a casual i atzarosa, tampoc no s'amaguen els seus esforços per fer que aquests encontres es propicin. El cas més remarcable és el moment que veu la Marina, una noia de dinou anys, pujant les escales a la sortida del metro i decideix seguir-la:

No sé on vaig llegir que la casualitat afavoreix aquells que estan disposats a aprofitar-la. És natural, doncs, que avui fos jo i no un altre qui ha vist el cul de la Marina. Ara, el que m'intriga una mica, és aquesta "serialitat" d'uns encontres que inclou, a tan poca distància les unes de les altres, l'Elisa i la seva germana, la Marta i, avui, aquesta noia.

És com quan jugues a cartes i et venen uns quants pòquers seguits després d'haver-te passat hores i hores sense que et servissin no una trista escala...

[...]

L'he seguida, naturalment. Calia trobar una manera d'abordar-la, però això no sempre és tan senzill si no vols perdre el temps i, d'altra banda, em seduïa ben poc la idea de passar, als seus ulls, per un d'aquests maniàtics que, al carrer, no saben deixar les noies tranquil·les. (Anònim, 1984a: 137-139)

Si bé en el conjunt del llibre s'esvaeix deliberadament la possibilitat de presentar en Marc com un depredador sexual, la suspicàcia persisteix si en fem una lectura des del punt de vista actual. En segona instància, s'aprecia sense gaires dilacions com es produeix l'atracció i la culminació sexual, que sempre desemboca en la penetració o bé en sexe oral, normalment complementàries, i que en alguns casos s'acompanya de diferents jocs d'estimulació previs que, en general, estan subjectes a lleugeres variants. Aquestes relacions, sempre extramatrimonials, culminen molt satisfactòriament, sense excepció, tal com s'encarreguen de manifestar els personatges. Mai no hi ha la més mínima mostra de disconformitat; només, i es tracta d'algun cas molt aïllat, quan es fa referència al pudor que aquella nova situació provoca.

Tot seguit, ja sigui després del coit o enmig d'un i altre, es realitzen uns *intermezzi* constants: el més comú és l'al·lusió a experiències amoroses i sexuals anteriors (o a la manca d'elles) a instància del protagonista. En aquest moment aflora una perspectiva freudiana *sensu lato* i, fins i tot, el mateix personatge passa de ser l'amant a convertir-se en un pseudopsicòleg que interroga la seva companya, com succeeix amb la Marta, quan li confessa que amb el seu marit no tenia orgasmes quan tenien relacions:

M'he masturbat durant més de vint anys. I de vegades sense dormir amb ell, quan en tenia ganes.

[...]

— Tenies por, Marta –li he explicat–. Por de quedar altre cop decebuda. Potser també ell, qui fos, es correria de seguida, com el teu home, i et deixava amb aquella pruija... (Anònim, 1984a: 114-117)

Un altre cas és el de la Geva, una noia que en Marc coneix a uns grans Magatzems; ella hi treballa de venedora a una secció de papereria. Després de tenir-hi relacions, li etziba, referint-se als pits:

— Si els tens tan sensibles, no t'has corregut mai, quan alletes el teu fill?

— No —digué sense escandalitzar-se, però em dona bo, això sí.

— Et poses calenta?

— Algun cop.

— Gaire?

— Lleugerament calenta... Saps que preguntes molt?

(Anònim, 1985a: 70)

Per tant, hi ha un doble impuls: el sentiment de complaença sexual i alhora la indagació en el seu comportament. I aquesta darrera solució, que evoca experiències eròtiques i sexuals passades, normalment iniciàtiques, aporta narrativament una major varietat de relacions sexuals o escenes eròtiques al conjunt.

Finalment, la suma de tots aquests elements propicia que en Marc s'erigeixi com una mena de salvador, algú que ha fet una bona obra i que procura el benestar de les seves amants en tots els sentits. Els hi ha donat plaer («donat bo») i les ha escoltat; en definitiva, les ha fet felices. Així ho manifesta quan s'assabenta de la mort sobtada de la Marta, un dia després de la seva trobada al meublé: «Em sembla increïble. Unes hores abans se'm desfeia entre els braços, estava plena de vida i de curiositats, tan engrescada que fins es volia morir amb la meua llengua al tall... És un consol pensar que aquella tarda vaig fer-la tan feliç?» (Anònim, 1984b: 126). Fins i tot, arriba a crear un estat de dependència:

No em puc exposar a trobar a algú que no sigui com tu.

[...]

Es com em tractes, Marc. T'he preguntat si em tenies per una porca, però no m'hi sentia, no m'hi sento. I tinc por que amb un altre sí, m'hi puc sentir (Anònim, 1984b: 98).

Succeeix quelcom semblant quan torna al pis de l'Elisa, amb qui ha copulat hores abans, i en coneix la seva germana, la Nina, que està embarassada. Apareix d'antuvi un tema que també és recurrent en alguns contes, el de la fascinació per les dones embarassades, que es justifica així:

No ho sé... –li he replicat–. Les dones prenyades tenen un aire de carnalitat tan xopa de sexe que, segons en quines circumstàncies, atreuen força. Tot hi és excessiu: els pits que s'inflen ja de llet, el tall que s'eixampla com si ja es preparés a l'expulsió... Sembla com si un coït hi fos més profund, més elemental... (Anònim, 1984a: 82).

Un cop més, deixa constància que li ha fet un favor (i no pas al revés), i així ho expressa la germana: «Ai, fill, si sabies quant de temps fa que ningú no ho rega, això!» (Anònim, 1984a: 66).

Amb aquest model com a base poden aflorar algunes variants, com ara les consideracions sobre els òrgans sexuals masculins i femenins, reflexions en les quals en Marc sempre és l'entès, tal com succeeix amb la Geva i la Maria, quan parlen de com tenen el clítoris:

I què té d'estrany si l'afluència de sang que provoca l'excitació minva i torna a la normalitat?

Això vol dir que el clítoris no és una cigaleta petita, sinó un òrgan del tot diferent. El per què la sang torna a afluir amb normalitat aleshores, en anar a experimentar el màxim plaer, no se sap. (Anònim, 1985a: 164-165)

Aquests comentaris, abocats a objectivitzar el sexe, tenen al seu torn una correlació amb la finalitat exposada en el prefaci del llibre –que és explorar la sexualitat, sobretot la femenina–, i es repeteixen al llarg dels tres llibres. Tanmateix, a vegades, es poden considerar autèntiques digressions, atès que no sempre són comentaris puntuals fora de context, tal com s'emmarca a l'inici del primer volum:

És curiós, que les novel·les eròtiques que he llegit es mostren unànimes en referir-se a la turgència que endureix aquest menut òrgan al moment de la descàrrega sexual de la dona, però la meva experiència contradiu aquestes afirmacions; sempre he pogut comprovar, ben a l'inrevés, un ablaniment, un estovament clitoral que precedeix de poc a l'orgasme. O sigui que, encara que el clítoris fos en alguns aspectes la contrapartida femenina del penis, com diuen, els seus mecanismes no funcionen com els del membre

viril, que no comença a arronsar-se fins després d'haver ejaculat, i de vegades hi posa bona estona. N'hauria de parlar amb algun ginecòleg, d'això (Anònim, 1984a: 44)

Parar atenció a la durada del coit o bé mencionar el mètode d'Ogino-Knauss (no oblidem el marc històric en què surten aquests volums), són altres comentaris en la mateixa línia, així com el fet de comentar certs trets que poden propiciar un major o menor plaer:

I per què t'agrada que tinguin el gland més gros? Deus voler dir més ample...

Sí. Em sembla que omplen més. I, sobretot en retrocedir, un gland com aquest fa una altra mena de pressió... La figa s'emmotlla al tronc i aleshores es troba amb un volum que la fa eixamplar. I, en ser un moviment seguit seguit, dóna més bo –m'ha explicat... (Anònim, 1984a: 168).

En el tercer volum fins i tot aflora un tema que encara és d'actualitat, com la visió que condemna les pràctiques aberrants de tallar el clítoris a les nenes o bé cosir-los-hi els llavis exteriors per assegurar-se que arribaran verges al matrimoni.

Una altra constant en aquests episodis, en relació amb la moral imperant de l'època, és recalcar que no hi ha res d'indecent en què una dona practiqui i li agradi el sexe, i com aquest pot canviar l'estat d'ànim: «Perquè em passa una cosa que no havia previst quan vaig decidir que tenia dret a fornicar: des d'aleshores sóc més comprensiva amb els altres, em mostro més pacient amb la mare, em sento més ben disposada. Sobretot des que dormo amb tu...» (Anònim, 1985a: 13).

No quedarà al marge tampoc la cavil·lació del tabú del sexe en la societat, motiu pel qual aquestes trobades sexuals es presenten com un punt d'inflexió, un parèntesi en les vides d'elles, però no en la del Marc.

En general, com s'ha esmentat anteriorment, les dones que apareixen sempre estan predisposades, calentes a tothora. En Marc les descriu com a persones «amb temperament, franques, sense inhibicions, físicament ben fetes, estimulants. Capaces de gaudir de debò, sexualment despertes» (Anònim, 1985a: 187). Després de produir-se l'encontre el protagonista sempre s'assegura que vulguin tornar a repetir.

S'ha enfilat una mica més i li he mossegat blamment els mugrons que ara penjaven a frec de la meva boca; per darrera, li he anat tocant l'interior de les cuixes, sota mateix del tall, on aleshores he insinuat un dit. Estava humida.

— Tornes a estar calenta? – li he xiuxiuejat.

Ha assentit mudament i, de quatre grapes, ha davallat una mica pel cos, fins que el trau ha coincidit amb la vara erecta.

(...)

S'ha enfonsat més, ben asseguda, bo i sospirant:

— Oh!...

— T'agrada?

— Oh, sí!

(Anònim, 1984a: 49)

A partir d'aquest model, es poden establir dues categories: les dones amb les quals només té un episodi puntual, com les dues germanes, l'Elisa i la Nina, i la Marina, en el primer volum; i amb aquelles amb què té una relació més continuada, com la Marta i la Maria, i més esporàdicament la Geva. La Marta és una dona viuda, que anomena «la lletera», també perquè té una lleteria amb telèfon públic. És un personatge que destaca a la primera meitat del llibre i amb qui el protagonista continua l'aventura en el segon volum, fins que finalitza amb la seva mort precipitada. Davant d'una dona sola i més gran que ell, es produeix un intercanvi de papers: no és en Marc qui aprèn de la seva experiència, sinó que per a ella l'encontre amb ell esdevé una iniciació en tots els sentits: ell li propiciarà per primera vegada el gaudi en el terreny sexual i fins a cert punt amorós.

La Maria, és una noia que coneix al cafè de la Rambla, i a qui se li acaba la joventut de sobte perquè ha de cuidar la seva mare. Viu a un poble i baixa esporàdicament a la ciutat per temes de feina. Es defineix com una pecadora, per tant en aquesta trobada la religió i els tabús que s'han confegit entorn del sexe seran principals. La Maria apareix en el segon i tercer volum, també al final, quan protagonitza un trio amb la Geva i en Marc. No és casual tampoc aquesta interferència que tenen les lectures de la jove amb la seva realitat:

Educada a les monges, el sexe, fora del matrimoni, era totalment tabú; mai no s'havia masturbat i, si sovint tenia somnis eròtics després se'n confessava religiosament com d'una falta voluntària. Però els autors d'aquell llibre veien les coses amb un ull ben

diferent i la Maria començà a adonar-se que el sexe era una de les grans forces que feien moure la humanitat i que de morals sexuals n'hi havia més d'una, segons les èpoques, segons els països... Encuriosida i potser una mica temorega, amb la sensació que feia una cosa mal feta, demanà a la cosina més material informatiu i, un bon dia, va rebre un voluminós informe sobre el capteniment de l'home nord-americà que acabava de publicar-se. Va ser un altre impacte. En aquell moment llegia també textos religiosos, no limitats a la religió cristiana, i tot plegat va obligar-la a preguntar-se sobre el valor de tot allò que li havien ensenyat. Entrava a marxar forçada pel camí de l'escepticisme. (Anònim, 1985a: 189)

Finalment, la Geva, amb qui manté un parell de trobades, té una doble vida, ja que als matins treballa en la papereria d'uns magatzems i ocasionalment fa de prostituta per necessitat.

És la primera menció al sexe mercenari: en Marc li pagarà, tot i que ella sempre dirà que ho fa complaguda. És protagonista de l'escena que produeix el voyeurisme de la dona de la casa on van a la primera trobada, i també és la peça clau que acabarà possibilitant el trio final proposat pel Marc, atès que accepta ajudar-lo amb les fantasies eròtiques de la Maria.

Ara bé, en tot moment es fa referència a aquestes relacions com «activitats eròtiques», però, posats a aplicar la nostra definició, no podem deixar de mencionar que hi ha certs punts de contacte amb la pornografia, sobretot pel que fa a la seqüència obsessiva amb la qual es produeixen els contactes sexuals, estructuralment s'intenta dissimular amb les marques de diari personal i les respectives dates (1954-1 de febrer, 1954-20 de febrer, etc.) per tal de marcar una certa distància temporal. El component més fantasiós i inversemblant es fa molt present, amb tòpics o convencions ben vius a l'època, com era la insistència en la grandària del membre masculí i la durada del sexe. Quan en alguna trobada aflora alguna espurna d'amor o bé una certa delicadesa imposada (recordem que en Marc es presenta com un amant comprensiu i atent), trobem una visió esbiaixada de les relacions, perquè sempre estan sotmeses al criteri, de regust catòlic, del sacrifici; en el sentit de tenir la intenció pretesa de dur a terme una bona obra. L'eix vertebrador d'aquestes trobades recau gairebé sempre en el mateix punt.

5.1.2 *Els quaderns de la dona d'en Marc*

Els quaderns de la dona d'en Marc és el volum que tanca aquesta tetralogia eròtica, visible en altres treballs de l'autor, com per exemple els «Anònims», els «Apòcrifs» i «La terra prohibida». La qüestió que hi plana en primer lloc toca, un cop més, la seva autoria. L'Associació d'Escriptors en Llengua catalana assigna els tres primers quaderns a Pedrolo, i en cap moment deixa constància que aquest quart volum també li pertanyi. Per més inri, hi ha escasses referències crítiques a l'obra, per no dir que són inexistent.

L'estudi més destacat és el de Pedro Nilsson-Fernández (2020), que es basa en l'Stylometric Analysis, una investigació que no reconeix el gènere normatiu home/dona, sinó només l'estil. I les conclusions apuntades són que els tres primers volums tenen una empremta autorial molt diferent a aquest quart volum, *Els quaderns de la dona d'en Marc*, perquè aquells se situen més prop d'obres de l'autor com *Solució de continuïtat*, *Acte de violència* o *Tants interlocutors a Basera*, en canvi aquest se'n separa més. Es dedueix, per tant, que té un estil més allunyat dels altres, que l'estudiós situa en l'òrbita d'escriptura de Joan Sales, tot i no poder ser conclouent.

Tot i basar-nos en aquesta anàlisi, hem de constatar que la clara agrupació d'aquests tres volums d'*Els quaderns d'en Marc*, indica que pot haver-hi una empremta addicional. Això es dedueix pel fet que no es barregen del tot entre les altres obres de Pedrolo: s'hi introdueixen marques pròpies de l'autor, però no suficients. Aleshores, podem formular una hipòtesi inicial: la història podria haver estat escrita per Pedrolo però no creada per ell, o bé el mateix Pedrolo la va reescriure però no va introduir-hi prou marques pròpies. Pedro Nilssón arriba a preguntar-se si realment en Marc va existir i és una persona real que va demanar a Pedrolo de reescriure i publicar les seves experiències eròtiques.

Centrant-nos pròpiament en l'obra, veiem que d'entrada aquesta conté una nota signada per l'editor, molt breu, que diu així:

L'aparició –dins la col·lecció «La Cuca al Cau»– de *Els Quaderns d'en Marc* ha provocat un seguit de reaccions. D'entre aquestes destaca el llibre que ara teniu «entre mà». Qui és en Marc? Qui és la dona d'en Marc (àlies la Marqueta)? Ningú no ho sap, per ara... Com ja s'han preocupat la premsa i la ràdio d'escabellar, aquest manuscrit també l'hem rebut en forma anònima. No us escalfeu el cap, si de cas la cuca, o el cau... (Anònim, 1985b: 7)

Per tant, s'evidencia la continuïtat del projecte, del joc, tot i que alhora el text es desmarca dels anteriors. La variació de l'estil, que s'aprecia d'antuvi, fa que demanem si es tracta d'un canvi deliberat d'estil (opció menys probable) o d'un altre autor que torna a jugar amb una tradició de textos eròtics anònims.

Per començar, el context ara és un altre: una onada de fred que envaeix tot Europa permet al Marc i la Marqueta quedar-se tot el cap de setmana tancats a casa. En aquest cas els gestos quotidians adquireixen una presència més notòria: preparar el cafè, omplir la banyera, comprar els diaris, llegir... Les descripcions eròtiques ocupen un lloc important, però es barregen amb descripcions més rutinàries: «Entre atacs de placidesa i atacs d'atacs, hem acabat llegint: en Marc un llibre sobre el renaixement italià, que parla dels primers passos de la perspectiva aplicada a la pintura i el teatre, i jo un conte d'en Quim Monzó, perquè cal donar temps a les nostres bateries» (Anònim, 1985b: 60). El sexe ja no ho inunda tot: «A poc a poc, omplir la boca de sensacions i l'estómac de tranquil·litat. Compartir pensaments i acudits. Deixar anar rialles. Escoltar en Moustaki amb la llum vermella atenuada... Convertir la vida en comú en un coitet continuat que esclati en coitats de tant en tant i continuar» (58).

La dona d'en Marc descriu el seu company com «un senyor de dits llargs i suaus, llengua fina i "savoir faire", que jeu al meu costat sense ni sospitar el que escric sobre les coses dolcíssimes que m'han fet i que m'ha fet... Potser de recordar-ho em posaré calenta, però de fet poc se n'estranyarà» (Anònim, 1985b: 13-14). Per tant, hi ha una continuïtat argumental deliberada, així com diferents evocacions de les relacions eròtiques de joventut de la Marqueta, que aporten aquella varietat en el terreny eròtic i sexual que no trobarem en la relació més estable de la parella, malgrat les proclames inicials: «Podríem batre el rècord de la follància» (15). O bé les exageracions, una marca pròpia del gènere: «Marc, tens l'euromíssil més rígid que el llapis de la Diagonal!» (15).

Els records que es van evocant al llarg d'aquest cap de setmana que es queden a casa són senzills. En primer lloc, en Francisco (Sisco), estudiant de medicina, que «va ser una experiència maca i prou. Caiguda del cel...» (41). Es van conèixer un estiu, estudiant les tardes a la Biblioteca de Catalunya. Després, ve l'aventura amb un polític, en Llorenç. A través d'un somni s'enllaça amb el record del senyor Puig, que es descriu com un home molt xerraire i insistent; i altrament ocupa un lloc destacat la relació amb

el mossèn Albert, de Mallorca: «Quaranta anys, solter, ben alimentat, però mort de fam de femella [...] No havia d'haver permès que l'Albert vingués a Barcelona, perquè la relació realment bonica va ser allà (Mallorca)». Perquè «caldria tenir el bon seny de no esgotar un amor que preveus que no podrà continuar. Esgotar-lo és espatllar-lo» (91).

Finalment, aquests dos dies d'intimitat a casa acaben de manera abrupta:

M'ha caigut el món a sobre, i abans d'obrir ja he endevinat que hi eren tots. En Lluís, la petita, els embalums i el gos. Adéu-siau cap de setmana! En Marc ha tret el cap al rebedor i ens hem mirat amb un gest de desolació.

— Mare, sogra, àvia!

Se'ns han tirat a sobre.

Alegrois a dojo i empentes per entrar el cotxet i les bosses. El Nap ja era a la cuina flairant-ho tot. (107)

Si la idiosincràsia del quart volum es basa en l'estil, això s'aprecia especialment en les descripcions eròtiques. Vegem-ne dos exemples:

Torno a pujar i rodejo novament la punta viscosa..., me la poso tota a la boca. La introdueixo a poc a poc fins al fons de la gola. Em fa fer ois, però no la deixo anar. Noto que el seu plaer és extrem. Plusquamperfecte, després dirà. La trec de la cavitat bucal i respiro. Està vermell d'excitació, inflats els ulls i ells llavis, el rostre xop (54-55).

Tornes als mugrons, pessigollejant-los. Hi apuntes la llengua. Esgarripo. Ho allargues. Tinc ales a la sang. Baixes pel ventre fins al cau de molsa..., vida, vida. Tu també parrupeges... Me n'aniré, entra..., nedem en l'espai..., fal·lus, fal·la, fal·lorum... Sobre el meu pit el borriçol del teu pit..., esborrifat per la mateixa febre... Vida... Comença la immersió (29).

Aquestes descripcions, al seu torn, provoquen l'exaltació de tots els sentits:

Va aguantar bé una bona estona, i féu un crit prolongat al moment de franquejar l'entrada. Boníssim, no hi ha paraules. Intensitat de plaer que et prem i t'expandeix alhora, impossible de definir, i no hi valen metàfores ni comparances. Tots els sentits abocats a l'exultació, a quelcom que et fa surar en l'espai, i ara ets sang, ara ets polpa, ara ets argila i ara peixos de colors et recorren els dintres convertint-te en mar, i ara el mar s'abriva i una onada folla arriba a la platja..., esclata en milions d'esquitxos...,

coloraines..., estrèpit celestial... L'orgasme d'André va arribar immediatament... Ja no ets... d'aquest món.... (37-38)

D'altra banda, la puntuació –concretament l'ús dels punts suspensius– esdevé un aspecte remarcable que no es troba en els llibres precedents. Pel que fa al lèxic, les expressions que s'empren per referir-se als òrgans sexuals tampoc no són les mateixes: «Entaforo la mà. Ja he trobat el carro, però li falta embranzida. Inicio un moviment com si fes baixar un mitjó» (53); «No corris tant, amor, que la tarda és jove... Sento el seu membre erèctil com una tija, com una canya de sucre. Espera, que te l'embolico per regal... M'hi poso capiculada». (54)

Es fan servir «carro» i «membre erèctil» i s'acompanya la descripció amb comparacions, fet que produeix que el llenguatge no sigui tan cru ni directe. A més a més, l'activitat sexual es relaciona amb la gana i el símil s'eixampla amb diferents aliments: «M'obria la vulva, que qui sap si en aquells moments no tenia un toc de fruita madura i ensucrada, i n'escodrinava cada replec amb ulls brillants, com meravellat» (99). I també: «Marc, tens un licor espès, boníssim i reconstituent, constitucional, saludable del tot, guaridor de tots els mals» (105).

Un altre element diferenciador és que la qualitat de les relacions té la preeminència sobre la quantitat:

Ens agrada el sistema. D'un en un, però ben treballat i llarg. No volem batre rècords. Fa il·lusió. Quedem com nous. Foc flamejant, flames altes i crepitants que guspiregen cap a l'infinit. Vasos comunicants a la fogaina. Omplo la banyera fins a la meitat i deixo enfilar l'escuma» (57-58).

[...]

En Marc té raó. Parar-se a assaborir cada instant, fruit de tot el que és fruiïble, que sol ser petit i quotidià... Ara em vestiré només amb la bata apelfada i estrenaré les sabetilles. Pujaré el pastís de l'Anna que abans no hem tastat, perquè ara tindrem gana (58-59).

Recordem que hi ha dos nivells: les de la relació estable entre els dos (encara que no es mencioni mai que en Marc i la Marqueta estiguin casats, comparteixen sostre i quotidianitat) i la de les relacions que es rememoren d'antics amants.

Altres aspectes que planen a l'obra són les referències literàries i culturals, en aquest cas de Lluís Llach, Quim Monzó; de les escenes sexuals del campanar de *Josafat*; o bé de pel·lícules com *París-Texas*, *Qué he hecho yo para merecer esto...*; o bé procedents de l'àmbit musical, com ara *La flauta màgica*, Moustaki... També de Pedrolo, tot i que no relaciona amb la producció de novel·les d'aquesta temàtica: «De tota manera, si mai puc anar endarrera en el temps, com passa a vegades en les novel·les de Pedrolo, aquell estiu tornaré amb en Francisco sota els pins d'Aiguafreda» (47).

Per acabar, el poder de la imaginació i l'alliberació sexual que anteriorment els hi havia estat negada pren relleu en determinats moments:

No hi ha hagut manera, que jo sàpiga, de portar la imaginació al poder, potser perquè calia començar per portar la imaginació al jaç... En Marc no hi està d'acord, diu que els vídeos i les pel·lícules han estat una revolució i que han guarit moltes neures..., potser sí. [...] Encara es poden endevinar moltes rutines i inhibicions. (61-62)

Vam assolir cotes de plaer intensíssim i de vessaments abundants sota la llum vivíssima..., orgasmes sense fi ni principi, delectances impossibles d'explicar... Era com si, d'alguna manera, ens volguéssim rescabalar, i rescabalar el país, de tant de temps i temps de follar a les fosques. (99)

Si seguim la definició proposada de narrativa eròtica, *Els quaderns de la dona d'en Marc* s'hi adscriu millor que la sèrie dels tres primers quaderns d'en Marc. En ambdós casos l'erotisme ocupa un espai central, amb característiques marcades, com la varietat i l'estimulació de l'imaginari i el desig. Ara bé, la sensualitat, la seducció i la tendresa, elements que allunyen la narrativa eròtica de la pornografia, tenen una major correspondència en el quart llibre. Això no vol dir que en els casos anteriors no puguin trobar-s'hi, però aquests esdevenen més imposats i sempre s'hi intueix un rerefons psicoanalític que trenca amb el clímax.

Pel que fa al criteri operatiu de la immediatesa, com ara els temps morts proposats per Umberto Eco, el fet que hi hagi una relació lineal (Marc i Marqueta) que es complementa amb les eròtiques relacions anteriors fa que, en detriment, les trobades sexuals d'*Els quaderns d'en Marc* siguin més immediates i en alguns moments ratllin la pornografia. És el que passa a la darrera escena del trio del tercer llibre, amb una estratègia més pròpia de la literatura pornogràfica, la de guardar l'escena «reina» pel final.

El rerefons de normalitat és més palpable en *Els quaderns de la dona d'en Marc*, ja que les aventures d'ell es presenten com més excepcionals i privilegiades. Per tant, la marca de redundància i l'exageració la trobem amb més força en els tres primer llibres, en canvi l'exaltació dels sentits es fa més present en el quart. A més, en el quart quadern la dona esdevé la protagonista, un subjecte actiu que s'allunya de l'imaginari masculí imperant en aquestes novel·les. No és un objecte sexual ni queda empresonada en estereotips, i això representa un canvi important respecte del model que havíem analitzat fins ara.

5.1.3 Obres púbiques: entre l'erotisme i l'humor

Endinsem-nos, doncs, en una segona novel·la, *Obres púbiques*, publicada pòstumament l'any 1991 i escrita el 1971. S'ambienta en una comunitat nord-americana, de cases iguals i matrimonis que no difereixen gaire entre ells –i que només se senten atrets pel sexe. El *plot* es senzill: se centra en el relat de les repetides i actives aventures sexuals del protagonista John Brown, que pateix una espècie d'amnèsia relativa. Aquest és l'interrogant que plana per sobre de la novel·la, fins a l'última pàgina del llibre en la qual es produeix un gir que trenca amb les cent setanta-quatre planes anteriors. La particularitat és que manté relacions amb totes les dones de la comunitat, deixant al marge, per circumstàncies alienes i imprevistes, la seva esposa.

Tornem a aplicar la classificació genettiana del paratext a l'obra per fixar-nos en els elements peritextuals. En primer lloc, pertany a la col·lecció El Balanci d'Edicions 62, especialitzada en narrativa catalana contemporània i de caire generalista, com bé evidencia el llistat d'altres títols publicats en una de les solapes: *El cant de la joventut*, de Montserrat Roig, *L'estuari*, de Miquel Bauça, *Els emperadors d'Abissínia*, de Joan Perucho –només per citar-ne alguns. També hi consten altres obres pedrolianes com *Tot o nul* i *Disset contes i una excepció*.

Ara bé, contràriament a *Els quaderns d'en Marc*, la coberta sí que s'insereix dins d'aquest imaginari: la imatge ocupa gran part de l'espai: es tracta d'un tros de cuixa al descobert, a la dutxa, amb restes de sabó, on també intuïm un pubis femení. És una fotografia d'Albert Fortuny i el disseny gràfic és obra d'Enric Mir i Malé. El títol, a sota del nom de l'autor, ressalta centralment, tot i que queda reservat a la franja superior, deixant més protagonisme a la imatge. No se'n coneix cap variació anterior que ens pugui aportar més informació.

Genette (1987: 73) codifica com a característiques implícites dels títols les funcions de: «1. identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur, et que Leo Hoek intègre à sa définition du titre: 'Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé'» No cal que es donin totes tres alhora (només és obligatòria la primera, les altres dues són complementàries i no necessàriament estan organitzades amb un ordre de dependència.

En el cas d'*Obres públiques* la segona funció correspon la definició que proposa de títol temàtic: «Je qualifierai pourtant tous les titres ainsi évoqués de thématiques, par une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le "contenu" d'une oeuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatiques ou discursif» (Genette, 1987: 78). L'adjectiu «públiques» és directe i clar, i determina la temàtica de la novel·la. Tanmateix, la primera paraula, «obres», més genèrica, ens fa pensar en un títol mitx (compost per un element remàtic i un element temàtic). Evidentment, juga amb la construcció del sintagma «obres públiques», «obres d'ús i d'aprofitament general» (DIEC) amb un probable joc polisèmic. Però no ens anticipem.

A l'interior no hi consta cap pròleg ni dedicatòria. A la contracoberta, a sota de la informació de l'autor, s'indica que «és una novel·la eròtica que per raons òbvies, aleshores no va ser possible de publicar», i s'esmenta que «és també una novel·la divertida. Ironitza sobre la despersonalització de la societat moderna». D'entrada i considerant aquests elements peritextuals podem conjecturar que l'obra s'insereix dins del gènere, però no d'una manera total. I, efectivament, en part se n'allunya.

Els elements epitextuals ens ofereixen més dades. Marina Ginés (1992: 221) parla d'alguns inèdits, entre els quals hi ha *Obres públiques*, i alhora comenta, que:

Obres públiques és una novel·la eròtica, datada a l'any 1971, que, òbviament per la seva temàtica i pel seu tractament, no era pensable d'editar al moment de la seva escriptura. És una novel·la divertida, de les situades als Estats Units, país que més d'una vegada li suscità la sàtira i la ironia; pensem en aquells inoblidables *Cops de bec a Pasadena* i en tants contes magistrals.

Altrament, Xulio Ricardo Trigo (1991: 62) fa constar la doble lectura de l'obra que pot satisfer tots els públics i comenta que «respon en part a la filosofia pròpia de la novel·la de gènere [...] Que Pedrolo es plantegi descriure en aquesta època un llibre sense massa

possibilitats de publicació, d'experimentar amb un subgènere –dit sense intenció pejorativa–, ens dona una bona mostra del seu interès per polsar tots els registres».

Fet i fet, el llibre es configura com un *contínuum* d'episodis que es mouen entre l'humor i l'absurd. Vegem-ne alguns exemples:

L'home, que tenia una mà sobre la mamella, hi va alçar l'altra i, entre totes dues, va pressionar entorn del mugró, el qual emergí amb un ploc! Sonor. Va riure, i la sogra també.

— Ho has après de seguida –va dir-li–. Ho fas igual que el meu difunt marit, al cel sia.

— Però i això altre? –va preguntar el del pèl de panotxa tot fent-li obrir les cuixes per tal de tenir una visió suficient del sexe. Es comprenia que el marit de la dona, vivent o difunt, el deixava ben indiferent (Pedrolo 1991b: 51).

— La puc tocar, John?

Ella la hi va posar a les mans. La Judy la hi acaricià i somrigué.

— M'agrada John. Deu ser feliç, oi, la teva dona, amb una cigala així?

— Em penso que sí.

(Pedrolo, 1991b: 57).

Les dones que protagonitzen els encontres eròtics amb en John són la Betty, la Judy, la June, la Jenny i moltes més (també la seva sogra): sempre manifesten que queden satisfetes i van explicant-s'ho les unes a les altres, fins que tothom està assabentat del que passa. Ho sap també la Jane, la seva dona (la més bella de la comunitat) amb qui mai no té oportunitat d'intimar. Recordem aquí l'analogia del títol amb el sintagma «obres públiques», les seves aventures sexuals, malgrat ser íntimes, seran conegudes per tothom, fins al punt que certes dones l'aniran a buscar directament:

— Hi he d'estar, amb tu. Tenia moltes ganes de sentir-te aquí dins, John!

— I per què precisament a mi?

— Estàs de moda, noi, i jo soc una dona que va al dia.

[...]

— Vols dir que no ets una mica freda, July?

— No em defraudis, John –demanà ella-. Em feia tanta il·lusió, aquest coit...!

— Si fa no fa com un vestit nou, oi?

(Pedrolo, 1991b: 112).

Arribats a aquest punt, més enllà de la meitat del llibre, les aventures públiques s'han fet públiques, el sexe s'equipara a qualsevol producte de consum i, doncs, es priva de qualsevol mena d'erotisme. Les escenes explícites s'encadenen les unes amb les altres, i a mesura que avança la narració també es van intensificant.

Els diàlegs durant el coit són una constant, com l'intercanvi de valoracions exclamatives sobre els òrgans sexuals de l'un i de l'altre, sense arribar a cap finalitat en si:

— Per què les fas, John, aquestes coses?

— És que tens un tall molt bonic, July –digué ell.

— Però tu t'engrescaràs...

— Ja ho estic

[...]

— Tens una erecció, John?

— Sí.

— Per mi?

— Sí, July.

— No la puc veure?

— Naturalment.

Un cop aixecat, es descordà. Ella va tocar el fal·lus fins a la rel, féu jugar un moment el prepuci.

— No ho havia dit mai la Jane, que fossis així...

(Pedrolo, 1991b: 108)

Malgrat la mirada centrada constantment en els òrgans genitals masculins i femenins i les accions sexuals reiterades, la funció eròtica queda condicionada per l'humor i l'absurd: no sembla que únicament es vulgui despertar el desig ni excitar el lector, perquè tot el que es narra és més explícit que no pas suggeridor:

— Sí –opinà ell–; és un clítoris com no en corren.

Es va ajupir a besar-lo, però no hi arribava bé i li va caldre fer-la saltar dels seus genolls; s'alçà. Aleshores es va veure que tenia el membre fora i que la Judy l'hi subjectava amorosament. Va haver-lo de deixar quan l'home es culivava al seu davant...

En caure, l'home es devia torçar un peu, perquè gemegà i va agafar-se'l mentre ella ja s'abocava sobre la vara. Aquell contratemps, de tota manera, no va privar el policia de treure una llengua de pam que es passejava vigorosament per la vagina de la dona. En aquella posició el trau era encara més extraordinari, car semblava que les làbia se li escapessin cap al cul. (Pedrolo, 1991b: 51)

La introducció d'aquestes perspectives sembla adreçar-se al servei de la crítica social. Fins i tot s'ha opinat que «l'argument i el seu desenvolupament té un cert to caldersià», ja que «l'absurd hi juga una funció important que el lector deu acceptar, sobretot perquè ajuda a proveir de continguts les repetides escenes eròtiques» (Ricardo, 1991: 62). Hi ha, doncs, una segona capa de lectura, la crítica a la despersonalització d'una societat i a una manera de viure «americana», però com a model extrapolable, que plana i s'accentua al llarg de la narració.

La incorporació massiva d'escenes sexuals amb un cert grau d'automatisme pot empènyer-nos a pensar que la novel·la és més pornogràfica que eròtica, sobretot perquè són relacions mecàniques i sense sensualitat, però l'articulació que s'amaga al darrere de tots els encontres passionals i desinhibits no ens permet de considerar-les com a gratuïtes. Pedrolo juga amb els límits terminològics, amb la probable finalitat de transcendir el gènere o bé d'adaptar-lo a un objectiu narratiu concret. Potser per això Josep Isern creu que és una «obra de tempteig, una espècie de prova que es va imposar Pedrolo en un gènere poc usual en l'època» (1991: 5). Ara bé, cal recordar que el fet d'avançar-se al seu temps és *conditio sine qua non* de tota la narrativa de l'autor. I aquí no reproduceix un model bàsic de consum (com podria ser en el cas de la narrativa de gènere negre), sinó que l'empra al servei d'un dels pilars de la seva obra: la perspectiva social.

Pedrolo és conscient que la quantitat no és qualitat, i sembla que indirectament parli d'aquesta obra quan etziba a Jordi Coca que:

[...] també hi pot haver llibres pornogràfics fets amb humor, a tall de paròdia, com alguns que s'escriuen ara a Amèrica i a altres indrets, que eviten els aspectes pitjors del gènere encara que això no serveixi per humanitzar els personatges i les situacions. Alguns, a través de la pornografia, persegueixen altres finalitats, alguns cops de crítica social (Coca, 1991: 119).

Per tant, *Obres púbiques* pot llegir-se, encara que sigui en un tercer pla, com una crítica de la literatura mecanitzada i repetitiva —això és, la pornogràfica. També, a més d'aquesta crítica a una societat moderna i despersonalitzada, trobem l'exemple d'una alienació sexual masculina:

El llibre en qüestió ironitza sobre un model masculí ben curiós, el de l'home objecte d'unes dones que, satisfetes del comportament sexual d'aquest, se'l van recomanant i passant de l'una a l'altra (mare, filla, amiga, cunyada, veïna...) amb tota la naturalitat del món i sense traumes ni aldarulls de cap mena, un fet impensable per a la societat tal com la tenim muntada. (Serrà, 2018 :162)

O tot al revés. Aleshores ens trobaríem davant de la fantasia masculina per excel·lència, la de representar el mascle omnipotent capaç de satisfer totes les dones:

— Contenta, Judy? —va preguntar-li en John.

— Sí, força. Em sap greu deixar-vos. Si no fos perquè m'esperen... Enlloc no havia rebut mai una hospitalitat semblant. Sabeu fer bé les cose bé, aquí, noi...

— Sí, em penso que sí. Cal dir que també tu hi has ajudat. No és pot negar el teu esperit de col·laboració.

Ella va riure i li tocà la cuixa.

— Aquest John! —Sospirà—: Sí, estic contenta.

(Pedrolo, 1991b: 123)

Així mateix, el tipus de descripcions s'assembla molt al d'altres escenes eròtiques no satíriques del mateix Pedrolo, caracteritzades per un detallisme hiperfisiològic:

Eren dues sines menudes i agressives, amb els mugrons rodonets i ara erectes. Els hi va besar i els acaricià breument amb la llengua mentre ella tornava a apoderar-se del membre i el premia contra la cuixa. Després li buscà els llavis i ell l'anà empenyent sobre el matalàs fins que la Judy restà novament estirada i amb el pubis obert (Pedrolo, 1991b: 57).

**

Es va desenllaçar per descordar-se la bata. Gairebé no hauria calgut, car no duia sostenidors i els pits ja s'havien escapat. Un moment, va venir-li a la memòria el record d'aquella noia que, quan només tenia setze anys, li mostrava les sines i les cuixes des de la finestra de casa seva, somrient i ruborosa, però descarada, provocativa (Pedrolo, 2018a: 132).

**

Mai no va saber com l'havia penetrada, si el gest havia partit d'ella o d'ell, o de tots dos alhora. El ventre negre batia contra seu com enfollit i una vagina palpitant l'arrossegava cap a les profunditats inesperades mentre ella li acompanyava les mans als pits quan s'alçaven sota els mugrons gairebé de color malva i s'endurien... (Pedrolo, 2018a: 161)

Si bé el to satíric i la crítica social que se'n desprèn són indiscutibles, en el context de començament de la dècada dels setanta, la càrrega eròtica és inusual, de manera que no es pot descartar aquesta opció. Remarquem, doncs, que les relacions estan mancades de sensualitat i tendresa i que estan al servei del to satíric i de la crítica social, però al seu torn mostren quelcom narrativament poc comú a l'època. No es tracta de narrativa eròtica en el sentit clàssic del terme (si bé hi és), sinó d'una explosió de sexualitat al servei de l'humor, en la qual es fa ús d'una fórmula més directa d'exposar les relacions (que ocupen un lloc eminentment central), en què el llenguatge és més cru, i que es pot confondre a voltes amb la pornografia, sense arribar a ser-ho. Per tant, l'obra conté elements que l'emmarquen dins del gènere (tornem a la imatge de la coberta), però d'altres que l'allunyen, com l'humor i la crítica social. I la col·lecció en la qual es publica l'obra, *El Balanci*, més generalista, de narrativa catalana contemporània, reforça exteriorment aquesta hipòtesi de lectura.

Per acabar, fem un símil amb la vida sexual activa del protagonista d'*Obres púbiques* i la d'en Marc d'*Els quaderns*, i al seu torn amb les dones, disposades i «calentes». En una entrevista que li fa Assumpció Maresma a *El Temps*, Manuel de Pedrolo manifesta

diferents opinions envers les dones, el plaer i el sexe que ens són reveladores: «Quan parlo de dones, ho faig parlant de dones desinhibides. No pensaré mai en una dona inhibida, catòlica o beata, per més bé que estigui, perquè després no respon». I encara més:

Alguna vegada he explicat a alguna d'elles que, per a mi, pel que fa al sexe, la dona normal és la que és calenta. Hi ha dones que interpreten això amb menyspreu. Si no fes sortir dones lliures, no les respectaria, les tractaria com animals domesticats. Potser aquest respecte és perquè porto un component femení bastant fort. Dic jo, eh!. No en tinc cap seguretat. Tots tenim part dels dos sexes (Pedrolo dins Maresma, 2015)

Aquesta indagació sobre el plaer sexual femení i la seva experiència eròtica altrament s'estén a les pàgines dels *Diaris*:

Prescindint del tracte que els donin els homes, les dones gaudeixen i sofreixen més pel fet d'un seguit d'experiències que a nosaltres ens manquen; pensem en la menstruació, en l'embaràs, en el part, en l'al·letament... Qui de nosaltres pot conèixer, per exemple, quelcom de semblant a les voluptuositats que en alguns casos experimenta una dona fecundada? També cal tenir en compte, des del punt de vista orgànic, la complexitat de l'aparell genital que facilita un doble plaer, vaginal i clitorià, i l'existència de mamelles desenvolupades. I tampoc no podem excloure l'especial sensibilització eròtica generalitzada del cos femení. Al costat de la femella, el mascle és insignificant. En el millor dels casos, només ens podem imaginar aquesta riquesa (Pedrolo, 1999: 151).

*

[...] Freud parlava de l'enveja del penis que té la dona, però amb més motius es podia parlar de l'enveja del clitoris que pertorba l'home de seguida que s'adona de la capacitat orgàsmica que aquest òrgan li procura. Petit, sense comparació amb l'espectacularitat de la verga erecta, és la clau d'un univers eròtic sense equivalent (Pedrolo, 1998: 211-212).

I darrere aquestes declaracions es poden veure les raons que mouen els fils d'aquests personatges i de les seves accions.

5.2 Obres amb elements eròtics

«El plaer és també un element revolucionari».

Valerià Pujol

En aquest apartat formularem una distinció a tres nivells: en primer lloc, analitzarem alguns reculls de contes, com ara *Patologies diversament obscures*, *Disset contes i una excepció*, *Caus a cada cantonada* o el relat inèdit «La iniciació de la Cèlia», així com els *Diaris*, no catalogats com estrictament eròtics, però amb alguns contes o personatges que ens serviran per completar la visió exposada anteriorment, en aquest cas circumscrit en la narrativa breu.

En segon lloc, distingirem l'ús que Pedrolo fa de les estratègies del gènere en altres narracions no eròtiques, com ara al cicle de «La terra prohibida», a *Milions d'ampolles buides* i a *Totes les bèsties de càrrega*, les quals s'emmarquen més aviat en l'imaginari més polític de la seva producció. O bé a *Joc brut*, i fins i tot textos més experimentals, que remarquen la presència de l'erotisme en el cicle de mites religiosos: *Crucifeminació*, *Procés de contradicció suficient* i *Múltiples notícies de l'Edèn*. Per dur a terme aquesta separació tindrem present un cop més l'explicació de Sarane Alexandrian (1990) que ens invita a distingir la novel·la amb passatges eròtics (aquella que evoca lliurement la sexualitat, però que se'n serveix dins d'un quadre de perspectives més ampli), de l'obra eròtica que només expressa la sexualitat. L'estudiós posa com a exemples el monòleg final de la senyora Bloom de l'*Ulisses* de Joyce, en el primer cas, i les novel·les de Sade, en el segon; i assenyala que la inclusió del monòleg no acostuma a ser gratuïta, sinó que està al servei d'una funció interna del text, mentre que, en el cas del Marquès, la sexualitat s'expressa amb l'objectiu d'excitar el lector (Alexandrian, 1990: 9).

En tercer lloc, emmarquem aquí també dues novel·les que accentuen l'estudi de la sexualitat des del seu vessant més psicoanalític. D'una banda, pararem esment al tractament de l'homosexualitat que fa l'obra *Un amor fora ciutat*; de l'altra, abordarem l'estudi de la sexualitat femenina a *Visita a la senyora Soler*.

Ramon Salvo, que com Xavier Garcia ha estudiat el corpus de poesia experimental de Manuel de Pedrolo, comenta que aquesta se situa en dos moments diferents: una

primera fase als anys setanta, caracteritzada per la narrativitat i una primera aproximació a l'erotisme, i una segona, als vuitanta, en la qual pren més protagonisme l'element plàstic, el dibuix i el collage, i aquí l'erotisme serà del tot evident, perquè Pedrolo «omple un dels flancs buits –curiosament en una dècada que proclamava tot tipus d'alliberament– de la poesia experimental catalana: el sexe» (Salvo, 1994). Pel que fa a la narrativa, duu a terme la mateixa funció; tanmateix, no podem focalitzar en la casuística sense entrar dins les lectures concretes, amb la qual cosa la pertinença caldrà avaluar-la de manera operativa text rere text.

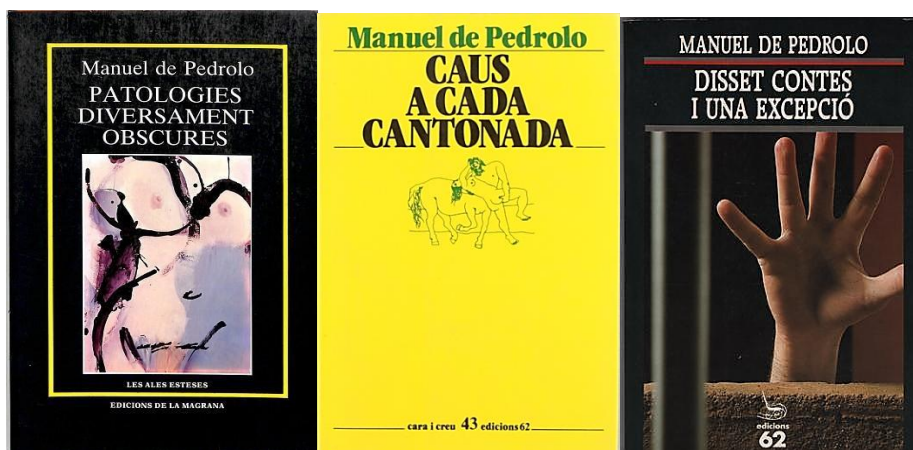
5.2.1 Els contes

Segons la tesi de Salvo (2008), en alguns reculls de contes, com és el cas de *Caus a cada cantonada*, l'experimentació formal es combina amb l'erotisme, però són dos camins que no arriben a confluïr del tot. Fet i fet, els quatre darrers reculls, publicats entre 1985 i 1989 (*Múltiples notícies de l'Edèn*, *Patologies diversament obscures*, *Caus a cada cantonada* i *Disset contes i una excepció*), alternen els plantejaments experimentals amb la recuperació del model mimeticorealista (Dasca, 2018: 85). Ara bé, tot i tenir present la connexió dels collages eròtics (mecanografiats i plàstics) amb l'obra més explícitament eròtica, no hi analitzarem les qüestions formals realitzades per l'autor, sinó que ens dedicarem a remarcar l'exploració de l'erotisme i la sexualitat en els seus darrers reculls de contes, en el quals se'n percep un major grau –manifestat, això sí, de manera irregular– juntament amb la ciència-ficció, amb temes propis del *noir* i la religió, o bé en contacte amb l'humor i l'absurd, i fins i tot amb la ironia. Tant *Disset contes i una excepció* (1990), com *Patologies diversament obscures* (1986) i *Caus a cada cantonada* (1985) comparteixen una temàtica i uns personatges que, en menor o major mesura, es relacionen de maneres diferents amb la sexualitat i, en definitiva, la fan visible en el seu vessant més quotidià.

Lluny de la idea d'Arbonès (1992), segons el qual els contes són un planter o pedrera d'idees que, conscientment o inconscient, Pedrolo va desenvolupar posteriorment en l'obra novel·lística com ho fa amb el relat «El millor novel·lista del món» respecte al cicle *Temps obert*, en aquests reculls emmarcats al final de la seva producció succeeix tot el contrari: l'autor hi evoca i enriqueix temàtiques, així com preocupacions i tècniques conreades al llarg de la seva escriptura, amb poques excepcions, com és el cas del tema religiós.

Abans de centrar-nos en l'anàlisi d'aquests contes, en què intarem copsar afinitats i constants entre els textos, ens fixarem en elements paratextuals com la imatge de les cobertes: a *Disset contes i una excepció* trobem una mà oberta, que pot conduir-nos a diferents interpretacions, des de la petició d'ajuda fins a l'èxtasi sexual. El disseny gràfic és d'Enric Mir i la foto de Josep Pagans. Altrament, a *Caus a cada cantonada* llueix el dibuix d'un centaure en plena efervescència sexual amb una dona, amb un groc ataronjat de fons. En aquest cas, es tracta d'una figuració plenament eròtica, de Jordi Fornas. Finalment, *Patologies diversament obscures* presenta un dibuix abstracte

(il·lustració de Madaula) en el qual s'intueixen dos pits i una vulva. A cap dels tres reculls no hi ha dedicatòries, excepte una advertència, en el darrer citat, en què l'autor reconeix d'antuvi que «El títol és deliberadament “incorrecte”; no ho són menys les històries que el segueixen».



Els tres reculls pertanyen a col·leccions generalistes: El Balancí la del primer, Cara i creu, encara d'Edicions 62 el segon, i, el darrer, Les ales esteses de La Magrana. Per tant, cap d'ells no s'inscriu dins del gènere, com era el cas de la col·lecció d'*Els quaderns d'en Marc* en la col·lecció El Llamp.

A *Disset contes i una excepció* (l'únic pòstum), tots els textos llevat d'un (l'«excepció» és una peça teatral) contenen alguna escena eròtica, o bé remetent a algun moment (passat o present) vinculat a la sexualitat. Al mateix temps, es tracta d'un volum molt variat, que segons Isidor Cònsul (1990: 4) «esdevé un significatiu recull de síntesi i una cruïlla amb els tics, les dèries i els seus temes més coneguts» i matisa que «els que s'engresquen fàcilment amb el sexe transvestit de literatura podran resseguir-li la pell en bona part de les narracions».

Si dirigim la mirada a aquests relats, hi trobarem des de l'obsessió eròtica d'un home per les dones embarassades fins a històries en les qual la figura de la prostituta adquireix protagonisme (i és una tècnica bastant freqüent en molts escrits de Pedrolo) passant també per la importància narrativa dedicada a una monja en el conte «Mariana, ara o mai» (inspirada en Mariana Alcoforado), la qual s'enamora d'un cavaller i hi manté relacions sexuals, empesa per «excessos d'ardor»:

Llavitancada des que et toca i t'obre i tu, fendida, te li arrapes i gemegues:

— Noel meu!

Llavitancada des que en tu reposa o es mou, tan lent, i t'acarona i torna a besar-te en la palpació del coll com perquè no sentis la sang que et brolla sota seu i diu:

— Que dolça que ets, Mariana! Si sabies com m'agrada cavalcar-te, que em cavalquis!

Llavitancada des que el gaudi et sorprèn i augmenta i es renova d'abraçada en abraçada, des que sospires... (Pedrolo, 1990: 51).

No és el primer relat que dedica a una iniciació sexual, ni tampoc l'únic en què es mencionen les figures conventuals. En aquest cas, comenta l'autor:

Vaig dedicar part de la tarda d'ahir a escriure un breu conte: *Mariana, ara i mai*, que té el seu origen en una relectura parcial de les cartes de «la monja portuguesa». Sembla que podrien no ser d'ella, sinó d'algú altre, possiblement d'un home, però la Mariana Alcoforado existí, va néixer l'any 1640, va morir el 1723, i fou monja en un temps en què als convents hi havia moltes noies que només per raons de conveniència econòmica s'havien vist obligades a professar; els béns familiars, sovint prou magres, els necessitaven els hereus.

M'agrada saber que, monja, no fou casta i, la veritat, em plau veure-la lliurada a totes les voluptuositats de l'amor i pensar que després, sola, hi aprofundia amb la seva imaginació. Perquè si no oblidava l'amant, no podia oblidar tampoc aquelles hores extasiades que amb ell visqué. (Pedrolo, 1998: 120-121).

Aquesta temàtica reapareix en alguns relats de *Patologies diversament obscures*, tal com assenyala el text de la contracoberta: «tot de monges prou atractives que, per un motiu o altre, s'escapen de la norma i es mouen cap a curioses singularitats que les fan poc recomanables». És el cas del conte «Santa Fusca amenaça», en què un cavaller (un novell Comte Arnau revisitat?) rapta una monja del convent per amor. El que el personatge no sap és que «tots els qui desfloren una monja de Santa Fusca moren aviat». I també, sense sortir de les *Patologies*, del relat «Dades inèdites sobre el possible motiu d'una exclaustació» que després de visitar la biografia oficial de Maria Magdalena de la Creu, aprofundeix en els motius pels quals va deixar l'orde i va dur una vida allunyada de la religió: «Era una dona ambiciosa i, segons d'altres documents, de caràcter intrigant, molt diferent de com ens la presenta la biògrafa» (1986a: 75). En aquest conte s'inclou una descripció del cos de la monja i dels genitals, que es pot catalogar d'eròtica:

A la forca, entre les cuixes lleugerament separades, d'un contorn perfecte i dolces de pell, li naixia una flor bellíssima i d'una albor tan impol·luta que, per contrast, el ventre semblava bru; es mig badava, com temerosa per descloure's del tot, o com retinguda pel pudor, en cinc pètals petits però gruixuts de carn vellutada i de vores exquisidament dibuixades que vibraven amb una oscil·lació lleu i difícil de percebre, vagament humitejades per la rosada que hi brillava. Era una cosa antinatural, una estranya monstruositat que fascinava [...]

Mogut per un impuls superior a la meua voluntat, oblidant-me d'on era i desertat per la prudència, vaig abaixar-me a besar-la devotament, a recollir amb els meus llavis de cop i volta assedegats aquella palpitació carnal de la més delectable de totes les flors...

Després, vaig collir-la (Pedrolo, 1986a: 81).

Tornant a *Disset contes i una excepció*, ens fixarem en altres relats, com «La substituta» un dels més llargs del recull. Aquí la seducció inicial va perdent intensitat fins a convertir-se en una trama d'espionatge industrial. Ens trobem altra vegada amb el prototip de dona que encaixa amb l'imaginari pedrolià: «noia bruna, llarga de cuixes i amb bons pits», anomenada Laura, que treballa en una agència i es presenta per sorpresa a casa de l'enginyer Windham. Es produeix un equívoc intencionat per part de la noia, ja que la que havia de presentar-se inicialment servirà d'intermediària per transportar uns microfilms. Apareix de passada un *clin d'oeil* gens casual al volum de *Women in Love* de Lawrence en el qual un dels protagonistes també és un enginyer industrial.

«Quin amor és amor» és un text propiciat per un encàrrec, concretament d'*El Punt Avui* amb motiu del número extra de Sant Jordi de 1986, amb un tema monogràfic. El dia 19 de març del mateix any, Pedrolo escrivia en el seu *Diari*:

La gent de *Punt Diari*, de Girona, preparen un número extra de Sant Jordi amb tot d'articles sobre l'amor. Van demanar-me alguna cosa temps enrere i ara han insistit. Han fet molt bé, puix que me n'havia oblidat. Aquesta tarda mateix, abans no me n'oblidi de nou, escric un text, «Quin amor és amor? », que, més que un article, és una petita narració (Pedrolo, 1998: 73).

En aquest cas la funció eròtica ve acompanyada d'un joc amb el temps, concretament el de diferents moments d'enamorament de la vida d'una dona:

Hi seré sempre –diu el noi [Pere] amb una gravetat profunda, quasi dolorosa, i ella sent una escalforeta a les galtes i, confusa, l’amaga en girar-se amb un adéu que li reca de pronunciar.

Camina d’esma, tota ella com submergida en una brisa interior que l’acaricia i la gronxa en la seva promesa. Sempre, es repeteix mentre s’allunya cap al col·legi de noies, cap al futur, cap al sempre de sis anys després, quan als dinou un braç li empresona la cintura en el capvespre del parc i, en alçar la cara, els llavis de l’Enric freguen els seus, la besen i mormolen... (Pedrolo, 1990: 38).

Les descripcions en aquest relat són plenament eròtiques, des del principi fins al final:

Es treu la roba prop d’una cadira sobre la qual la deixa i, nua, contorneja el llit i, per altra banda, hi grimpa amb cautela, s’ajaca al costat del xicot que li dona l’esquena i espera, però no gaire. Mig incorporada, mou els dits cap a l’impuls rígid de la verga, i sembla que dintre seu es fongui alguna cosa quan l’Andreu va girant-se, ensopega amb els seus pits i obre els ulls, els tanca, torna a obrir-los..

[...]

L’empunya i el besa, tumultuosa, arrancant-lo de qualsevol vestigi de dormida, i ell li mossega la boca, li palpa les sines, mou una cama com per cavalcar-la, però ella avança el ventre, va enfilant-se-li... (Pedrolo, 1990: 40-41)

Un altre exemple és el de «La criada», en què es tracta la maternitat secreta d’una serventa que té relacions amb el fill de la família, i que la mare decideix encobrir perquè aquest pugui ser sacerdot. Tanmateix, no hi trobem descripcions eròtiques plenes com en el darrer cas, però la història parteix d’una relació sexual passada entre els dos. La Mina i el Marcel es retroben després de quinze anys, i ell descobreix que la va deixar embarassada. Religió i sexe tornen a tenir una correlació en el relat i, especialment, en un moment de tensió eròtica per part d’ell, quan vol tocar-la:

— També jo... No em toquis, Marcel.

—No –assenteix ell, però descorda el tercer botó, el darrer, i, separant la brusa, allibera les mamelles, cap a les quals també la noia abaixa la vista—. Durant els primers temps, èconfiava en que un dia m’esperaries en algun lloc.

[...]

El noi torna a separar la roba de la brusa que tendeix a tancar-se, la contempla i mormola:

—No les tenies tan grosses, aleshores...

—No. Tinc trenta-un anys, Marcel, i és natural que sigui més dona.

(Pedrolo, 1990: 125)

L'obsessió per les dones embarassades i els canvis físics que pateixen torna a aparèixer, aquest cop amb un relat amb entitat pròpia: «El ventre». Tot comença quan un home pensa de cop i volta que «als seus quaranta-tres anys, mai no havia vist, nua, una dona prenyada» (1990: 98). Aquest és l'inici d'una fantasia que podrà satisfer amb la dona que treballa fent feines domèstiques a casa seva, i que està de sis mesos i ha de ser mare soltera. Ella es mostra molt comprensiva quan ell li demana un parell de vegades tocar-li el ventre. Finalment, l'obsessió esclata quan per substituir-la sol·licita a l'agència una altra treballadora amb un estat avançat de gestació.

En definitiva el conjunt de relats de *Disset contes i una excepció* mostra un calidoscopi de situacions sexuals i sentimentals, amb moments de seducció o de tensió més eròtica, no sempre compartida pels dos protagonistes, en què es fan evidents les preocupacions o dèries pedrolianes. En algun cas caben perfectament dins els paràmetres que hem fixat per la categorització, com en el conte «Quin amor és amor», l'únic que sabem que és fet per encàrrec, i la majoria contenen un punt de comicitat, com passa a «Els divorciats», en el qual una parella se separa per després tornar a ser amants. Fins i tot s'hi incorpora algun relat que manifesta un vessant més escatològic («Necrologia»).

A *Caus a cada cantonada* (1985), l'autor es decanta per un ús més experimental del llenguatge, tal com s'aprecia a «Coitaccidents»:

Orgasmefecundada, la dona es testadreça, es cuixatanca i l'esclafa entre vulvoparets que tenen ritmes coitals. L'expulsa culivada, riuarrossegat cap a terrossos, sacrificat al deure venerigenèsic que assegura descendències.

D'aquests violassassinats neixen, normalment, genocides i torturadors que estimen platònicaincestuosament la mare (Pedrolo, 1985: 70).

Es repeteix el mateix invent aglutinador de paraules que també fa servir amb el «llavitancada» del conte «Mariana ara i mai». La màxima expressió d'aquesta tècnica es

percep al final, a «Cap a la “indiferència” entròpica del text», en què s’agrupen sis versions d’un text que es va repetint amb diferents variants, fins a esdevenir, en la darrera entrada, una complexa condensació, amb agrupacions de paraules i sintagmes sense pauses i pocs espais, els quals, a més a més, no corresponen als fixats convencionalment.

El recull conté quatre blocs temàtics sense connexió aparent: «Simbiosi plural», «Alguns possibles sants del dia de Tots Sants», «Darreres paraules» i «Cap a la “indiferència” entròpica del text». També és enigmàtic el text de la solapa del llibre, que comença així: «Pot ser que caiguis a cada cantonada, pot ser que a cada cantonada hi tinguis un cau. De fet, tot lliga. L’escriptor, que es refugia en el cau de cada prosa, de cada vers, cau en la cantonada de cada ratlla, de cada fragment. I cau també el lector quan penetra en el cau que l’autor li prepara i d’on, potser, a cops el foragita». Ens alerta que no estem davant d’un relat de contes normal i corrent, sobretot a mesura que es vagi avançant en la lectura, perquè en aquestes «caigudes» hi ha un repte que el lector ha d’assumir: «El risc de l’obra en moviment, el risc del text sota uns ulls que en fan el propi cau o hi busquen la fugida cap al cau d’una altra cantonada».

Si ens endinsem en alguns dels relats, veurem que a «Fragment exclòs d’una novel·la» s’exploren els confins de la zoofília sense entrar-hi plenament, amb els jocs que una noia fa amb un ocell en posar-se engrunes de magdalena entre els pits perquè l’animal els busqui, i repetirà el gest amb el membre del company:

L’ocellet la mirava, va anar decantant-se i, en estirar més el coll, va descobrir l’engruna. Ella apujà lleugerament el dit, però el canari, en lloc d’abaixar el bec, va moure les ales i saltà al gland quan ella enretirà la mà que el subjectava. La sensació de les ungles en la delicadesa de la pell provocà un moviment, i fou llavors, quan la verga s’estremia, que l’ocellet recollí la seva presa i, endut pel balanceig, lliscà sobre el pubis bo i dexant al seu darrera una goteta de sang. Després, com que ja no trobava molles, saltironà ventre amunt [...] La noia m’oferia ja el cauteri dels seus llavis (Pedrolo, 1985: 69).

En aquest cas s’aprecia un joc semàntic entre l’ocell i el membre, i en el final de l’escena trobem un lleuger sadisme. A més, aquí l’autor fa referència a un poema de Catul (citem la versió de Jaume Medina de l’any 1977):

Ocell, plaer de la meva estimada,
tu amb qui sol jugar i tenir-te al pit

i dar-te el cap del dit si és que glateixes,
o bé incitar les punyents mossegades,
quan la meva fulgurant amor
li agrada fer no sé quins jocs plaents,
i espai gentil, jo crec, del seu dolor
perquè l'ardent passió se li calmi:
si jo podria jugar amb tu com ella
i alleugerir el meu cor de neguits tristos!

Quant a «Petita mostra dels mecanismes autònoms ocults de generació narrativa», una monja torna a dominar l'escena; aquest cop, però, el seu encontre amb el cap de l'estació no acaba desembocant en sexe, sinó en una solució canibalesca. A priori, el fet que s'hagi de despullar i rentar són accions que creen una expectativa sexual, fet que se suma a la condició d'home solitari i aïllat del personatge:

—Sí, ja feu una altra olor... [comenta després de fer-la ensabonar] Eixugueu-vos prop del foc.

Va posar-hi un altre tronc, perquè la temperatura baixava, i tot seguit se n'anà a carregar l'estufa.

[...]

I d'un calaix a la taula, va treure els ganivets que guardava en previsió. Per sort, la monja estava grassa. (Pedrolo, 1985: 46)

És evident el fort interès per part de l'autor al voltant d'uns personatges (monges, prostitutes) que acostumen a viure apartats de la societat i que tenen una altra relació amb el sexe. En aquestes situacions, a través del distanciament humorístic, denuncia unes determinades conductes i es proposa fer trontollar les convencions establertes. Com comenta Arbonès (2018:103):

Les prostitutes, en general, prenen un relleu molt marcat en diverses obres, i compten amb tota la simpatia de l'autor, a l'extrem que, en alguns casos, assoleixen una dignitat, una humanitat i una grandesa que no posseeixen ni de lluny altres personatges femenins que representen sectors que, en la realitat, gaudeixen d'un prestigi i d'una respectabilitat que no tenen les dones que es dediquen al comerç del seu cos.

I així s'aprecia a «L'estat actual de la qüestió» (*Patologies diversament obscures*), que gira al voltant de Clòria Magna, una jove que s'havia convertit en una «prostituta d'alta categoria», i que als seixanta-dos anys esdevé autora del llibre *Concepte de l'encert proporcional*, una teoria que confegeix a partir de la prostitució atès que «el seu "Concepte" obria per primer cop en la història la possibilitat de transcendir la condició humana tal com l'enténem i la vivíem» (Pedrolo, 1986a: 69). Com que tots aquells volums foren cremats, un periodista cerca familiars pròxims de la Clòria Magna, i topa amb la seva criada, Dània Opuls, també amiga i confident, i l'única persona que preserva l'únic exemplar de l'obra i que pot explicar els motius pels quals l'autora s'havia lliurat a la prostitució. En primer lloc, i havent acollit tants homes, volia entendre quin era el «mecanisme que els movia, què feia que es manifestés tan diversament i com, des d'aquelles manifestacions, hom podia remuntar a la base, a l'origen, a la naturalesa pregona d'aquell moviment per tal de transformar-lo, de donar-li una altra orientació» (70). El segon motiu era el temps lliure entre client i client que li oferia aquella professió. Finalment, un escamot especial va apoderar-se de la Dània i de l'exemplar, ja que suposava un perill per alterar l'ordre de la societat.

El gruix de peces que componen les *Patologies diversament obscures* (1986) remetent al fil temàtic de les monges, sobretot d'aquelles que escapen de la norma, com «Santa Fusca amenaça» i «Dades inèdites sobre el possible motiu d'una exclaustació».

Més endavant, en l'entrada del 27 de maig del *Diari 1987*, Pedrolo reprèn aquest tema per parlar de la recepció de l'obra. I ho fa a través de la ficció, explicant la trucada de sor Montserrat, que ha llegit *Patologies diversament obscures*, i que li confessa com aquesta lectura, en certa manera, ha incidit en el seu comportament:

M'explica que no fa gaire va poder llegir *Patologies diversament obscures*, que alguns contes li van agradar molt, i tot seguit afegeix:

— Però no et truco per això, sinó perquè volia dir-te que t'has sortit amb la teva.

— Com vols dir, amb la meva? —m'estranyo, i ella abaixa la veu bo i que em deu telefona, suposo, des d'algun indret on no la pot sentir ningú:

— Tinc un amant.

— Ah! I és culpa meva?

- Potser una mica. Dels teus llibres...
- No pot ser que hagin tingut tanta influència, Montserrat.
- Doncs sí, més que no et penses.
- I estàs contenta, ets feliç? –m’interesso.
- A estones –fa, com reticent.
- Quan estem junts. Però hi ha Déu... No estic segura de res.

(Pedrolo, 1999: 174)

La conversa continua i s’explica com va conèixer l’estudiant que ara és el seu amant. Pedrolo l’acusa de mentidera perquè un detall de la narració no li encaixa, ella es defensa i, finalment, li etziba que ja no és verge. I arriben a una conclusió metanarrativa:

- Em tornaràs a trucar?
- Si creus que tot són mentides...
- Encara que ho siguin.
- No et fa res? – em pregunta.
- No, no em fa res.
- Però no ho són –diu, i afegeix–: Adeu, ara.

Confesso que, més que mai, no sé ben bé què pensar-ne. I llavors se m’acut que, si torna a telefonar-me, potser serà per dir-me que està prenyada...

(Pedrolo, 1999: 176)

La qüestió no acaba aquí. En una altra entrada del mateix *Diari* recorda aquesta trucada, fet que li permet apuntar un nou possible argument: «No, no em costaria gaire de desenvolupar, a partir d’una trucada tan suspecta, la història d’un convent les monges del qual, de complicitat en complicitat (no hi deuen anar pas sempre les mateixes, plegades) van “adquirint” amants i, cada cop més alliberades, en canvien, potser els intercanvien...» (Pedrolo, 1999: 185-186). És una opció que finalment desestima, atès que considera que ja ha dedicat pàgines suficients a religioses llicencioses o llibertines,

tant a la novel·la *Joc tapat* (1998) –en què una monja es prostitueix per a procurar recursos a l'ordre– com al recull de contes esmentat.

Altrament, si hi ha un conte eròtic per excel·lència en la producció pedroliana, aquest és «La iniciació de la Cèlia», que es va publicar pòstum dins de *Contes i narracions/5* (1985-1990). La narració s'emmarca en una trobada entre tres amigues –la Irene (que és vídua), la protagonista i la Magda, separades dels seus respectius marits–, en la qual la Cèlia explica com va perdre la virginitat, un estiu en què tenia tretze anys. La confidència va molt més enllà i es narren les seves experiències des de les primeres masturbacions, fins al trio entre la Cèlia, la seva cosina Nati i l'Alfred, tot deixant lliure espai al *voyeurisme*:

Ens vam besar totes dues, m'estirà més al seu damunt i, al cap d'un moment, vaig sentir que m'alçaven la roba per darrere i una mà que em palpava l'entreuix. Em va fer baixar les calces cap a sota els gallons i els dits se'm van ficar al tall, van fregar-me el clítoris. Van enretirar-se quan la Nati, que no s'havia adonat d'aquestes maniobres, em separà tot dient:

—Ara li toca a ell.

Em vaig quedar un altre cop asseguda, molt a prop de l'Alfred [...] L'Alfred va descordar-se els pantalons, separà una mica el cul de terra i se'ls va treure. També es va treure els calçotets. La verga, erecta, li pujava d'un tou de pèl negre com el de la Nati i, sota, li penjaven els ous. En la petita obertura del gland, ben escapat del prepuci, hi tenia una gota de semen. (Pedrolo, 1997b: 260).

Tant la primera vegada de la Cèlia com les que vindran a continuació són minuciosament descrites, fent ús del lèxic habitual de l'autor en aquest camp i d'una fantasia exuberant. A diferència d'*Obres públiques*, on les relacions són més impersonals i amb un reguitzell de dones, s'hi aprecia una humanització dels personatges que s'obren sense parió al plaer i el desig.

És fàcil constatar, en aquests últims textos, una major presència d'erotisme donades les circumstàncies més permissives; ara bé, en aquests tres reculls de contes hem vist com el sexe ocupa un paper significatiu, però no central, exceptuant «La iniciació de la Cèlia» i «Quin amor és amor». D'altra banda, si el primer encara segueix la línia d'altres creacions de l'autor amb la mateixa temàtica, com és el cas d'*Obres públiques*, no passa això amb el segon, que, cal recordar-ho, es va escriure per encàrrec.

Encara que aquests contes no es puguin inscriure íntegrament al gènere, el vessant més sensual de les relacions i la sexualitat amb un ampli ventall de casuístiques hi tenen cabuda –i no de manera puntual. El recull més homogeni és *Disset contes i una excepció*, el darrer que es va publicar, per tant podríem dir que seria el resultat del que va anar assajant a *Caus a cada cantonada* i *Patologies diversament obscures*, del 1985 i 1986 respectivament.

No passen desapercebuts tampoc els vincles temàtics dels contes sobre monges que els tres reculls incorporen, en menor o major mesura, com «Mariana, ara i mai» (*Disset contes*), «Petita mostra dels mecanismes autònoms ocults de la generació narrativa» (*Caus a cada cantonada*), «Santa Fusca amenaça» i «Dades inèdites sobre el possible motiu d'una exclaustació» (*Patologies diversament obscures*), i que, com hem vist, tindran continuïtat en els *Diaris*. Si ens parem a pensar en el sentit d'aquestes produccions dins del conjunt global en el qual s'insereixen, serà convenient introduir el concepte de macrotext proposat per Maria Corti a *Principi della comunicazione letteraria*. Segons l'estudiosa, el macrotext es defineix com una unitat semiòtica superior, que és aplicable en determinades condicions:

Tale concetto è applicabile, in determinate condizioni soltanto, a una raccolta di testi poetici o prosastici di un medesimo autore; in altre parole una raccolta di rime o di racconti può essere un semplice insieme di testi riuniti per motivazioni diverse, o configutarsi essa stessa comme un grande testo unitario, macrotesto per l'appunto. (Corti, 1980: 145).

En aquest cas, les narracions es poden reunir al voltant d'aquesta fixació per les monges, llicencioses o llibertines i progressivament alliberades, que també fan presència a *Joc tapat* i als *Diaris*. Però tot això seria suficient per prendre la forma d'un gran text unitari, és a dir, un macrotext?

Per acabar, puntualitzarem que el valor afegit d'aquests textos és que permeten identificar i bastir l'imaginari eròtic pedrolià, que acaba de consolidar-se amb els *Diaris*, i que ens permeten discernir amb més claredat quins són els elements i les temàtiques que el conformen.

5.2.2 Els *Diaris*

«Desordenada, sempre amb una rialla que t'eixampla la boca. Són els teus llavis, el teu desordre, que et fan seductora».

Manuel de Pedrolo, *Darrers diaris inèdits*.

El diari és una fórmula que permet a Pedrolo donar continuïtat a la seva obra en un moment en el qual es planteja abandonar definitivament la novel·la. Malgrat tot, la definició encara és imprecisa, ja que, segons Esteve, aquest contenidor actua com a «magatzem o taller de creació» en el qual:

Pedrolo incorpora en els seus diaris projectes de narracions, de vegades encàrrecs que no es publicaran, embrions d'històries o escenes clarament ficcionals –com la telefonada misteriosa d'una monja que va reapareixent en diferents volums– que responen a una necessitat íntima: no perdre ni l'alè ni la pràctica de la ficció (...) També són l'espai per incloure poemes, aforismes, reflexions o idees que després traslladarà –més desenvolupats i potser més rotunds– als seus articles de premsa. (Esteve, 2019: 187)

Aquests textos són escrits durant els últims anys de la vida de l'escriptor, per tant també incorporen una actitud de balanç o reflexió del temps viscut. L'escriptura és motivada per un moment de crisi, tant personal com creativa: «Observo que, amb l'edat, els altres es van repetint. [...] Soc com tots, doncs, i, com tothom, em repeteixo. Cal tenir no dic la humilitat sinó la sinceritat de confessar-ho o, si més no, de confessar-s'ho. [...] Hi ha una mena d'espontaneïtat creadora que el novel·lista va perdre. [...] Quan hom se'n fa capaç, és hora de plegar. Certament, no pas de quedar-te sense fer res. Però es poden fer d'altres coses, un diari per exemple. Encara que sigui un diari com aquest...» (Pedrolo 1998: 37-38).

Els *Diaris* són formats per un total de tres volums (*Diari 1986*, *Diari 1987* i *Darrers diaris inèdits. Blocs 1988-1990*) publicats a la col·lecció «Clàssics Catalans del Segle XX» d'Edicions 62, que es van donar a conèixer de manera irregular: l'any 1991 es publica *Darrers diaris inèdits*, l'any 1998 surt el *Diari 1986* i, finalment, el 1999, el volum del *Diari 1987*. Aquest fet, doncs, «desvirtua, en part, la imatge global de l'escriptor que es desprèn d'aquests papers autobiogràfics i dificulta apreciar-ne

l'evolució, sobretot en relació amb l'estat anímic que s'hi reflecteix i l'actitud davant l'escriptura» (Esteve 2019: 185). No oblidem tampoc, tal com s'exposa a la nota editorial del primer volum publicat, que una part dels blocs anteriors, seleccionats i fragmentats per l'autor, havien estat publicats a la revista *El Temps*.

Acceptarem els dos termes (diari i dietari) per igual, si bé se n'ha fet alguna distinció. Segons el diccionari, un *diari* és un «llibre registre on s'apunten dia per dia els fets esdevinguts», i un *dietari* «un llibre en què algú escriu observacions i reflexions dia rere dia». Els límits són poc precisos entre l'un i l'altre, ara bé, per a alguns estudiosos, el dietari és de tema més intel·lectual i de to intemporal, en canvi, el diari conté un to més afectiu on es parla de la vida quotidiana (Girard i Freixas dins Esteve 2019: 190-191).

Indaguem, però, en el gènere dietarístic com a tal, concretament en el del diari literari, i fixem-nos en alguns dels seus trets comuns³: la captació de l'instant, de la immediatesa, la datació com una convenció de gènere amb la qual s'associa el ritme periòdic de l'anotació; el temps i l'espai com a eixos claus d'aquesta escriptura; la tensió entre literatura i vida («tot depèn de la manera de plantejar-se l'escriptura del dietari: bé com el qui fa literatura, bé com el qui fa de notari»), la tendència autoexplicativa que justifica per què s'escriu un diari, com també, la imprecisió i la falta d'una definició consensuada... (Esteve, 2007: 16).

Quant a aquest darrer aspecte, Esteve, seguint Raoul, Bou (1993: 94) assenyala que el diari és un text que correspon a la frase «Jo escric *in media res* sobre mi mateix i per a mi mateix». I afegeix més endavant un tret important: «el diari té una mica de collage, per la desorganització, per les reiteracions inevitables» [...] «Admet el desordre i la variació, que trasllueix el mateix procés d'escriptura en viu».

Aquest fragmentarisme, així com la imperfecció de la nota inacabada, la llibertat i la heterogeneïtat de discursos és, segons Esteve, un dels màxims atractius d'aquest gènere. Per això «el dietari es proclama el text de textos per excel·lència: un banc de provatures on cap gairebé tot» (2007: 17). Al seu torn, Enric Cassany (2007: 52) evoca els diferents registres que emanen entre dos pols del gènere (des de l'assagisme lliure, passant pel carnet de treball o bé l'exercici de creació literària), «el centrífug d'un jo llançat cap enfora i el centrípet o autobiogràfic».

³ Anna Esteve (2007) a «Panoràmica de la dietarística catalana de l'últim terç del segle XX» ofereix un inventari de dietaris com un pas previ per dur a terme una primera caracterització d'aquest tipus d'escriptura.

Arran de la qüestió al voltant de la frontera desdibuixada entre el que és i no és literatura que emana en les literatures del jo, però especialment en els diaris, Philippe Lejeune (2007: 13-25) proposa anomenar «el diari com antificció», un mot que malgrat poder-se confrontar amb l'autoficció li serveix per designar una propietat d'aquest tipus de textos, que traça en primera instància a partir d'una comparativa amb l'autobiografia:

M'ha semblat, i ara torne al meu neologisme, que sobre aquest punt, l'autobiografia i el diari s'orientaven de manera oposada. L'autobiografia viu sota l'encís de la ficció, el diari queda imantat per la veritat. Vull que m'entengueu: no vull dir que les autobiografies siguin falses i que els diaris siguin autèntics, vull parlar de la dinàmica de les dues postures d'escriptura, postures que coexisteixen, en proporcions variables, en tots els textos personals (Lejeune, 2007: 13-14).

Fet i fet, l'estudiós remarca el següent: «que el diari siga antificció no vol dir que siga antisubjectivitat, evidentment. Aquesta distinció, que resulta molt difícil d'entendre per a molts quan es tracta del relat autobiogràfic, és evident quan es tracta del diari: no hi ha res més subjectiu i menys fictici» (15). I s'exposa altrament la seva teorització del «pacte autobiogràfic» per dir que és un pacte *antificció*, ara bé, com a particularitat en el cas del diari «no cal signar un pacte amb un lector. És una aliança mística amb el Temps» (16).

Ara bé, no hem de confondre la intimitat amb el secret: «la densitat del món personal no depèn de la revelació del secret, sinó de l'astúcia literària, i encara així no tenim mai una veritat sinó una (seva) imatge» (Cassany, 2007: 48). No sorprèn, doncs, que aquesta variant de les escriptures del jo s'hagi catalogat com a «gènere paradoxal» (Bou, 1993: 125) pel fet de mostrar una intimitat i/o jo interior més intensos en els quals inevitablement existeix una distància: «la idea de la persona que tenim a través del text, és immensa, inclús en un text en el qual se suposa que es basa en aquest pacte de la intimitat i la sinceritat, matèria de que són fets els diaris» (125). Per això se'ns parla de «la voluntat narcisista de contemplar el mirall, malgrat saber que ens enfrontem amb un miratge. De nosaltres mateixos o de l'altre, el qui els ha escrit» (185) i és en aquest sentit que cal renunciar, en primer lloc, al terme d'íntim, per passar a parlar de privat, semiprivat i públic:

(...) són obres escrites i publicades i la intimitat s'entén com a inexpressables i, sobretot, reservada a la consciència de la persona [...] La tendència més comuna entre els diaris

analitzats és la de situar-se en l'àmplia franja que va des de l'esfera privada fins a la pública; buscant sempre l'equilibri entre el món intern interpersonal i el món extern. Predominen, doncs, els dietaris que es mostren a mitjan camí entre els escenaris semiprivat i públic. (Esteve, 2007: 8-9)

S'ha referenciat a unes determinades estratègies d'escriptura i de lectura del gènere, que tinguin en compte les coordenades espai-temps, el problema de la veracitat del que es llegeix, així com l'objectiu últim, el d'estar fent literatura: «El text no és transcripció d'experiència o de consciència, sinó un objecte de llenguatge: un objecte que, a més de desprendre's de la consciència, va en cerca d'ella –o l'objectiva» (Cassany, 2007: 51).

A més, el diari «també té cura de l'auto-imatge literària. Hi ha un component de Metanarrativitat i Autoconsciència (...) Segons Didier, és un dels textos literaris més vulnerables: per l'autocensura que s'aplica sovint, pel mateix procés de reescriptura... » (Bou, 1993: 97).

Tornant als diaris pedrolians, si els incorporem com una última aportació a la seva narrativa en un format nou, deixen també constància de la seva vitalitat com a creador d'històries. No en va, Esteve s'hi refereix com «el seu darrer projecte creatiu» (2019: 186). Tampoc passen desapercebuts el reguitzell de pensaments que a voltes apareixen en forma d'aforisme en aquests *Diaris*: «No hi ha ningú desinteressat; hi ha persones que tenen d'altres interessos», o bé «Com més coses has pensat, més probabilitats tens de pensar-ne d'altres» i «És molt difícil viure d'acord amb les pròpies conviccions. Us ho diran sobretot els qui no en tenen cap» (1991a: 236) en són alguns exemples.

Ricard Salvo (2010) parla d'un «diari de somnis», «un espai notarial que el Pedrolo escriptor –ara novel·lista jubilat– obrirà també a l'impuls creador», visible a través de contes, esbossos i sinopsis de narracions que sovint deixa entendre que no té intenció de desenvolupar ni continuar en un futur. El mateix autor es pregunta sobre aquest impuls creador que al final no arriba a materialitzar-se a partir d'una anècdota a l'entrada del 18 de novembre de 1986:

La troballa del fragment que ara incorporo en aquest diari em fa pensar en la gran quantitat de contes, de narracions breus i fins i tot de novel·les que en algun moment he tingut la intenció d'escriure i que mai no han passat d'un o dos paràgrafs o d'unes quantes pàgines. Què va interrompre, tot just abans de néixer, tantes obres? (Pedrolo, 1998: 344-345)

De fet, de la trilogia formada per *Diari de 1986*, *Diari de 1987* i *Darrers diaris inèdits (blocs 1988-1990)* –si bé publicats de manera irregular–, l'últim és el més rellevant pel que fa a la creixent incorporació d'aquests textos, que configuren una categoria a part dins la producció eròtica pedroliana. Fem servir aquest terme o el de conte breu per evidenciar que són textos reduïts a la seva essència, la majoria dels quals van a la síntesi de la idea, i que segurament podrien ser un esborrany que, com s'ha dit, en aquest cas ja no es van arribar a desenvolupar o bé formen part d'una temàtica ja tractada amb anterioritat.

Centrant-nos, doncs, pròpiament en aquests relats assenyalarem quatre categories que acostumen a repetir-se en els tres volums: «els primers encontres amb el sexe» (així ho denomina Anna Esteve quan analitza els *Diaris*), les històries de monges, les històries de criades i/o serventes i les de prostitutes, tot i que en aquest darrer cas cal matisar-ho, ja que es tracta de proporcionar una visió concreta de la prostitució, amb un rerefons allunyat de qualsevol perversió i mercantilisme. També podem afegir un darrer bloc no exempt de varietat, que conté històries de triangles amorosos, germanes que comparteixen amants, dones solteres a qui els agraden els homes i també les dones.

Pel que fa a la primera categoria, «els primers encontres amb el sexe», un bon exemple és el text que tracta de la relació d'una parella homosexual, en aquest cas entre dones, iniciada amb un trio, que transcrivim tot seguit:

L'Anna, de setze anys, i l'Eulàlia, una noia de la mateixa edat de la qual s'ha fet molt amiga a la platja, es fan confidències i decideixen satisfer les seves curiositats sexuals amb en Jaume, un noi de disset anys que, com l'Eulàlia, també estiuja al poble amb la família i la festeja. La forastera acut cada tarda a casa de l'Anna, mentre la seva mare és a la botiga de *souvenirs* que obrí anys enrere i el pare, al despatx de la fàbrica on treballa de comptable. Deixen la porta ajustada i, al cap d'una estona, en Jaume s'hi reuneix al dormitori.

Durant un parell d'hores tots tres juguen, es besen, s'acaricien, sovint acaben al llit, abraçats, i un dia, inevitablement, l'Eulàlia, que és la més feta i la més ardent, perd la virginitat. L'Anna la perd més tard, quan la sang que embruta el llençol els obliga a canviar-lo, a rentar la taca comprometedora al lavabo, on té lloc el segon desflorament.

És després, quan el noi ja és fora i elles continuen al llit, mig nues encara, que es consolen l'una a l'altra, abraçades, i a poc a poc es toquen, es petonegen i l'Anna, més decidida, amoreixa amb els seus llavis el ventre de l'Eulàlia, la qual sospira i li

engrapa els pits. S'estimen amb impaciència, amb febre, tot d'una com embriagades per les sentors, per les humitats dels cossos, i orgasmen com no ho han fet en ser penetrades.

S'escriuen durant l'hivern, es veuen de nou a l'estiu, més madures, més enamorades encara, passen un altre hivern separades i l'any següent, com havien convingut, es retroben a Barcelona, on l'Eulàlia ja té feina i l'Anna estudiarà. S'instal·len juntes en un sobreàtic, i és juntes que continuen ara, al cap de tretze anys, quan totes dues passen dels trenta. Mai més no han vist en Jaume, mai més no han sabut res, però de vegades se'n recorden i pensen que sense ell no s'haurien estimat. No els sap greu, doncs, haver perdut la virginitat, i les alegra haver-la perduda plegades, sota el mateix amant. De fet, són una mica romàntiques. (Pedrolo, 1991a: 72-73)

Els triangles amorosos són un recurs força utilitzat en Pedrolo, que també trobem a «La iniciació de la Cèlia», citat anteriorment, en què un grup d'amigues expliquen com van perdre la virginitat. Altres textos que es poden agrupar dins d'aquest grup s'ubiquen especialment dins dels *Darrers diaris inèdits*: p. 43, p. 72-73, p. 121-122.

En segon lloc, és necessari realitzar una altra distinció, ja que trobem històries que presenten una predominança de l'ambientació religiosa. Aquesta cavil·lació contínua queda exemplificada amb el personatge de la monja –«M'agrada saber que, la monja, no fou casta i, la veritat, em plau veure-la lliurada a totes les voluptuositats de l'amor i pensar que després, sola, hi aprofundia amb la seva imaginació»– (Pedrolo, 1998: 121) i es nodreix de la citació d'Anatole France segons la qual «la més estranya de totes les nostres aberracions sexuals és la castedat». I així ho ratifica l'autor: «D'ací ve el meu flac per totes les dones que, tancades en un convent per conveniències que no tenen res a veure amb la seva vocació, “falten”, sigui amb les companyes d'orde si no tenen ningú més, sigui amb l'home que sap “seduir-les”» (Pedrolo, 1998: 121). I incideix, un cop més, en la condició humana: «cal creure que entre les monges hi ha dones de tota mena, cadascuna amb un temperament, amb la seva capacitat de sacrifici o la seva disposició més o menys complaguda a la falta». Ara bé, aquesta insistència en les monges també pot respondre a una certa incapacitat de l'autor per admetre una feminitat no sexualitzada? D'alguna manera, en considerar que fan una vida forçada i sacrificada, els nega la capacitat de decidir lliurement la via espiritual. Evidentment, aquesta afecció també beu de les pel·lícules eròtiques de tema conventual (agrupades dins del subgènere

anomenat *Nunsploitation*) que proliferaven durant la transició, concretament els anys 70, en què l'alliberament sexual també arriba al cinema.

Fet i fet, aquesta presència de les monges en els *Diaris* queda, com s'ha vist anteriorment, palesa en la inusitada trucada d'una monja que es confessa lectora pedroliana d'amagat i que explica les tensions sexuals que ha viscut al convent, o bé (en aquest cas des d'un vessant escatològic) quan narra les especulacions sobre la higiene íntima de Santa Teresa de Jesús (*Diari 1986*). Si bé algunes religioses esdevenen protagonistes de les seves narracions, com passa a «Marianna ara o mai» de *Disset contes i una excepció* i a la Malgalida de «Santa Fusca amenaça» (*Patologies diversament obscures*), altres només hi intervenen en un episodi protagonitzat per religioses que es prostitueixen (*Joc tapat*), o bé com en un altre moment de *Procés de contracció suficient*:

Les monges, que s'aixequen amb tant d'enrenou com ahir, li estalvien la resposta, perquè em giro i, després, quan la darrera traspassa el llindar de la comuna, corro cap a la porta que ja s'ajusta. Privo que es tanqui, amb el peu introduït a l'esclatxa que no faig res per augmentar; minsa i tot com és, en tinc prou.

No hi ha desconcert aparent, ni canvi de programa, puix que en un tres i no res, sense que vegi bé com s'ho fan, es queden despullades, i amb la mateixa llestesa, i tan incomprendiblement, es posen mitges, faldilles i bruses sobre la carn nua. Per destres que siguin, però, tinc temps de constatar que els cossos són tots iguals, com fets a motllo, i que aquest motllo era deficient; entre les cuixes, la pell és llisa, unida. Si les hagués vistes quietes, en un aparador, pensaria en maniquins (Pedrolo, 1976: 48-49).

La història de la monja que es confessa lectora pedroliana té una continuïtat al segon volum, el *Diari 1987*: «M'explica que no fa gaire va poder llegir *Patologies diversament obscures*, que alguns contes li van agradar molt» (1999: 175) i, seguidament, li comenta que ha tingut un amant. Més endavant, hi ha una entrada (1999: 185) en què l'autor repassa la presència de les històries de monges en la seva obra narrativa i en el mateix volum comenta la següent «notícia» (127):

Possible notícia falsa que explica que les monges d'un convent s'han especialitzat en roba interior femenina que pretesament ve de París; fan calces, sostenidors, cossets, faixes, portalligacames.

Així ho assegura, confidencialment, la mestressa de la botiga per la qual treballen. No sap, però, com afecta la seva moral aquest contacte diari amb material de tacte seductor i amb peces que solen suscitar pensaments voluptuosos...

Tot són suposicions. Al capdavant no és pas impossible que tot sigui treball de monges. Solen tenir bones mans.

Per tant, Pedrolo configura un imaginari concret al voltant d'aquest personatge, ja no només amb històries de ficció com la de la trucada, sinó amb altres entrades complementàries.

En tercer lloc, amb relació a les històries de criades o serventes, s'inclouen uns quants microcontes més: «Una altra història de criades. La B. tenia vint-i-sis anys quan entrà a servir els R. Era una noia d'aspecte suculent, més aviat provocatiu, i en Rafael, el marit, un enginyer de trenta-tres anys, de seguida va tenir ganes de posseir-la...» (Pedrolo, 1991a: 140). Aquí la protagonista és l'encarregada de renovar la vida sexual del matrimoni, ja que ella i la parella casada acaben al llit, i revifem un altre cop la relació anys després, quan ella torna a casa del matrimoni perquè es queda vídua.

O bé aquest altre:

La C. tot just havia fet els disset anys quan entrà de criada a casa del matrimoni X, que acabava de tenir el seu primer fill, en Jordi. Aquell estiu, al poble, l'havia desvirgada un batedor del qual ja mai més no tornà a tenir notícies. A ciutat festejà amb un paleta del qual va desentendre's en veure que era jugador i, després, amb un oficial de fuster que va renyir-hi en comprovar que ja l'havien estrenada. Més endavant, va fer amistat amb una altra noia, també una criada, que els caps de setmana es quedava sola a casa els amos. Ho aprofitava per dur-hi algun xicot i la C. va afegir-s'hi. Durant prop d'un any, fins que l'amiga tornà al poble a casar-se, va conèixer carnalment set o vuit mascles [...] (Pedrolo, 1991a: 138-139).

En darrer lloc, i pel que fa a les històries de prostitutes, ens fixarem en el diàleg que s'insereix al final de la història (Pedrolo, 1991a: 137):

- Què us passa, a tu i a l'Emília?
- Doncs mira, que l'altre dia vaig saber que havia dit que soc una puta.
- Ah! I per això li fas mala cara?
- Et sembla que no tinc motius?

- Bé fas homes... Com ella, com jo.
- Ja ho sé. Però ella ho va dir com un insult.
- Això ja és diferent!

Un altre text és el de l'entrada del dia 30 de maig (Pedrolo, 1991a: 150-151), d'una criada, que més endavant es dedica a la prostitució i que finalment ascendeix socialment: «Entre la part que li tocava dels serveis normals, les complaences a què sovint s'avenia, les propines i alguns regals, als trenta anys ja havia reunit alguns milions gràcies a no haver alterat mai el seu ritme de vida [...] Ara, al cap de vint-i-cinc anys, quan és una dona rica, amb finques escampades una mica arreu, ha renyit amb el seu fill, que s'ha entossudit a casar-se amb una noia de condició modesta...».

En general, ja siguin prostitutes, cridades o monges, es torna a presentar una dona ardent i disposada. El conte breu (Pedrolo, 1991a: 77-78) ho sintetitza així:

Té quaranta-tres anys i en fa dos que va quedar-se vídua [...] Els homes sempre li han agradat i de més jove, ja casada, va tenir dues aventures passatgeres. Mai, però, no se li havia acudit de traficant amb el seu cos fins una tarda [...] “Per què no?”, va dir-se. Es guanyaria uns diners que prou falta li feien i ja no li caldria masturbar-se, com havia tornat a fer darrerament [...] Només fa un home cada dia i diu que normalment s'ho passa molt bé ja que, confessa, “sempre he estat ardent i ara ho soc més que mai”.

Talment com en el poema «Ardent i fecunda», que s'insereix a l'entrada del dia 3 de juny de 1988 (Pedrolo, 1991a: 155):

Ets com un boïc: cremes per dins,
la flama soterrada, la brasa que dura.
Destapada, abones jornades d'home
que et sembla els camps de lluna a lluna.
Densa i porosa, lànguidament substancial
com una saba que el bosc perfuma,
floreixen en tu els humus nocturns
cap als crits de l'úter indefens.
Pareixes com un arbre deslliura la fruita
en la branca migdial de l'estiu.

Comptat i debatut, les narracions solen girar al voltant de la pèrdua de la virginitat, presentar relacions efímeres o fins i tot traspuar la hipocresia en convencions com el matrimoni. El repertori inclou algun dels tòpics de la pornografia de l'època tot i que el tractament és força diferent del paradigma de les pel·lícules.

També s'hi descriuen vicissituds d'amants poc «convencionals», com és el cas de la història del dia 23 de maig de 1988, entre les noves veïnes (mare i filla) i el seu veí, un noi de vint-i-tres que havia acabat els estudis de filologia. La mare li proposa que es casi amb la seva filla, ja que procura el millor per a ella, però la noia no és tan ardent com la mare, i després de quatre mesos de matrimoni, es queixa que no vol tenir relacions cada dia. Finalment, la mare i el noi tornen a ser amants i la filla ho sospita i ho accepta tàcitament.

Els personatges són arquetips que vehiculen una concepció del sexe alliberada, i solen encarnar joves i adolescents, però també homes adults i dones de mitjana edat, que viuen unes relacions marcades pel *divertimento*, amb la finalitat d'oposar-se a la censura i al tedi imperant a l'època. En aquest cas es pretenen plantejar totes les situacions eròtiques possibles i ampliar el camp de visió a vegades introduint-hi situacions a priori poc probables, per aprofundir-ne les possibilitats argumentals.

Pedrolo imagina només perspectives que s'escapen de la correcció normativa perquè, sota la trama d'aquests relats, s'hi amaga una idea comuna: assolir un punt de transgressió respecte a les pràctiques socialment acceptades. Així, doncs, no qüestiona el pensament dominant amb teories, sinó amb uns personatges que no fan el que s'espera que facin: l'exemple més representatiu, evidentment, és el de les monges.

Altres relats també es fixen en la desconexió envers tot allò que es relaciona amb la sexualitat mostrant el tabú que suposa parlar-ne amb claredat. Vegem-ne un exemple:

Diu: la regla em va venir als dotze anys. En despertar-me i veure el llit una mica tacat, perquè va ser mentre dormia, no vaig tenir cap sorpresa, ni em vaig espantar; potser feia ja un any que la mare m'havia previngut que allò passava a totes les nenes. I ara, en saber-ho, em va abraçar: «Mira que bé, ja ets una dona! Però compte que, jugant jugant, cap noi t'hi posi res, aquí. Així vénen els fill». De manera que jo, que al capdavant era molt ingènua, vaig pensar que estava prenyada quan ni el mes següent ni l'altre la regla no acudí. Es donava la circumstància enquistadora que un dia, en ajupir-me a recollir

un bolígraf, que m'havia caigut quan tornava de col·legi, un ganàpia poca-solta, aprofitant que fosquejava i que per aquell cap de carrer no passava ningú, va posar-me la mà sota les faldilles, per darrere, i, amb un estrany encert, perquè duia calces i va haver d'esmunyir-la pel camal, m'introduí un dit al sexe. És per això que, avergonyida, em vaig escapar de casa. Em van trobar de seguida, és clar, i encara em sembla veure la cara de la mare quan a la fi, desfeta en plors, vaig haver de confessar-li que esperava una criatura. En instruir-me, havia negligit d'aclarir, d'una banda, que entre la primera i la segona menstruació poden passar mesos i, de l'altra, que aquell «res» que no m'havia de deixar posar al tall no eren precisament els dits... (Pedrolo, 1998: 176).

En aquesta línia, trobem una altra entrada que es fixa en la menstruació en les relacions sexuals (1999: 339). Així com altres textos, que exploren altres sentiments, com la tendresa:

A B. li agrada que la festegin, que la toquin, que la besin, i pretén que no és ben bé una necessitat sexual. Allò que ella vol, allò que li és indispensable, és l'afecte; sentir-se volguda, no pas desitjada. Però sap que, si la toca i la besa, l'home la desitjarà indefectiblement i es conforma, doncs, a copulacions que, sense que li siguin desagradables, confessa, no li procuren un plaer comparable al que obté amb les besades i amb les carícies. (Pedrolo, 1998: 68-69)

I fins i tot, amb tocs d'humor:

Sorprès pel seu pare quan llegia una novel·la pornogràfica mig amagada sota el llibre d'estudi, el noi de quinze anys va excusar-se amb aquesta sortida:

- És que demà hi ha confessió obligatòria, a col·legi.
- Doncs mira que t'hi prepares bé, amb aquestes porqueries! – va cridar-li l'home.
- Precisament és això. Com que no tenia res per confessar...

Li va caure un bolet.

(Pedrolo, 1991a: 150)

En conjunt, els relats es barregen al seu torn amb altres entrades sobre política, societat, quotidianitat, i que com hem vist estableixen certa relació amb altres reflexions de la mateixa temàtica, com per exemple: un fragment sobre l'experiència eròtica i sexual femenina (1999: 151), un altre sobre la maternitat de les dones lesbianes (1999: 226-227) o la (no) presència de les dones en la política (1991a: 41), o bé cavil·lacions sobre

una possible societat matriarcal (1998:150-151), sobre la moda de rasurar-se el pubis (1991a: 147), la carnalitat (1998: 96), les cames femenines (1998: 98-99), entre altres.

I on queda l'erotisme? Hem vist l'exploració de la sexualitat des de diverses perspectives, ara bé, en els *Diaris* s'inclouen dos textos que relaten un món eròtic amb un llenguatge plenament poètic, que s'allunya de la cruesa habitual amb la qual Pedrolo retrata episodis de la mateixa temàtica en la seva narrativa. Els distingim a part perquè esdevenen peculiars pel que fa a un estil idiosincràtic. El primer és un text inèdit que titularem «Lànguida, porosa, no despullada encara», i en un inici destinat a publicar-se en un llibre col·lectiu sobre amor, sexe i erotisme. Finalment, l'autor rebutja la participació en aquest projecte perquè s'hi inclouen textos en castellà i, per tant, es tracta d'un volum bilingüe. Vegem-ne alguns fragments:

Lànguida, porosa, no despullada encara, però nua en la indiscreció de la llàntia, amb tanta llum als ulls, intensa la carn bruna quan et beso i creix la boca, quan t'eixamples i la mà solca l'onada submergida d'una vena indòcil, al coll, i, sota un somrís que ens torba, baixa i et descorda: tens els mugrons granats en la inquietud dels pits que entre la roba es gronxen en el replà d'una corba que es tanca, repetida, mentre cauen més botons i un llac fidel me'ls torna des d'on l'espill ens sotja ara que et redreces i s'alcen, ingràvids i feixucs tot ensems; però són els llavis que t'obren la boca i la van enllaminint, tensa la llengua en la geniva que explora i on la busques, mal tancades les parpelles.

La gropa cap a l'infinit de l'univers quan la solleves i llisca tan fàcil la roba perquè en la seducció del mirall sorgeixi la nit, breu i profunda, tallada entre els turons compactes que els dits escalen, per on davalla el palmell i puja encara quan vas tombant-te consentidora i, mal girada, s'aferma l'anca en el pampallugueig encuriós de la llàntia que amb tu sorprèn l'au alçada en un vol palpitant i mut, però eloqüent, que els llavis freguen quan del bec s'escapa una llàgrima precursora d'on n'hi ha més i te l'ofrena mentre et sospeso el volum amable d'una sina que s'esvalota, de l'altra que l'enveja; s'envegen l'una a l'altra si les distingeixo. (Pedrolo, 1998: 41-42)

En aquesta línia, localitzem un segon text, el relat breu titulat «M'ho vas dir», que apareix en el mateix volum (*Diari 1986*). En aquest cas, el text s'allunya també de l'estil que plasma en altres obres, tanmateix, és més recognoscible. A més, és un indicatiu que demostra un cop més que aquesta aportació no és fortuïta. Es narra l'encontre entre

dues amants un dia d'estiu a través dels records de les dues. El reproduïm sencer a continuació:

M'HO VAS DIR

Vaga i carnalment feixuga en aquesta hora tendra i tèbia, dintre, i, fora, lenta cap al capvespre.

Algú,

les veus conegudes i les rialles quotidianes en el jardí arbrat, finestres enllà,

sota,

i la remor opaca i confusa, ara i adés, de les branques florides que es busquen,

de les fulles confidencials com uns llavis ran d'orella o ran de polpa.

En la indiscreció de la penombra que no ens oculta l'una o l'altra i ens viu en el mirall incrèdul, les ametlles tan dolçament perfumades de l'adolescència,

els dits que gosen fer-se tacte i aventura,

les boques que s'obren i breument es tanquen, tempestejades.

Els indrets remots, secrets a tu mateixa quan t'explores,

els membres tensos que s'enllacen com heurats,

la duresa d'aquestes flors tan blanques d'on, àvida i vermella, brolla una gota,

la inclemència del ventre que augmenta i es buida cap a l'entranya,

la voluptuositat mandrosa del ser en el bleix compartit d'un gemec contingut,

apagat en les contraccions d'una gorja que es desmaia,

en la pregonesa de tantes besades que ens mosseguen...

Lenta i ruborosa en la cambra closa, on ningú no ens sap, trenca suaument un ritme xardorós,

recupera'l en la quietud del dia moribund,

palpa'l quan engrapes els flancs o la gropa amb els palmells sense sossec que et dóna l'hora,

el segon,

el temps eternament breu i concret d'una suspensió en el goig que ens madura.

Que, com immòbil, prosperi el moviment de la sang que s'infla, líquida i densa!

Subterraneïtat que aflora en el múscul, en el nervi, en la porositat de la pell,

i aquesta alba interna,

fosca de sols i encesa de tenebres en la dèria de la carn que es tavella.

Completa en tu,

en l'abisme que puja amb aigües compactes i engrescades,

tèrboles,

tota jo suculenta com una planta migdial en l'escalfor del bosc,

viva i defallent en el misteri nodridor de la llengua submergida en la humitat,

tota jo i tota tu en aquesta fruita que blanament queixales i esclates.

Els murmuris indolents del silenci que s'enfonsa en oceans sense ribes,

la pausa en tu,

en la urgència de la boca que es desborda,

en el xiscle de les mans familiars i desusades quan tot batega volcànicament en les maresmes abrusades;

s'hi mouen algues delicioses i terribles que devoren gesses pels marges i baden, dins, una poncella.

M'engendres en la vida, recollida entre els llavis,

oh amiga,

oh amant clandestina que fas dolça aquesta ametlla tan amarga quan no hi ets...

(Les veus, va dir-me, havien emmudit, però ningú no entrà a la casa; tothom se n'anava cap al passeig, on seuriem en un bar fins a l'hora de sopar, com cada vespre; nosaltres vam posar-nos les bruses i les faldilles, obrírem la finestra i ens abocàrem al jardí ara desert, però no hi miràvem. Ens miràvem l'una a l'altra i la seva mà em palpava les natges i jo vaig tocar-li els pits mentre ens xiuxiuejàvem tot de coses, mentre ens fèiem tot de promeses que ni ella ni jo no compliríem. Quan ens vam tornar a veure, l'estiu

següent, ella festejava i jo, d'amagat de casa, vivia amb un home. Només un cop en vam parlar, i poc, d'allò. Un dia, soles, va dir: "Érem unes criatures...", i jo vaig contestar-li. "No". Llavors em va besar els llavis, fort, molt fort, i fugí, torbada... Sí, tot va ser molt bell, i voldria que se'n recordés, com jo, ara que tenim quaranta anys. En aquell temps en teníem divuit, i totes dues érem verges...). (Pedrolo, 1998: 91-93)

Tant aquest com el text anterior, relaten un món eròtic amb un llenguatge plenament poètic, que s'allunya de la cruesa amb la qual Pedrolo retrata episodis de la mateixa temàtica en la seva novel·lística. El fet que el primer sigui un encàrrec ens ajudaria a entendre el perquè d'aquesta diferència de llenguatge i de to, que tanmateix no s'explica amb el segon text on no trobem cap comentari que el contextualitzi.

Finalment, el prisma més suggeridor de l'erotisme –no exempt de voyeurisme– el trobem en aquest passatge, que l'autor cataloga com «un paper entre papers» (Pedrolo, 1998: 344):

—T'agrada, oi? –pregunta quan, el peu sobre la cadira, la cama flexionada, puja les mans pel genoll i va estirant la mitja cuixa amunt—. No ho faig, només, perquè t'agrada i perquè m'agrada que t'agradi; m'agradaria encara que no hi hagués ningú per contemplar-ho. M'agrada agradar-me quan em vesteixo o em despullo –prosegueix mentre les mans s'enfilen i arregussen les faldilles sobre la carn bruna-; més agradable anar-me descobrint entre la roba o anar cobrint la meva nuesa sense tapar-la mai del tot, i res no em plau tant com, entre nua i vestida, posar-me treure'm una peça davant del mirall que s'agrada de mi...

[...]

És un fragment, suposo, d'una narració que mai no vaig escriure i que potser, penso ara, tenia el seu origen en l'espectacle que a cops, cap als meus quinze anys, setze anys, m'oferien les noies que treballaven en un taller de sastreria, davant mateix de casa, quan a l'estiu, balcons oberts, plegaven de la feina i una de les primeres coses que feien era estirar-se les mitges, en general discretament, però amb més immodèstia una d'elles, no gaire més gran que jo. Bo i saber que me la mirava des del propi balcó, o potser precisament perquè ho sabia, solia entretenir-s'hi innecessàriament.

En definitiva, aquesta narrativa breu que hem anat detallant s'insereix dins del seu projecte novel·lístic, i hi dialoga, i d'aquesta manera podríem arribar a una primera conclusió: el gènere del conte serveix a Pedrolo per explorar els confins de la temàtica eròtica, i ensem li permet definir –a partir de les narracions que conformen els reculls

abans esmentats i dels microcontes dels *Diaris*– el seu imaginari eròtic. Tanmateix, cal remarcar que s’hi intueix una postura indefinida, ja que, si d’una banda no produeix aquell model de literatura d’entreteniment (i previsible) que acostuma a caracteritzar el gènere, tampoc no aposta per un canvi ideològic en la seva estructura, si bé en alguns textos, com els darrers que s’han detallat, es percep que és capaç de fer-ho.

5.2.3 El tractament de l'homosexualitat a *Un amor fora ciutat*

Un amor fora ciutat es va escriure el 1959, però no es va publicar fins al 1970 per l'Editorial Aymà. Al llarg dels anys, seria més recordada pel judici que va suposar a l'autor, arran del tractament obert de l'amor homosexual, que no pas pel text en si. El 30 de maig Pedrolo va ser processat pel Jutjat d'Ordre Públic per delictes d'escàndol públic, i l'obra passaria a ser titllada d'«immoral» i segrestada per la policia. L'escriptor era conscient del que allò suposava i evidenciava el seu desassossec en una carta a Josep Faulí del 18 de juny de 1972:

La llàstima és que no pugui publicar les novel·les que he escrit durant els darrers anys, pràcticament totes tombades per la censura (set de prohibides). Sempre m'he trobat amb aquesta pega, però mai com ara. Probablement perquè jugo més fort que no jugava aleshores i cada cop, doncs, molesto més el sistema (Pedrolo, 1997a, II: 660).

Maurici Serrahima va exercir d'advocat per apel·lar la sentència i dos anys més tard l'escriptor en quedaria absolt. En un fragment de la sentència final, inclosa al final del volum (1974b: 219- 223) s'exposava que:

Examinada la obra en su contexto general, en modo alguno puede sostenerse que en ella se haga apología del homosexualismo, por lo que en este aspecto no existe ofensa al pudor o a las buenas costumbres, pues no se representa como algo atractivo que invite a la imitación, sino que, cual realidad triste, pero innegable, se ofrece como una desviación o anomalía que se aparta de la recta interpretación de la vida sexual, siendo expresivo al respecto el mismo título de la novela, solicitándose no aplauso sino comprensión para la víctimas... (1974b: 222).

I s'hi afegeix el següent:

Lo retratado en la novela que nos ocupa no puede reputarse pornográfico por cuanto no está destinado específicamente a provocar en el lector ilícitas complacencias o un degradante erotismo sino que, con mayor o menor realismo y crudeza, narra episodios y situaciones necesariamente relacionados con el tema de la obra, que no es analizado de modo superficial y frívolo, antes al contrario, de manera sincera y hondamente humana, lo que hace que no sea penalmente reprochable (1974b: 223).

El tractament psicoanalític justifica finalment el contingut de l'obra perquè l'argument es deté en les raons per les quals els dos protagonistes –dos homes anomenats Lluís, casats amb dones que es diuen Maria-Rosa– són homosexuals. El punt de vista en el

tractament d'aquest tema queda explícit també a la solapa de la primera edició (abril 1970), en el resum que fa referència a «la història d'una anomalia sexual», «pietosa crònica de l'homosexualisme, fenomen biològic i social (...) i que en el nostre temps constitueix un problema de profunda i creixent gravetat, objecte d'intensa preocupació de sociòlegs, moralistes, psicoanalistes i legisladors».

Centrem-nos altra vegada en el text que ressegueix les vides d'aquests dos homes, des de la infantesa, i concretament la seva relació amb la mare –fent manifestament present el complex d'Èdip d'un d'ells– i amb altres dones de l'entorn:

Sí, era veritat, però jo no ho havia sabut. No ho hauria sabut mai sense aquelles sessions amb el doctor Sastre. I tanmateix, quan em vaig atrevir a mirar la veritat cara a cara vaig sentir-me decebut. Tan senzill era? Tots aquells anys d'inútil recerca, tots aquells anys d'inútil recerca, tots aquells turments, la meva anomalia, tot per això tan simple: de noi havia sentit un desig culpable per la meva mare, desig que no se m'havia amagat del tot malgrat el meu interès a refusar-me aquesta coneixença, desig, però, que l'home adult que havia esdevingut jo amb els anys ni remotament no podia pensar que s'interposava entre ell i l'amor d'una dona... (Pedrolo, 1974b: 161).

Aquestes relacions amb dones del seu entorn són sempre insatisfactòries, i això demostra que són ells qui tenen un «problema» o bé que no és quelcom «normal». D'altra banda, hi tenen cabuda les seves respectives relacions amb altres homes, des de les iniciàtiques fins a les més formals, passant per altres de passatgeres.

Aquesta visió de l'homosexualitat com una «anomalia», «malaltia crònica» o «defecte» corre en boca d'alguns personatges, i dels mateixos protagonistes de manera recurrent. De fet, la justificació de la seva homosexualitat és constant:

Però no va guarir-te.

— Sí, va guarir-me, prou que ho saps.

— No pas del teu vici.

Brando el cap.

— No, això no. No em podria guarir d'una malaltia crònica. No hi ha cap metge que ho faci, això. Si jo hagués vist un psicoanalista quan tenia disset anys, després de l'episodi de la Teresa, potser mai no hauria estat homosexual. Segons el mateix doctor Sastre, no és una... debilitat innata, per bé que podem heretar una certa disposició. En realitat tot

això és un mal conegut i hi intervenen, en alguns casos, factors tant físics com psíquics. Aquests darrers són encara els de més fàcil tractament. Però no pas quan hom ha arribat a una edat determinada i ha convertit la seva malaltia en una segona naturalesa. No és fàcil de canviar les habituds (Pedrolo, 1974b: 161).

Cal reconèixer que l'obra no aguanta el pas del temps, perquè no va més enllà d'aquest vessant psicoanalític, i potser l'autor ja volia fer notar que aquesta perspectiva era insuficient per abordar la qüestió. Un dels dos protagonistes acut a la consulta d'un terapeuta, anomenat Sartre. Malgrat que Pedrolo es va documentar i va construir l'obra amb una voluntat de respecte i solidaritat, els tòpics i el prejudicis hi són presents, atès que l'eix vertebrador és el de la justificació de l'homosexualitat com una malaltia, motiu pel qual l'autor és absolt, perquè «examinando la obra en su contexto general, en modo alguno puede sostenerse que en ella haga apología del homosexualismo [...] no se representa como algo atractivo que invite a la imitación, sino que, cual realidad triste, pero innegable, se ofrece como una desviación o anomalía que se aparta de la recta interpretación de la vida sexual, siendo expresivo al respecto el mismo título de la novela» (1974b: 222-223).

A la coneguda conversa amb Jordi Coca, Pedrolo explica d'on sorgeix l'interès per l'homosexualitat i, doncs, l'origen d'*Un amor fora ciutat*:

Vaig llegir un article sobre la incidència de l'homosexualitat, masculina i femenina, a l'Amèrica del Nord. Les xifres eren fabuloses, de milions. Milions agrupats en organitzacions nacionals, algunes d'elles afiliades a una mena d'internacional radicada a Europa, em sembla que a Holanda... A nivell personal, el problema no em preocupava pas, però ja hem quedat que no em despreocupo d'allò que pot tenir una importància social... Vaig llegir aleshores un llibre, també nord-americà, que aprofundia el tema, i després d'això van venir d'altres lectures. Vaig acudir també a textos de psicoanàlisi per tal de refrescar què en deien, i entre una cosa i altra es va anar precisant el llibre que seria *Un amor fora ciutat*, una contribució, a nivell novel·lístic, a l'aclariment del perquè de certs capteniments. No tots els especialistes estan d'acord entre ells i, a més, sembla que es pot ser homosexual per diferents motius. Jo vaig escollir el que em semblà més documentat, una determinació ambiental, familiar (Coca, 1991: 116-117).

I evoquem aquí la dedicatòria de l'inici: «Per a B.T., metge psicoanalista, i R.C., homosexual, sense l'assistència dels quals aquest llibre no hauria pogut ésser escrit. El primer em mostrà el possible mecanisme d'algunes anomalies i el segon m'ensenyà a

comprendre; tots dos, a ser tolerant. Lamento, només, no haver pogut fer ús d'un llenguatge més o menys comú a tots els iniciats, però fins ara massa remot al català per a donar-li cabuda en una obra de creació literària».

Altrament, l'obra es configura com un dels pocs testimonis presents a l'època sobre l'homosexualitat. Així, doncs, és veritat que «el més important, però, és l'agosament i la llibertat amb què Pedrolo tracta tot de temes que de cap de les maneres no eren habituals a la literatura catalana d'aleshores, ni a la publicada ni a la inèdita, pel que s'ha vist després» (Coca, 1991: 10).

Endinsem-nos ara en el tractament de les escenes sexuals. En cap cas podem parlar aquí de descripcions eròtiques: ni en els encontres amb dones (com amb la Carme, que fa de prostituta o la Teresa) ni en les relacions amb diferents homes, independentment de les formes emprades. Ara bé, les relacions homosexuals que es descriuen són particulars, en comparació amb l'erotisme heterosexual de la resta de la producció pedroliana:

Quan van ser fora, jo vaig preguntar amb falsa innocència:

— Dormen juntes?

Ell va assentir. Em va mirar significativament, i digué:

— No us vénen ganes d'imitar-les?

— Vós i jo?

Tornà a assentir amb el cap. Comentà:

— Podria ser agradable, oi?

I jo, amb tota simplicitat:

— Després de provar-ho ho sabrem.

Mitja hora després ja ho sabíem, i ho vam anar comprovant al llarg de la nit, però en realitat ni ell ni jo n'havíem dubtat un sol instant (Pedrolo, 1974b: 153).

Vam despullar-nos allí mateix i de cop semblava haver-nos entrat una impaciència tan gran que ni temps no tinguérem de penjar les nostres coses: tot ho vam deixar escampat per terra. Era, com ho havia pressentit, el millor de dos mons, i per això vaig aborcar-

m'hi, vaig deixar-m'hi perdre com encara no m'havia passat mai. Ens separarem just quan vam sentir que trucaven a la porta. (1974b: 178).

El primer diàleg és el preàmbul previ a les pràctiques sexuals i la seva valoració final, però no aporta cap més detall. Quant al segon fragment, la descripció torna a incidir breument en els passos previs, fins que aquesta finalitza per una interrupció externa. Per tant, no es pot parlar de descripcions eròtiques plenes perquè aquestes no hi tenen cabuda, s'elideixen a consciència, fent només esment al plantejament i el judici final.

El lector no creua mai el llindar per accedir al que té lloc dins la cambra. Pedrolo era conscient d'aquest tractament diferenciador (fruit també de la desconexió del llenguatge que caldria emprar, com reconeix a la dedicatòria, i així mateix ho palesa:

Confesso que la cosa em repel·lia una mica, i em sembla que es nota en la diferència de tractament que dono a les escenes segons siguin de caràcter homosexual o heterosexual. Això, novel·lísticament és una petita falla... No sé si el lector se n'adona, però els jutges davant els qui vaig haver de comparèixer quan el llibre fou denunciat, ho van veure bé, com també es van fer càrrec, i així ho diu la sentència, de la seriositat del meu propòsit (Coca, 1991: 117).

Així doncs, cal concloure que aquesta sexualitat entesa per l'autor com a malaltia (actualment seria catalogada d'enfocament homòfob perquè els temps i els judicis han canviat) explicaria la no inserció de descripcions eròtiques i sexuals, les el·lipsis que es produeixen en les trobades sexuals dels protagonistes amb els seus amants, en oposició a l'apologia de la llibertat sexual que predica en la resta de manifestacions heterosexuals de gran part de la seva producció.

Tanmateix, aquesta mancança, reconeguda i acceptada, sembla que es vulgui compensar amb constants referències al desig que senten ambdós protagonistes que mostren diferents maneres d'estimar en les diverses relacions. Si més no, la relació d'en Lluís amb en Miquel, revela el vessant més carnal i foll d'aquest afany, fins al punt que esdevé una addicció:

Vam despullar-nos allí mateix i de cop semblava haver-nos entrat una impaciència tan gran que ni temps no tinguérem de penjar les nostres coses: tot ho vam deixar escampat per terra.

Era, com ho havia pressentit, el millor de dos mons, i per això vaig abocar-m'hi, vaig deixar-m'hi perdre com encara no m'havia passat mai" (Pedrolo, 1974b: 178).

*

Entre ell i jo [referint-se al Miquel] no hi ha, no hi ha hagut en cap moment, res més que una fascinació de la carn, l'ànnsia insensata i que fin aleshores no havia sentit, de perdre'm en una mena de somni que a poc a poc s'anà convertint en un desig punyen d'oblidar-me de mi mateix i de la sordidesa de la meva vida sencera... (Pedrolo, 1974b: 179).

Per acabar, mereixen una menció a part els possibles malentesos que es van generar al voltant de l'estructura doble de la història, fins al punt que Manuel de Pedrolo escriu l'article «Què és, i com, *Un amor fora ciutat*» per explicar les seves raons. La principal confusió és ocasionada pel fet que la muller dels dos protagonistes es digui Maria Rosa i perquè tots dos tenen relacions amb un home anomenat Josep Maria (que es diferencia per l'ofici), perquè les seves vides no divergeixen gaire l'una de l'altra. Si hagués diferenciat les dues històries, diu Pedrolo, això hauria perjudicat i limitat l'obra (1972: 38). Ben al contrari, defensa aquesta ambigüitat narrativa quan comenta que:

[...] convenia per aquest acord profund que sempre hi ha d'haver entre la forma i el fons, que la novel·la, lluny de prestar-se segons unes normes tradicionals, acudís a una ambigüitat narrativa que, fet i debatut, anorrea la història o les històries particulars en tenir cap a una simultaneïtat d'accions que, si encara no s'exclouen com a «Temps obert», estableixen els principis d'una tècnica d'investigació novel·lística enderiada a penetrar en l'equívoc de la realitat. (Pedrolo, 1972: 38)

El primer protagonista és fill d'un arquitecte i d'Elena (el dels capítols parells), en canvi el segon Lluís és fill d'un «viatjant de comerç» i d'una dona «sexualment insatisfeta», la Lluïsa. El Lluís 1 té una fixació amb la mare que li afectarà les aproximacions a l'altre sexe; en canvi el Lluís 2 hi manté una relació totalment distant i gens afectiva. En un resideix el tabú de l'incest i en el segon una hostilitat pel món femení. Aquesta confusió que va generar l'obra va ser incrementada per un problema d'impremta que no separava dos capítols.

5.2.4 *Visita a la senyora Soler: l'estudi de la sexualitat femenina en «un cant d'agonia envers la llibertat»*

Arran d'una carta a Maurici Serrahima, tenim coneixement de l'existència d'una novel·la inèdita que Pedrolo no va arribar a passar a net. Xavier Garcia, en nota a peu d'un epistolari (1997: 379), assenyala la possibilitat que fos reescrita l'any 1959 amb el títol *Visita a la senyora Soler*, també de temàtica eròtica (Coca, 1991: 106-107). D'acord amb el que explica Joaquim Carbó (2018: s/p), Pedrolo:

Destruïx tres originals: *Visita a la senyora Soler – Els còdols trenquen l'aigua – Tants interlocutors a Basera* (que es publica un cop mort perquè han trobat l'original, senyal que no se n'havia després del tot). Una demostració més del seu rigor, del que volia que fos la seva obra, cosa que bona part de la crítica no s'adonava. No li hauria costat gens deixar-les publicar i cobrar-ne els drets, ja que la feina feia temps que estava feta i no es podia dir que li sobressin els diners.

I així arribem fins a l'any 2022, quan *Visita a la senyora Soler* es publica dins la col·lecció Biblioteca Global de l'Editorial Fonoll, amb una edició i pròleg d'Anna Maria Villalonga. Al web de la Fundació Pedrolo s'indica que el manuscrit es trobava a l'Arxiu General d'Alcalá de Henares, i gràcies a la investigació de Lidwina M. van den Hout (2007), que hi va tenir accés l'any 1996, vam poder saber més coses del contingut d'aquesta obra.⁴

Visita a la senyora Soler va ser escrita l'agost de 1959 a Tàrraga, i es va enviar a censura el maig de 1971, presentada per l'Editorial Aymà. En una carta a Rafael Tasis del 29 d'agost de 1959, Pedrolo explica que el que volia exposar era «una anormalitat, en aquest cas una noia que duu un estrany complex eròtic» (Pedrolo, 1997a, I: 474). El concepte d'«anormalitat» també serà emprat a *Un amor fora ciutat*, quan tracta la relació homosexual dels dos protagonistes; i tots els indicis fan pensar que entre ambdues novel·les pot haver-hi un paral·lelisme, tant per la perspectiva psicoanalítica, com pel fet que van ser escrites el mateix any. Així ho corroborava Jordi Arbonès en afirmar que socialment «Pedrolo qüestiona o denuncia les coercions que coarten el lliure desenvolupament sexual (així com les relacions sexuals pròpiament dites)» (2018:124).

⁴ A partir de l'any 2020 els originals presentats a la censura, amb els informes dels censors (entre ells *Visita a la Senyora Soler*) es podien consultar al web de la Càtedra Màrius Torres.

És fàcil constatar que, aquí, Pedrolo indaga en la naturalesa humana a través de la sexualitat, l'erotisme i la desinhibició de la figura femenina. La tríade erotisme-sexualitat-psicoanàlisi ja es feia present en la conversa amb Jordi Coca: quan aquest últim li comenta que l'erotisme no ha estat gairebé mai utilitzat com una provocació, Pedrolo respon que «des d'un punt de vista psicoanalític he tractat més els problemes sexuals que no l'erotisme com a tal». I pel que fa a la provocació, considera que el sol fet de parlar-ne «tan lliurement com m'ho permetin els controls, del sexe, i que en faci una cosa natural; que és el que és» ja s'interpreta com a provocatiu en una societat com la nostra (Coca, 1991: 112). D'altra banda, és el que va passar en aquest cas, atès que el censor va desaconsellar la novel·la perquè pretenia «defender la libertad sexual de la mujer, ya que el acto sexual es una verdadera necesidad, y el matrimonio una institución periclitada y caduca» (2022: 10).

L'obra s'obre amb la següent dedicatòria: «A Joana, que em va dir que era la seva història i m'autoritza a fer-ne una novel·la. Després no li ha agradat del tot, potser perquè jo tampoc no vaig creure-me-la massa...». Ho podem ratificar posant a col·lació un cop més el diàleg amb Jordi Coca, on l'autor confessa, referint-se concretament al motiu pel qual es decideix a escriure aquesta obra, que «era seductor [...] i que tenia també algun valor social, d'estudiar les inhibicions d'una noia. La problemàtica de l'amor i del sexe és molt extensa i crec que, novel·lísticament, té interès documentar-la». I torna a recalcar que aprofita «elements de situacions conegudes de gent que s'ha trobat amb aquests problemes o amb d'altres semblants» (Coca, 1991: 118-119). Concretament, Villalonga creu que aquesta correspondència amb la realitat devia ser un dels motius principals pels quals Pedrolo va decidir no publicar la novel·la (Pedrolo, 2022: 15).⁵

Visita a la senyora Soler consta de tres capítols: «El malson», en el qual es descriu un estrany somni recurrent i obsessiu en la ment de Jordina, la protagonista; «Simona»; i «L'aventura». Reproduïm a continuació un fragment del somni invasiu del primer capítol i que es farà present en altres moments de la seva vida quotidiana (Pedrolo, 2022: 25-26):

⁵ Jordi Arbonès apunta dos motius a l'article «Les novel·les perdudes de Manuel de Pedrolo», *Revista de Catalunya* (març, 1997). D'una banda, el fet de no publicar-la podia respondre a una qüestió ètica, atès que persones conegudes del seu entorn s'hi podien reconèixer. De l'altra, que la publicació immediata es veuria afectada per la censura. Aquest argument té menys pes si ens obrim a una visió més àmplia, perquè Pedrolo va recuperar altres inèdits, com ara *Tants interlocutors a Basera*.

— Soc en Conrad Miret. Hi és, la senyora Soler?

La porta es bada.

— Sí, entreu.

És un indret ombrívol, sense obertures i amb una alta i massissa volta de pedres desllustrades que es perd pels racons, on la nit és grisa i boirosa.

— La tercera porta.

Les portes, molt distanciades, són totes iguals, sense pintar i més aviat baixes de llinda. La tercera, al fons d'un passadís que acaba en punxa, és oberta.

— La senyora Soler?

Es asseguda al capdavall de la vasta cambra que no han tingut temps d'acabar, darrera una taula rodona i menuda on només hi ha un llibre rectangular de grans proporcions.

— Sí...

— Soc en Conrad Miret.

La dona assenteix.

— Tanqueu, si us plau.

Perquè darrera seu, en girar-se, veu que s'ha reunit tota una munió de gent, gairebé tots amb els trets de la cara esborrats per la grisor. Van retrocedint amb la porta que clou lentament, feixuga com és.

— Veniu.

Li indica un indret al seu costat, tot desplaçant-se una mica pel sofà molt reduït.

— Seieu al meu costat.

Ell s'esforça per franquejar aquella distància que els separa, lluitant contra la inèrcia capritxosa de l'aire espès. Però la taula, el sofà i la mateixa senyora Soler l'ajuden, avançant al seu encontre.

— Deveu recordar que us vaig telefonar?

— Sí, sí. Seieu.

Ell dilata els llavis en una menuda rialla tota intencionada, fitant-la amb els ulls maliciosos. Ella s'examina també.

— Oh!

No s'ha posat la faldilla i ara veu que ofereix al visitant l'espectacle de les seves cuixes llargues, de les menudes bragues malva que només li cobreixen un insignificant fragment de ventre.

El rubor li omple les galtes i s'incorpora amb un moviment bruscat, però el sospir que li munta del pit rebenta els sostenidors, deixant les sines a la fresca, altes i molsudes. Avança la mà per cobrir-se-les mentre l'home accentua la seva rialleta cobejosa. Repeteix:

— Oh!

I corre cap a un costat de peça, abandonant l'àlbum on hi ha totes les altres. La cambra és plena de calaixos des de terra fins al sostre, i els obre desordenadament, perseguint una faldilla que no troba. L'home és al seu darrere, observant-la amb l'esguard concupiscent, a punt d'allargar la mà...

Al llarg del primer capítol s'aprecia l'angoixa que produeix aquest somni. A mesura que es va repetint apareixen més detalls, com el petit timbal vermell que ella ha de preservar i que representa la virginitat:

Però ell allarga les mans cap al timbal i, aculada, ella salta sobre el llit, on la subjecta.

— Gairebé no us faré mal...

Rebutja la mà, però és massa poderosa, i el bisturí s'apropa perillosament al timbal.

— No, no!

Ell la venç lentament, i ella es gira i es regira com una fera engabiada. Però el bisturí ja li frega la membrana... (Pedrolo, 2022: 31).

Finalment, es desperta quan sent un pànic tan gran que gairebé s'orina a sobre. La Jordina, en el somni, té una mena d'agència matrimonial i, tot i no ser casada, es diu Senyora Soler.

En el segon capítol, explica els detalls d'aquest somni en què es troba nua davant la presència de Conrad Miret a la Simona, la seva amiga, la qual està convençuda que la psicoanàlisi pot ajudar-la i, a més, li recomana que satisfaci les seves necessitats sexuals com abans millor. De fet, en alguns moments adopta el paper de terapeuta: «Voldries que l'examinéssim totes dues, aquest somni?» [...] «Ara recordo que abans de casar-te i interrompre els teus estudis, sempre deies que voldries especialitzar-te en alguna activitat de psicoteràpia» (Pedrolo, 2022: 126-127). Per finalment sentenciar, fent al·lusions freudianes una mica barroeres: «No ho saps que en el fons de gairebé tots els nostres conflictes hi ha sempre un desordre de caràcter sexual? (135) [...] «Somies el teu desflorament, perquè en rebentar la membrana no fa més que trencar-te l'himen» (137) [...] «Tu només vius per aquest somni. Et compensa de totes les teves frustracions»

(138). Les ganes d'orinar també s'interpreten com a expressions d'una excitació, i aleshores la Jordina es veu forçada a explicar el festeig que va tenir amb en Conrad, als quinze anys, la seva mort posterior i, de retruc, el fet que la seva iniciació sexual no acabés de completar-se, perquè ell la va trobar repugnant per tenir la menstruació. Després d'escoltar aquests records, la Simona conclou que és el festeig amb en Conrad el que la va privar de conèixer l'amor, ja que només hi va trobar la cara dolorosa del desig (175).

En el tercer capítol, la Jordina decideix que cal passar a l'acció: coneix un home en un bar, en Daniel, amb qui finalment perd la virginitat aquella mateixa nit. Ell se'n adona i se'n mostra sorprès; li deixa anotat el seu telèfon en un paper que ella extraviarà, fins que un dia el troba mullat i amb el número esborrat: «el plugim l'engreixa, indiferent, monòton com l'eternitat» (304).

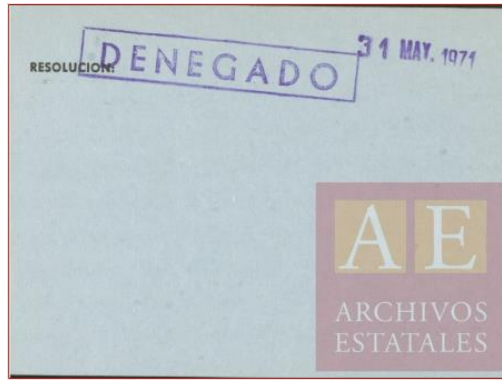
Segons Villalonga (2022: 16-17) l'obra és un «cant d'agonia envers la llibertat [...] que conté l'expressió dels temes que preocupaven Pedroló. Destaca la sexualitat femenina, però el rerefons va molt més enllà. La situació política i la grisor social de la Barcelona de postguerra hi apareixen retratades nítidament», i ho impregnen tot. El desig sexual femení es vol fer visible, però es farà des de l'altre extrem: passarem de la dona desinhibida (present a la seva narrativa) a la reprimida, la que té un complex que condiciona el seu lliure desenvolupament sexual, influenciat per l'ambient opressiu en el qual viu. Malgrat que Pedroló opera des de la ficció, no ens acabem d'allunyar mai de la sexualitat com a matèria d'estudi i, per tant, objectivada, que pretén evidenciar en tot moment la coerció de les convencions arrelades a la societat de l'època, però també d'aquelles autoimposades, com la de voler ser fidel a la memòria d'en Conrad, amb qui només havien festejat. En aquest sentit, el segon capítol marca un punt d'inflexió perquè la torbació i el temor associats al sexe deixen d'intervenir en el món oníric i passen pel sedàs de les paraules, com també ocorre amb el sentiment de culpabilitat de la protagonista per desitjar i voler ser desitjada, aspectes que incidiran directament en la manera de (no) viure plenament la seva sexualitat.

Ideològicament, l'obra posa en qüestió una institució com la família i el matrimoni, i considera l'acte sexual com una necessitat de la dona: «Perquè això no és un vici, nena, encara que pugui arribar a ser-ho. És una necessitat, i ens destrueix si no la satisfem. Mira què t'ha passat, a tu... I jo no vull que em destrueixi, sempre he estat una dona

sana i vull seguir sent sana» (Pedrolo, 2022: 194). Això no podia deixar de ser titllat d'immoralitat, tal com es fa constar a l'informe de Francisco Jardón, que paradoxalment també en va elogiar la qualitat literària, si bé, com observa Villalonga, «no és una qüestió aïllada, hi ha altres informes de novel·les pedrolianes que lloen la vàlua de l'autor» (Pedrolo, 2022: 10):

Esta novela de Pedrolo, si por una parte literariamente considerada puede ser estimada como una gran novela, quizá de las mejores salidas de la mano del autor, por otra parte es de una inmoralidad de fondo, mucho más que de forma, tan enorme, que consideramos imposible su publicación. La tesis de la novela es en realidad la de defender la libertad sexual de la mujer, ya que el acto sexual es una verdadera necesidad, y el matrimonio una institución periclitada y caduca. No hay que decir que la fuerza sugestiva del autor, como buen novelista que es, hace aun más peligrosa a esta novela, que por otro lado, como todas las suyas, también ofrece rasgos acentuados de erotismo en las descripciones que nos presenta de la realización del acto sexual. No cabe en modo alguno, como en otras, introducir tachaduras, pues estas desnaturalizarían por completo la obra y siempre dejarían ver su existencia en lo que quedara. Por ello insistimos en que no es posible la autorización que se pretende, pues en el fondo es un ataque a la familia como institución, la que según los principios fundamentales de nuestra legislación ha de ser apoyada y protegida (Informe del Ministerio de Información y Turismo del 28 de maig de 1971).

CONSULTA VOLUNTARIA		INFORME	
<p>MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS Sección de Ordenación Editorial</p> <p>EXPEDIENTE N.º 4516-71</p> <p>Presentada con fecha 3 MAYO 1971 Instancia en solicitud de consulta voluntaria acerca de la obra VISITA A LA SEÑORA SOLER de la que es autor PEDROLO, Namel de _____</p> <p>editada por Ayma con un volumen de 220 páginas y una tirada de 2.000 ejemplares Madrid, 3 de 1971 de 107 El Jefe del Registro,</p> <p>ANTECEDENTES: No El Jefe de Circulación y Ficheros,</p> <p>PASE AL LECTOR don 13 Madrid, de 4 MAY. 1971 de 107 El Jefe de Negociado de Lectorado,</p>		<p>¿Ataca el Dogma? Páginas ¿A la moral? Páginas ¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas ¿Al régimen y a sus instituciones? Páginas ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas Los pasajes censurables ¿clasifican el contenido total de la obra?</p> <p>Informe y otras observaciones:</p> <p>Esta novela de Pedrolo, si por una parte literariamente considerada puede ser estimada como una gran novela, quizá de las mejores salidas de la mano del autor, por otra parte es de una inmoralidad de fondo, mucho más que de forma, tan enorme, que consideramos imposible su publicación. La tesis de la novela es en realidad la de defender la libertad sexual de la mujer, ya que el acto sexual es una verdadera necesidad, y el matrimonio una institución periclitada y caduca. No hay que decir que la fuerza sugestiva del autor, como buen novelista que es, hace aún más peligrosa a esta novela, que por otro lado, como todas las suyas, también ofrece rasgos acentuados de erotismo en las descripciones que nos presenta de la realización del acto sexual. No cabe en modo alguno, como en otras, introducir tachaduras, pues estas desnaturalizarían por completo la obra y siempre dejarían ver su existencia en lo que quedara. Por ello insistimos en que no es posible la autorización que se pretende, pues en el fondo es un ataque a la familia como institución, la que según los principios fundamentales de nuestra legislación ha de ser apoyada y protegida. Madrid a 28 de Mayo de 1971 El lector</p> <p>Madrid, de _____ de 107 El lector,</p>	



Si ens fixem en aquests «rasgos acentuados de erotismo en las descripciones que nos presenta de la realización del acto sexual» veurem que, de descripcions, únicament n'hi ha una, la del moment en què la Jordina perd la virginitat (Pedrolo, 2022: 269-270):

És contra seu, càlid i dur, i ella se li lliga amb un estrany impuls, besant-lo amb tota la boca. Les mans, grans, li omplen el cos, i després les cames s'insinuen entre les seves.

— No, encara no...

Ell rebutja els llençols amb el seu cos, la besa amb uns llavis adelerats, els dits nerviosos contra els seus flancs. Ella allarga els braços, per estrènyer-lo contra seu, tot el cos contorsionat.

— Daniel, Daniel...

Ell diu mots inintel·ligibles, remunta per sobre seu, desenllaçant-li les cames. Ella només té temps de murmurar:

— Oh, Déu meu, Déu meu!...

I aguanta el xiscle que se li escapa tot seguit, quan un dolor ardent canta un estranya victòria dintre seu. Les dents la mosseguen i ella segueix, gairebé inconscient, l'impuls que aquell cos desconegut li ordena. Ell murmura:

— Jordina...

L'enllaça més apassionadament, àvida i sense vergonya, no sap si parla o si calla, però després troba el crit del seu malson:

— Ai...

Per tant, recuperem la definició de narrativa eròtica proposada per concloure que no es pot inserir *Visita a la senyora Soler* dins d'aquesta categoria perquè, d'una banda, no hi ha erotisme si no hi ha sensualitat i/o seducció (com és el cas); i, de l'altra, perquè en

aquest text no s'evoquen relacions sexuals amb immediatesa (de fet, només n'hi ha una). L'eix vertebrador de la novel·la és l'estudi de la sexualitat, en aquest cas femenina, de la mateixa manera que ho serà l'homosexual a *Un amor fora ciutat*.

La història d'aquesta obra no acaba aquí. Explica Adelais de Pedrolo que el seu pare va aprofitar algunes parts de l'argument i les va introduir a *Situació analítica*, el quart llibre del cicle «Temps obert». Recordem-ne la fórmula. Al llarg de les nou novel·les del llibre primer –*Un camí amb Eva, Se'n va un estrany, Falgueres informa, Situació analítica, Des d'uns ulls de dona, Unes mans plenes de sol, L'ordenació dels maons, S'alcen veus del soterrani i Pols nova de runes velles*– es pronuncien els «futurs possibles» de Daniel Bastida a partir del bombardeig a la casa de Gràcia, en plena guerra civil. Aquest ambiciós cicle narratiu, en consonància amb el projecte pedrolià de construir una novel·la total, posa de manifest que «ahora que cadascuna d'aquestes novel·les fa una crònica d'una parcel·la de realitat, no són més que parts que, integrades en una obra de conjunt, “Temps Obert”, s'anul·len mútuament» (Munné-Jordà, 1997a: 119). El cicle resta inacabat: del llibre dos només hi ha dos volums, *Cartes a Jones Street* i «*Conjectures*» de Daniel Bastida, i els llibres tercer i quart no van arribar a iniciar-se.

En el cas que ens ocupa, Daniel Bastida és un metge psicoanalista que se sotmet davant l'anàlisi d'un altre expert, per finalment determinar si és apte per exercir la professió. El volum s'estructura en quinze capítols, corresponents a les sessions amb l'especialista, en les quals revisa les seves vivències personals de manera desordenada, parant especial atenció a les relacionades amb l'amor i la sexualitat. Les dones principals que rememora són l'Alfonsina –amb qui s'inicià sexualment–, la Carme –de qui destaca que va tenir un fill que va morir a les poques hores de néixer–; la Victòria –prostituta de professió–; i l'Eulàlia –que presenta com moralment superior a les altres. Tenen en comú la condició de ser dones que «posen la seva carnalitat per damunt de tot» (Pedrolo, 1971: 101) i que no busquen el compromís com a fi últim.

De totes elles, l'Alfonsina és qui té més protagonisme, no tan sols per les descripcions físiques que li dedica, sinó pel fet de ser la primera a donar-li l'amor que no rep a casa, cosa que li permet superar els seus sentiments d'hostilitat i prendre consciència de la importància del sexe: «El sexe aquest cop m'emancipava, no solament no era el trauma que podia ocasionar un conflicte entre el meu jo i el meu *id*, sinó que resolvia una

situació enutjosa que m'havia pesat fins a l'extrem de convertir-me en un mal estudiant» (Pedrolo, 1971: 31).

El reciclatge de materials s'aprecia, però, en l'àmbit familiar del Daniel Bastida, ja que la senyora Soler es desdobra entre l'Eugènia, la seva madrastra, i la Neus, la germana de Daniel Bastida, com testifiquen Adelaïs de Pedrolo (2020) i Arbonès (1997: 88). Per tant, s'aprofiten trets de la senyora Soler en aquests personatges, però s'introdueixen canvis d'ambient i d'escenaris; en conclusió, diu Villalonga (2022: 16) «sembla lògic que considerés que la publicació podria resultar repetitiva, cosa força raonable si tenim present l'enfocament del tema i la seva dimensió onírica i psicoanalítica. Tanmateix –i coincidim en aquest punt–, Lidwina van den Hout manifesta que les semblances són poques i que es tracta de dos textos totalment diferents».

La transposició en el personatge de la Neus és clara, atès que es descobreix que continua sent verge després del matrimoni. Tot comença amb un mal al ventre: un bony que atribuïa a un possible càncer, i demana al seu germà que l'hi miri, ja que declina l'opció d'anar al ginecòleg. Més endavant, l'excrecència s'associa a un trauma d'ordre sexual: després de casar-se amb en Pere, no aconsegueix tenir-hi relacions sexuals. En una conversa amb la seva amiga Ellen (l'equivalent de la Simona), en Daniel s'interessa per la vida sexual de l'amiga (1971: 67) i, al mateix temps, en sent fàstic. Davant d'aquesta circumstància, el germà conclou: «Si pogués decidir-la que us vingués a veure, doctor... Està malalta, malalta de veritat, i jo no puc pas tractar-la» (1971: 66). Així, doncs, el personatge de la Simona també sembla desdoblar-se en l'Ellen i el Daniel. Finalment, la Neus, com la Jordina, confessa el trauma que suposa la seva no iniciació sexual (195), tot i que això no s'arribarà mai a resoldre: «S'omplia, segueix omplint-se de paraules, de coneixements, en lloc de buscar l'amor com escauria a la seva edat i a la seva naturalesa...» (199).

El cas de l'Eugènia és diferent. D'entrada la fa responsable de no rebre amor i de prendre-li el pare, i el seu trauma opera sobretot en el món dels somnis, com en l'episodi de la fantasia del pastís (1971: 163), en què ella i el pare acaben menjant-se d'amagat el dolç que era només per a ell. El protagonista hi compara la pròpia relació amb el pare, i constata que no li pot oferir una «relació que es renova contínuament». La ràbia que li provoca el fet que el pare es posicionés a favor d'ella, i pel contrari,

l'atenció que reclama d'ella acaben desembocant en l'intent (frustrat) de seduir la filla de l'Eugènia i, per tant, de perpetrar l'incest.

Si bé s'evidencia que totes dues obres es presenten des d'un angle psicoanalític, la realització que se'n fa a *Situació analítica* és molt més elaborada, en detriment de la senzillesa inicial de la primera obra, la qual no es limitava a aquest conflicte de caire sexual perquè contenia elements identificables amb altres novel·les pedrolianes, com el distanciament de la institució que representa el matrimoni, la crítica a la injustícia social o la incomunicació entre la mare i les filles.

Els anys que han passat entre la redacció de *Visita a la senyora Soler* (1959) i *Situació analítica* (1971) demostren que hi ha hagut un canvi en l'escriptura. Això s'evidencia en el monòleg del protagonista ja que les intervencions del seu company són mínimes i amb una major complexitat argumental —també perquè s'insereixen dins del cicle «Temps Obert».

L'evocació directa de referències no sobta en el *modus operandi* de l'autor, tot i que en alguns capítols de *Situació analítica* sembla excessiva i poc treballada. En canvi, la influència freudiana esdevé l'eix teòric principal a la novel·la ara recuperada. No oblidem que Pedrolo en coneixia bé l'obra:

Jo vaig descobrir la psicoanàlisi en un volumet de les *Monografies mèdiques* escrit pel doctor Emili Mira i, durant la guerra, vaig llegir les obres de Freud a la biblioteca de l'Ateneu. De seguida em va interessar. És que potser ja creia que molts traumes posteriors vénen dels anys infantils. Amb una infància com la meua, gairebé ho havia de creure (Coca, 1991: 119-120).

Aquesta línia no serà tan dominant a *Situació analítica*, atès que acota el seu pensament esmentant un exemplar de *Tòtem i tabú* que troba en una llibreria de vell, en una prestatgeria destinada a llibres de religió, i n'afegeix d'altres com *Anàlisi del caràcter* i de *Psicologia de masses del feixisme* de Reich, en mencionar que «les interferències sofertes en el desenvolupament sexual són les que possibiliten, per exemple, l'establiment d'una dictadura» (83). Ara bé, a través d'en Daniel Bastida hi manifesta el seu desacord quan diu: «No em sembla que tot allò que és vàlid al nivell individual ho hagi de ser forçosament quan ens encarem amb grups, amb pobles» (84). Altres psicoanalistes com Jung i Groddeck tenen al seu torn una presència destacada en l'obra. Així ho remarca l'autor: «Jung resulta terriblement seductor amb totes les seves teories

de l'inconscient col·lectiu i dels arquetipus, però acaba per desembocar en un misticisme suspecte. Alder, no tan brillant, em sembla que també va encertar alguna cosa en referir-se al complex d'inferioritat... » (Coca, 1991: 119-120).

5.2.5 «*La terra prohibida*» i *Milions d'ampolles buides*

Pedrolo aborda el caràcter introspectiu de la sexualitat quan el fa servir amb una perspectiva psicoanalítica. Això es fa evident en les descripcions que fa al cicle «*La terra prohibida*», en què aprofita algunes escenes pujades de to per escorcollar els personatges. Potser el cas més emblemàtic és el de Mateu Estarell (*La paraula dels botxins*), qui manté una relació *more uxorio* amb la seva germana, i del qual s'explica el fracàs inicial en el terreny sexual:

Mai no l'havia mogut ni l'afany de riqueses ni d'honors, potser, sinó el ressentiment del mascle que no havia pogut tirar-se totes les dones que volia, que feia riure les prostitutes que pagava [...] El triomf prop de la Natàlia era massa petit, massa insignificant. Calia reconèixer-ho. L'estimava immensament i, entre altres coses, li devia l'haver pogut conservar la façana i conservar la seva dignitat aparent. [...] Va restar-li la voluntat de ser algú, de ser admirat, de conquerir un poder que li permetria disposar dels altres (Pedrolo, 2017b: 441).

Amb la Natàlia desapareix la soledat, però resta la frustració que condiciona implícitament altres aspectes de la seva vida. Contràriament, al seu excompany de patrulla, Jesús Maristany, l'oportunitat d'anar amb moltes dones li atorgava una força i una autoritat inherent: «Fet i fet, un home emocionalment corromput per totes les dones que li havien passat pels braços. Ara potser ja havia afluixat, però en aquell temps no deixava res per verd; no era estrany que els altres, quan contava les seves aventures, l'escoltessin literalment embadalits» (Pedrolo, 2017b: 436).

Cal preguntar-se, però, per què hi ha una presència més elevada d'aquestes escenes en les novel·les de la tetralogia (*Les portes del passat*, *La paraula dels botxins*, *Les fronteres interiors* i *La nit horitzontal*) i en *Milions d'ampolles buides* respecte a molts altres textos. Quan Jordi Coca (1991: 76) comenta que a l'etapa de «*La terra prohibida*» els moments sexuals es reforcen, en consonància al tema polític, Pedrolo admet que va haver-hi una escalada, però ho relaciona amb les circumstàncies una mica més

permissives del moment. Ara bé, tal com observa Patricia Gabancho (2017b: 27) «Pedrolo està fixant un ideal. Ja sap que la penetració a Espanya d'aquesta ruptura va ser lenta i difícil». I marca unes pautes fictícies: és un sexe espontani i intens, en què apareixen noies i dones que eludeixen qualsevol mena de convenció. Podem aplicar-hi, doncs, el *dictum* de Perera (2015: 13): «la inclusió de la sexualitat en la literatura eròtica no serà mai gratuïta, sinó que sempre estarà al servei d'una funció interna en el conjunt de l'obra».

Que tot això estigui relacionat amb la temàtica política no sembla pas casual: el fet que tots els personatges persegueixin una fita col·lectiva en dignifica la representació. Aquest erotisme, en conseqüència, és mancat de qualsevol element pervers; al contrari, l'amor i les relacions sexuals –rigorosament extramatrimonials, *repetita iuvant*– adquireixen un valor adjunt perquè hi ha un ideal polític que dona sentit a l'existència. Així també ho expressa Jordi Arbonès (2018: 96) quan parla del context sociopolític en què es troba l'autor: «Quan l'home actua mogut per un ideal, és capaç de controlar el curs de la seva vida, i l'existència, per bé que per si mateixa no deixarà de ser absurda, pren una significació que, ni que sigui subjectiva, és vàlida per assolir l'autorealització».

Complementa i reforça aquesta visió l'obra *Milions d'ampolles buides* (1976), situada en un context també polític, la Barcelona del 1968, durant les mobilitzacions populars en què el moviment antifranquista *lato sensu* va atacar el règim en molts fronts, mentre que aquest es defensava ampliant la repressió. Conté acció política i una reflexió sobre l'ús de la violència, i s'hi percep l'impuls revolucionari en tota la seva essència, així com les contradiccions de la situació límit en la qual es veuen immersos els protagonistes.

Altrament, la novel·la destaca per les reflexions sobre l'erotisme i la sexualitat abans esmentades, que s'exposen en el quadern d'un dels testimonis d'una organització clandestina. A partir d'això s'aprecia un seguit de disquisicions, allunyades de qualsevol teoria, que organitzen l'erotisme i la sexualitat latent com una via per explorar la condició humana i a través de la qual els personatges poden afirmar-se:

El que et volia dir, ara amb poques paraules i sense fer-hi voltes, és que la descripció del teu germà no és feta des de l'angle fisiològic i que tots els detalls que ens facilita només tenen la funció de suportar tot un món interior de sentiments i de sensacions que

destrueixen el possible espectacle i ens permeten d'incorporar el seu acte a la nostra experiència, de fer-ne doncs una cosa vàlida, real, autèntica i, si no t'espanta la paraula, pura. (Pedrolo, 2017a: 206)

Per damunt de tot, la clau de volta apareix en una citació textual extreta de George Bataille que es troba en *Sòlids en suspensió* (Pedrolo 1975 : 85), i que diu: «Allò que hi ha d'immediatament sensible en l'erotisme és l'alteració, per un desordre pletòric, d'un ordre expressiu d'una realitat parsimoniosa, d'una realitat tancada». Aleshores l'erotisme esdevé un instrument de revolta imprescindible.

5.2.6 *Totes les bèsties de càrrega i la deshumanització del sexe*

Acceptem, llavors, el principi segons el qual Pedrolo se serveix de la sexualitat i l'erotisme per manifestar un impuls alliberador quan hi ha un ideal present. En altres ocasions, tanmateix, se'ns revela una cara totalment fosca, com passa a *Totes les bèsties de càrrega*, –novel·la en la qual el sexe s'associa a una força destructora i alienadora cada cop que és emprada perversament pel poder–, i d'una manera semblant a *Hem posat les mans a la crònica*.

L'obra està impregnada de simbolisme, i evidencia com el poder va imposant una dimensió humana en què l'individu no és conscient de la realitat que viu i no disposa de cap mecanisme autònom de pensament, ni de cap mena de voluntat, en definitiva, es tracta d'eliminar qualsevol mena de pensament crític i d'erradicar la personalitat pròpia. En aquest context el sexe es limita a ocupar una funció reproductora per contribuir al creixement d'una nova humanitat. «Com deia D.H. Lawrence “en tenyir-se l'amor amb el sentiment de la culpabilitat, es deforma, es torna trist, perd vitalitat”. Aquesta pèrdua de vitalitat de l'amor és en el fons l'objectiu de tota mena de censura», diu Pedrolo (Arbonès, 2018: 140). I afegeix, amb un llenguatge que es ressent molt de l'època, que «per aquesta raó, el tabú sexual, que tendeix a desvirilitzar l'home, esdevé instrument de poder i facilita la submissió».

Totes les bèsties de càrrega, doncs, mereix un apartat a banda (i hi tornarem més endavant), atès que es tracta d'un text de «transició» entre la tetralogia i *Milions d'ampolles buides* (Ferré, 2016: 150). Més enllà de la denúncia de les estructures de poder i control que impera en aquesta «novel·la faula» (Sarsanedas, 1969ca) i amb reminiscències orwellianes –perquè sobrepassa una lectura en clau nacional i es converteix en «una anàlisi profunda de l'opressió generalitzada i de la relació individual i col·lectiva contra l'alienació, una obra vàlida per a totes les èpoques i tots els llocs» (Munné-Jordà, 2008: 95)–, l'autor situa el sexe a l'extrem de qualsevol representació eròtica, per demostrar que ha perdut qualsevol mena de càrrega afectiva i sensual.

«Les “bèsties de càrrega” són, doncs, els compatriotes que suporten passivament l'anul·lació de la capacitat de determinació individual», segons Ferré (2016: 148): un quadre asfixiant. Aquesta deshumanització es relaciona intrínsecament amb la despersonalització dels personatges. Vegem-ne alguns exemples.

En el capítol 10 (11) es descriu una relació en una habitació-sala d'espera, entre el protagonista i una noia. Més enllà de la descripció mecànica, l'escena crida l'atenció perquè en cap moment no apareix ni la més mínima referència a un lèxic captivador, encara que sigui desproveït de qualsevol fantasia: «fer l'amor deixa de ser un acte de relació lliure d'estima i gaudi per esdevenir el reflex d'una patologia» (Simbor, 2021: 169). Fet i fet, els dos personatges, mentre practiquen sexe, mantenen aquest diàleg:

— No és massa estret? –diu ell.

Ella palpa els dos costats, fa córrer lleugerament el cos cap a la paret amb un cop d'anques.

— No... Podrem continuar parlant d'heretges. Traieu-vos l'americana –afegeix aleshores, i es redreça— Jo també m'alleugeriré discretament.

Li allarga la brusa i la faldilla que ell penja al respall d'una de les cadires, sota l'americana. Es desfà igualment de les sabates i aleshores s'estira al seu costat.

— Hi ha detalls curiosos, en la vida d'aquests heretges –comenta ella, girada cap al seu pit—. Ara mateix se m'acut de pensar en Arri, que va morir en uns orinadors públics, a Constantinoble. (Pedrolo, 2018b: 298-299)

L'escena a la qual es fa al·lusió s'introdueix amb una descripció física de la noia –en aquest cas podria catalogar-se com a erotisme físic, segons la classificació de Morrerres– i ja anticipa el que ha de succeir a continuació, atès que l'autor posa èmfasi en les cuixes, les cames, i també en les sabates de taló:

Aleshores els ulls li davallen pel cos, s'entretenen un moment arran d'espatlla, recorren la forma dels braços tendres i bruns, el volum de les sines que pesen contra la brusa escotada i que permet d'entreveure la depressió fina que les separa en dos hemisferis iguals, la cintura i les anques que la posició asseguda desdibuixen i aplanen cap al fons de la butaca, les cuixes esveltes i ben retallades per la faldilla estreta, aturada més amunt dels genolls que moren dolçament, sense ruptura, en les cames alçades per unes sabates de taló que reposen contra els rajols grisos i blancs de l'habitació. (Pedrolo, 2018b: 294-295)

Una seqüència destacada perquè vol comunicar que la repressió, indirectament, també recau en qui l'exerceix, i manllevant les paraules de Simbor, acceptarem que és un

exemple «de l'alienació de tots dos pobles, car ell és un membre del poble oprimint i la secretària de l'opressor» (Simbor, 2021: 169).

Un altre aspecte que convé destacar és la regulació que s'efectua de les relacions sexuals, amb un mecanisme que es torna raonat:

Ara t'estimaria [...]

No s'hi pot estimar, al bosc?

— Sí –replica l'home, i ells dos s'ullen amb una esperança que es frustra acte seguit, perquè prossegueix–: Entre dos foscants, una hora diària.

— És iniciativa vostra o ho consent l'amo de la propietat?

— Ho consent. L'amor ajuda a fructificar el bosc.

— Per què el racioneu a una hora diària, doncs?

— Podria fructificar massa i convertir-se en una selva impenetrable.

— Si és mig pelat! –exclama ell.

— Venen poques parelles –diu l'home.

(Pedrolo, 2018b: 170-171)

O, si més no, controlat, perquè no deixa lloc a l'espontaneïtat i s'encarrila en una «ètica rigorista», en la qual la sexualitat desenvolupa una funció social de procreació (Ricoeur, 1990: 175):

La noia es mossega els llavis, envermelleix una mica, però acaba de dir:

— Aquesta nit m'havia de fer un fill.

— No hi ha excepcions –precisa l'oficial–. A més, no pot fer cap fill a ningú sense un certificat mèdic de capacitat.

(Pedrolo, 2018b: 175)

L'operació quirúrgica que fan a la mare (al·legoria de la nació) en tres òrgans vitals –cervell, cor i vagina/úter–, evidencia el paper central del sexe perquè s'erigeix com un element del qual el poder en fa ús per controlar els ciutadans, però que també pot ser utilitzat de manera revolucionària: «La sexualitat serà una de les armes del combat entre els opressors i oprimits. I la violència dels oprimits sobre els opressors consisteix molt

exactament en el fet que el protagonista pugui intentar de fer amorosament una criatura amb una noia, molt jove, que ho vol tant com ell» (Sarsanedas, 1969ca). I, en definitiva, alterar l'ordre preestablert des de l'interior.

5.2.7 *L'erotisme en la novel·la negra: Joc brut*

La violència i la destrucció conjuminen les manifestacions de la sexualitat amb els aspectes més consolidats del *noir*. Això és el que es produeix a *Joc brut* (1965), la primera novel·la original catalana que es va publicar a La Cua de Palla, dirigida pel mateix Pedrolo, i que presenta, a través de l'òptica del Xavier, la manipulació de la Juna, la qual empra la seva bellesa i sensualitat per dominar les accions del protagonista en funció dels propis interessos fins a la perpetració d'un crim. Per tant, estem davant d'un erotisme manipulador i pèrfid, sobretot en la primera part, atès que l'obra es construeix a partir de dos tòpics: el de la *femme fatale* i el de l'home que sucumbeix a uns instints sexuals que acabaran per destruir-lo.

Mitjançant el mite recuperat pel Decadentisme, l'erotisme es vincula a la insatisfacció sexual i al culte al patiment. És perillós i atractiu alhora. Explica Franck Évrard (2003: 40) que «incarnée dans la Bible par Ève et Salomé, dans la mythologie grecque par Pandore, Hélène de Troie et Vénus, au Moyen Âge par les mauvaises fées et les sorcières, la femme fatale incarne la tentation diaboliques et la menace d'une chute fatale pour l'homme».

I és veritat que de *femmes fatales* sempre n'hi ha hagut, però el motiu esdevé recurrent en la segona meitat del segle XIX, quan es converteix en un model tipificat. Però tornem a la novel·la: «Si no hagués estat per les seves cames, no hauria passat res. O potser sí. Però hauria passat a algú altre. Jo ho hauria llegit al diari» (Pedrolo, 1965: 5). Aquest és el conegut inici de la història, que seguidament introdueix la descripció de la Juna, amb un estil manifestament semblant al d'altres narracions, si bé ara és més directe i inequívoc des de bell antuvi:

Duia una faldilla curta, més aviat cenyida, i el cos era digne de les extremitats que mostrava tan generosament. El ventre era llis, d'adolescent, i això posava més en relleu les anques arrodonides que, després de perllongar unes cuixes que s'endevinaven llargues i nervioses, morien en una cintura breu. Més amunt, les sines inflaven la brusa

blanca que contrastava amb el seu rostre bru, il·luminat per uns ulls immensos i maliciosos. (Pedrolo, 1965: 5)

Respecte a textos semblants com *Mossegar-se la cua* o *L'inspector fa tard* –en els quals el sexe també té una presència rellevant–, la situació a la qual es veu abocat el protagonista de *Joc brut* és la més significativa per la barreja de la intriga amb el sexe; que té un efecte determinant en el conjunt de la història: «Després que ella féu irrupció en la meua vida tot era diferent» (Pedrolo, 1965).

En aquest joc brut d'engany i traïció, l'acció avança a mesura que el protagonista va prenent consciència dels fets, de manera que no lligarem caps fins al final. Si els primers capítols són aquells en què s'aprecia una major presència de l'erotisme, els del final, al seu torn, són més policíacs; el mateix protagonista, que ha comès el crim, es converteix en investigador d'uns altres fets. Segons Carme Ballús, aquesta darrera part és la més creïble i la que té més referents literaris. A l'inici, en canvi, entra en joc una aproximació psicològica en la qual s'exposa els efectes irrevocables que té el desig en el protagonista: «Està tan ben travada la teranyina de desig, aconseguida amb el joc d'incitació i rebuig que la Juna teixeix al voltant d'en Xavier, que el lector es fa tan conscient de la desesperació d'aquest, que fins i tot troba versemblant que accedeixi a cometre un assassinat» (Ballús, 2007: s/p).

L'erotisme de la Juna li atorga poder sobre l'altre, i a poc a poc en Xavier es fa més manipulable, i els seus orígens humils el fan sentir petit i insignificant. Es presenta doncs un prototip femení diferent de l'alliberada sexualment, i li va com l'anell al dit la definició que li atorga Sarsanedas de «dona-botxí» (1969 ca). I seguint aquesta distinció hi ha la «dona-víctima», «dona-companya» només com a projecte i «dona-botxí» esmentada. La «dona-companya» apareixeria en textos de to líric o èpic (com podria ser en el cas del cicle «La terra prohibida»), i la «dona-víctima» pot manifestar-se en *Totes les bèsties de càrrega*. Ara bé, a *Joc brut*, l'autor vol escapar d'aquesta visió maniquea (ella dolenta vs. ell bo) fent un gir en la trama.

Tanmateix, és significatiu que la càrrega eròtica no acabi d'esdevenir-se en cap moment; la Juna mai no es lliura plenament al Xavier, i per això hem de parlar d'unes «relacions castrades» (Moreno Bedmar, 2014: 192):

Vam rebregar-nos en una abraçada que ens encenia els llavis, tremolosos i impacients. Sense ni adonar-me'n, les meves mans avançaven cap als pits, i ella va deixar-se anar

cap a un costat, abandonada. Aparentment, abandonada, perquè tot d'una semblà recobrar-se i digué:

— No!

Em rebutjà amb tots dos braços i novament vam quedar-nos l'un davant de l'altra, mirant-nos amb un esguard tèrbol i fràgil. La faldilla se li havia arromangat cuixes amunt i ara em mostrava la carn bruna que gairebé es confonia amb la nit. (Pedrolo: 1965: 18)

Aquest no-acompliment de les relacions, en canvi, no es respecta a l'adaptació cinematogràfica de Juan Antonio Bardem, titulada *El poder del deseo* (1975)⁶, un film protagonitzat per Marisol i Murray Head que no va rebre l'aprovació de la crítica ni del mateix Pedrolo i en el qual «se sobrecarrega el contingut eròtic de l'encontre amb escenes de *destape* i, més endavant, amb la consumació de la relació sexual, cosa que en la novel·la no succeeix, ja que la relació física més continguda i mai acomplerta és el veritable motor dramàtic que empeny Xavier a cometre l'assassinat» (Marchetti, 2019: 279). En definitiva, no va ser una pel·lícula gens fidel a l'original literari, no només pel seu convencionalisme, sinó per les transformacions profundes que Pedrolo també denuncià ja que «trojava ridícules, tòpiques i, fins i tot, masculistes qüestions presents al film» (Marchetti, 2019: 278).

Pel que fa als referents literaris de *Joc brut*, es mostren punts de contacte amb l'obra de James M. Cain, traduïda pel mateix Pedrolo com *El carter sempre truca dues vegades* i publicada a la col·lecció La Cua de Palla. Aquí és Cora, dona jove i bella, que treballa amb el seu marit Nick en una taverna, la que proposa cometre un crim a Frank: el sexe és l'ham per convèncer en Frank, i s'hi barregen la cobdícia i la luxúria.

Si ens fixem en una anàlisi actancial i temàtica com la que proposa i aplica Teresa Arnandis (a partir de l'esquema de Greimas) a una part del corpus pedrolià de gènere negre, veurem tot desenvolupant un eixamplament semàntic del verb *fer*, que els eixos temàtics es resumeixen en la cobdícia, la pobresa, la luxúria, l'enamorament (una mena d'*amour fou* per una *femme fatale*) i la traïdoria (Arnandis, 2015: 206-207). Així, doncs, la funció del traïdor ocupa una categoria complexa que té una doble estructura derivada alhora de l'oposant i del destinador.

⁶ El primer guió va ser adaptat per Bardem, i més endavant tornà a adaptar-lo amb Rafael Azcona. Els drets d'adaptació de la novel·la pertanyien a Antoni Iasi, que els vengué a Javier Armet i, després, acabaren en mans de Goya Films. Es rodà en anglès i es doblà al castellà.

Mitjançant aquestes escenes eròtiques, progressivament es descobreixen les personalitats dels protagonistes, i el Xavier es mostra en tota la seva feblesa, condicionada per l'ambient social: «Les paraules se m'anaven fent agres a la boca, revivia en uns moments la meua infància humiliada i famolenca, les aspiracions de la mare que volia per a mi un futur millor i no ho aconseguí, perquè no va poder donar-me estudis, i mai no vam tenir res, ni casa. Vivíem de rellogats... » (Pedrolo, 1965: 15).

Les descripcions de la Juna i de la seva relació l'endinsen in crescendo en una obsessió que finalment esdevé irrevocable:

L'havia engegada, les meves carícies, els meus petons, li havien fet perdre el món de vista, tota ella cremava com una brasa encesa per una ventada tempestuosa. I jo era vent, el vent també encès que ara mateix, en recordar la humida carnositat dels seus llavis sota meu, gemegava com un animal ferit. (Pedrolo, 1965: 29)

En aquest cas el sexe es relacionarà intrínsecament amb la violència, també propiciada per l'ambient social de la Barcelona de postguerra:

Hi ha ingredients que hi són sempre coincidents com la manera de veure el món i d'explicar-lo, una comprensió i de vegades compassió per les debilitats humanes. El gènere ell se'l fa a mida i els situa en el context de la ciutat que coneix tan bé i hi reflecteix, per dir-ho en paraules de Joan Fuster: "la immensa tristesa urbana de l'època". (Arenas, 2019: 343)

5.2.8 La presència de l'erotisme en el cicle de mites religiosos: *Crucifeminació*, *Procés de contradicció suficient* i *Múltiples notícies de l'Edèn*.

«La religió m'interessa tant o més que la literatura», comentava l'ateu Manuel de Pedrolo a Maurici Serrahima en una carta de l'any 1954, a l'inici d'una correspondència que duraria anys i se centraria principalment en el debat espiritual i religiós. Els seus coneixements sobre mitologia de les religions queden palesos en alguns dels llibres de la darrera etapa, on explora, estudia i ofereix una revisió d'aquestes qüestions. Naturalment, cal separar aquesta visió de l'estructura eclesiàstica, considerada tan sols com a opressora. «Dues institucions em són perfectament insofribles: l'Exèrcit i l'Església» escriu el 4 de gener de 1987 en els *Diaris* (Pedrolo, 1999: 15).

Pedrolo, doncs, lluita contra la construcció del relat de l'Església i ho fa proposant una (o diverses) lectures del mite de l'origen de la humanitat –com succeeix a *Múltiples notícies de l'Edèn* (1985)– o bé discutint la versió tòpica de la figura del diable, tot canviant-li el sexe, com passa a *Procés de contradicció suficient* (1976). Dues obres que, juntament amb *Crucifeminació* (1986), han estat emmarcades dins del cicle dedicat als mites ancestrals.

Aquest cicle es caracteritza per inserir una dosi significativa de sensualitat –fins a quin punt podríem parlar de *Procés de contradicció suficient* com d'una novel·la que barreja misticisme i erotisme a parts iguals?–, que en aquesta darrera etapa augmenta quan es complementa amb el tema religiós, de la mateixa manera que es reforça la sexualitat quan apareix el tema polític. Ara bé, no totes les obres es comporten de la mateixa manera ni tenen la mateixa funció, i cada realitat que es descriu es correspon a un model i tècnica diferent. Així ho reafirma Arbonès (2018: 86) quan comenta que «pràcticament, les variants estilístiques assajades per Pedrolo són tantes com novel·les ha escrit, i un estudi consciencios del llenguatge i de l'estil del nostre autor podria estendre's al llarg de tot un llibre o de més d'un».

A *Procés de contradicció suficient* hi emergeixen unes escenes clarament eròtiques, com la de Maia muntant un cavall totalment nua (nova versió de Lady Godiva amb l'ullet posat una vegada més cap a D.H. Lawrence), descrita amb esplendor i detall:

La contemplo dreçada contra la blavor de l'horitzó buit, aureolada pel sol que li inunda la pell i li posa ombres breus sota els pits turgents i li arbora la tofa del pubis, però

gairebé no em dona temps d'observar la línia punyent de les natges, de les cuixes que ceneixen el cos de la bèstia, puix que a l'acte surt disparada cap a la llunyania, on la mar, veig, entra més en la terra. La gropa, alçada en inclinar-se endavant, sostinguda pels genolls, m'ofereix unes corbes tendres que ondulen amb un ritme febrós i lent... (Pedrolo, 1976: 19)

Parlaríem, doncs, d'erotisme barrejat amb el sobrenatural, com també ocorre en altres escenes, amb la cambrera que fa *topless* o les monges que es canvien l'hàbit i surten mudades del bany, amb els llavis i els ulls pintats (26), i que conformen un conjunt de quadres que succeeixen ràpidament i que es troben immersos en reflexions i digressions, com la de la condemna de l'acte carnal (97-98). L'autor no s'està de mostrar-ne alhora la seva part més fosca, a la qual pertany emblemàticament a la violació executada pel pintor (narrador-protagonista) mentre està pintant la Maia (63). *Procés de contradicció suficient*, a més de pouar en religions antigues, exorcismes, conjurs i mites, ofereix experimentació formal i un rerefons de problemàtica existencial; i d'altra banda, presenta «un erotisme ambiental i concret», perquè «conté una càrrega eròtica més elevada entre totes les novel·les que ha publicat fins ara» (Arbonès, 2018: 146). Naturalment, hem de tenir en compte que encara no havien sortit a la llum *Obres públiques* ni els *Quaderns d'en Marc*.

En una carta de Pedrolo a Arbonès del 2 de setembre de 1979 exposava d'antuvi la dificultat d'explicar l'obra i en resseguia algunes de les claus (Pedrolo, 2011: 166): «La paradoxa, llei fonamental de l'univers segons el llibre, és, a aquest nivell, que l'home creï lliurement allò que nega la seva llibertat, és a dir, que nega que pugui ser».

Per mostrar la manipulació a la qual es veuen sotmesos els mites religiosos i, en definitiva, la informació (sobretot en mans dels poders establerts), a *Crucifeminació* –de les tres, l'obra en la qual Pedrolo fa un clar ús de l'experimentació formal, pel que fa a la disposició del text–, hi ha documents de diversa procedència entorn d'un fet que va ocórrer l'any 2081, quan en una plaça pública una dona verge va donar a llum l'enviat d'un Déu, el Definitiu. El llibre s'estructura en tres parts diferenciades: en la primera mostra el punt de vista de l'Església («Document de l'infiltrat»); en la segona, la visió científica («L'escollida»); i en la darrera «L'informe Manti», la interpretació periodística. També s'hi insereix una nota de l'editor i una del traductor dels papers, suposadament escrits en portuguès.

Un episodi central és marcat pel diàleg entre els tres doctors i la noia, Gora, on torna a abordar-se (tot i que sense gaire profunditat, la veritat sigui dita) el tema del plaer femení. Més endavant, en la nota corresponent a «L'escollida», s'explica que el text és un conte de Geu Predicata, un escriptor gairebé oblidat que té «dues novel·les i prop d'una cinquantena de contes i narracions curtes, per esmentar només l'obra de creació», que contenen «passatges d'una cruesa que voreja l'obsenitat, i amb escenes francament irreverents que podien haver estat objecte de persecucions judicials» —i que recorden la que va patir el mateix autor amb *Un amor fora ciutat*.

Adrecem-nos a *Múltiples notícies de l'Edèn*. Aquí l'autor tampoc no empra el que podria considerar-se un llenguatge eròtic (com el que caracteritza *Procés de contradicció suficient*), sinó que més aviat fa al·lusió als repetits actes sexuals de Lilith, Eva o Adam, per tornar a ressaltar el valor subversiu de la sexualitat.

Recordem que s'han dut a terme diverses reescriptures literàries del mite judeocristià dels orígens: Adam i Eva i l'expulsió del paradís, i com el seu simbolisme ha anat variant en funció de l'època. «En contraposició al sentit religiós del mite, l'època contemporània ha tendit a mostrar-ne una imatge més favorable, que fa èmfasi en les conseqüències que tindran els actes d'Adam i Eva en la conformació de la condició humana» (Gregori, 2018: 215). Concretament, en la literatura catalana, «el mite d'Adam i Eva i de l'expulsió del paradís sembla particularment connectat amb el gust estètic del període d'entreguerres» (216) i aquest interès «mostra la sintonia que la literatura catalana d'aquests anys estableix amb la resta de les literatures occidentals del seu entorn. Una demostració del nivell de modernitat i d'actualització estètica i cultural assolits en aquest període» (231). Trobem alguns exemples d'aquestes reescriptures en *Allò que tal vegada s'esdevingué*, de Joan Oliver, el recull *La creació d'Eva i altres contes*, de Josep Carner, la comèdia *La creació d'Adam o bé Eva*, de Carles Soldevila, així com *Adam i Eva*, de Joan Santamaria, i el conte «El primer arlequí» de Pere Calders⁷, «recreacions que responen a la voluntat de replantejar-ne els fonaments per a posar a prova el mite en una cultura que ja no es basa en les seguretats del pensament religiós» (230).

⁷ Carme Gregori (2018: 213-232) analitza quatre obres de la narrativa catalana dels anys trenta que recreen el mite d'Adam i Eva: «El primer arlequí» de Pere Calders, *Adam i Eva* de Joan Santamaria, *Eva*, de Carles Soldevila, i *Judita*, de Francesc Trabal, a partir de la seva relació amb l'hipotext.

Tornant a l'obra pedroliana, veiem que aquí parla obertament del plaer sexual femení i hi reflexiona en reiterades ocasions, com en la conversa entre Lilith i Jahvè, en què ella es queixa d'estar sempre sotmesa a la voluntat d'Adam i al seu gaudi. La resposta és la següent:

Et laments d'una diferència, que segons tu, et perjudica –va contestar-li Jahvè Déu–, i no dius res dels teus avantatges, perquè tu, Lilith, obtens més plaer que el teu company quan jaieu plegats i pots fruir una colla de vegades per cada cop que frueix ell. Sàpigues que si en l'Adam domina el cervell, que tan fàcilment pot errar, tu ets molt més sensual. (Pedrolo, 1985: 28)

Més endavant s'al·ludeix concretament a aquesta «superioritat eròtica» femenina, fent referència a Eva:

Convenia a una mentalitat ofuscada per la caiguda atribuïda al pecat d'Eva quan al baró se li imposà una realitat per a ell insatisfactòria: la superioritat eròtica d'aquella que fou la seva meitat femenina. És una superioritat que, a part de molestar-lo i àdhuc ofendre'l, sempre ha fet estrany al mascle, el qual la considera contrària a l'ordre de les coses, (Pedrolo, 1985: 60-61)

En aquest cas, la base d'aquesta reescriptura mítica rau en el personatge de Tirèsias, quan va donar la raó a Júpiter en la seva discussió amb Juno:

Mentre tot això passava a la terra per les lleis del destí i el bressol de Bacus, el déu nascut dues vegades, era fora de perill, conten que Júpiter, alegre a causa del nèctar, va deixar de banda les seves grans responsabilitats per entretenir-se en passatempis banals amb Juno, que tampoc no tenia res a fer, i que li va dir: “T'asseguro jo que el plaer que sentiu vosaltres és molt més intens que els homes”. Ella ho va negar. Van acordar de demanar l'opinió al savi Tirèsias que coneixia els plaers de Venus des de tots dos cantons, perquè un dia amb un cop del seu bastó havia maltractat els cossos de dues serps que copulaven enmig d'un bosc verd, i d'home que era s'havia transformat en dona –prodigi admirable!- i havia passat així set tardors; la novena les va tornar a veure una altra vegada i va dir: “Si els cops que rebeu tenen tant de poder que són capaços de canviar el sexe de qui us els dóna, ara us tornaré a estovar”. Després de colpejar els mateixos serpents, va recuperar l'aspecte anterior i la figura que tenia de naixença. Designat, doncs, com a àrbitre en aquella discussió poc seriosa, va donar la raó a Júpiter. Diuen que la filla de Saturn es va dolguda més enllà del normal i de manera desproporcionada amb el motiu, i que va condemnar els ulls del seu jutge a una nit

eterna. Però el pare omnipotent –perquè cap déu no pot anul·lar les accions d'un altre déu- en compensació per la llum que li havien pres, li va concedir la facultat de conèixer el futur i va alleugerir el càstig amb aquest honor. (Ovidi, 1994: 109)

Veiem, doncs, l'origen d'aquesta rancúnia i aversió envers la dona, a voltes equiparada despectivament a una bèstia. Més endavant, en el *Diari 1987*, torna a reflexionar sobre aquesta preeminència (Pedrolo, 1999: 151).

A Baixeu a recules i amb les mans alçades (1979) –una obra que ell mateix defineix com «una mena de prolegòmens a una versió del pensament teòric» en què recollia i conciliava «els punts extrems de l'heterodòxia de la ment humana»– sembla que comenti els episodis abans esmentats de *Múltiples notícies de l'Edèn* quan fa l'apreciació següent:

Adam i Eva no es van tapar les vergonyes convencionals; estaven espantats, i no pas del sexe que ja havien degustat [...] fins aleshores llurs semblants, sinó de la consciència reflexiva que, en desvetllar-se'ls, obria una facultat d'imaginació abans desconeguda i, amb ella, la possibilitat d'un sentiment eròtic. (Pedrolo, 1979: 8)

I continua:

La simple copulació forma part de les activitats del món animal, però només l'home ha accedit a l'erotisme en què es depura i es transcendalitza el sexe. Hi va accedir, suposadament, aquell dia que Eva tastava la fruita de l'arbre del bé i del mal i la feia tastar al seu company. No li va donar la vagina, que tantes vegades havia lliurat al seu desig amb un desig igual, sinó que el va fer humà de la mateixa manera que ho era ella [...] (Pedrolo, 1979: 9)

En la diferenciació entre erotisme i sexualitat animal, Pedrolo mostra el primer com un element que humanitza la relació: al gaudi físic del sexe que procura plaer «s'afegeix la consciència de fruir-lo, que es converteix en delectació, en una voluptuositat mental que ens endinsa en nosaltres, en l'altre i, en la realitat» (Pedrolo, 1979: 121). Fet i fet, Pedrolo s'allunya de la visió de l'eròtic com a sagrat –en el sentit que ho fa Pellegrini (1967: 20) quan parla de Lawrence i Miller com a «místics de l'erotisme»– ja que això es produeix quan se'n destaca el component de misteri, i no és aquest el cas. Fa una distinció entre desig i necessitat sexual, i considera que la necessitat és absorbent i passiva, equivalent a la gana, i prescindeix doncs de l'erotisme; en canvi, el desig és

conseqüència d'un estat de plenitud, i té un component actiu i emergent. Per a ell, l'erotisme s'alimenta d'aquesta energia expansiva.

Pedrolo reinterpreta i reescriu una història que ha situat la sexualitat damunt la base del pecat original, i així ho deixa escrit en el comentari final de *Múltiples notícies de l'Edèn*: «Mentre anava recollint i, després, quan ordenava i anotava els textos, s'ha preguntat més de quatre vegades: qui pot haver estat capaç d'inventar-se aquestes històries?...Sí, però: i qui fou capaç d'inventar-se aquelles?» (1985: 137).

Cal mencionar, per acabar, la «transgressió com a via per superar la prohibició» de què tracta Bataille. L'erotisme ha estat marcat, sobretot en el cristianisme, per la prohibició, ja que «la transgressión no es la negación de lo prohibido sino que lo supera y completa» (Bataille, 2010: 45) i per això no serà mai equiparable a la llibertat. Així doncs, l'erotisme existeix com a paradoxa: necessitat d'un límit que neix de l'afirmació de la transgressió, i necessitat alhora de la transgressió en la qual se sosté el límit.

6. Un nou llenguatge eròtic

«Al novel·lista no li toca altre remei que construir-se el seu propi llenguatge: substituir, inventar, adaptar, renunciar».

Maria Aurèlia Capmany

6.1 Sobre el llenguatge de Manuel de Pedrolo

Manuel de Pedrolo va dedicar molts esforços per fomentar la difusió de la llengua i la cultura catalana en unes circumstàncies que li eren adverses, motiu que el va impulsar a conrear diferents gèneres i registres. El gènere eròtic no podia quedar-ne exclòs, i també va deixar-hi la seva aportació. Per endinsar-se en el paper que el sexe i les seves circumstàncies tenen en la seva obra, les seves intencions i la manera de servir-se'n, no es pot obviar un altre aspecte que en deriva: el repte que suposa emprar un tipus de llenguatge propi i suggeridor, que sovint tendeix al registre col·loquial, cosa que permet a l'autor de jugar amb els límits entre la pornografia i el llenguatge literari. Aquesta producció pedroliana arriba de manera tardana (amb *Obres públiques*, escrita l'any 1971, però publicada pòstumament, l'any 1991) i en forma d'anònim, amb *Els quaderns d'en Marc* (1984) i amb el conte «La iniciació de la Cèlia» —els textos més representatius pel que fa a la construcció del llenguatge.

Aquí es tracta d'examinar, en primer lloc, la riquesa lèxica de la narrativa eròtica de Pedrolo per dur a terme una visió comparativa dels textos diversos; i en segon lloc, intentaré analitzar la intencionalitat a què respon aquest exercici que realitza l'escriptor amb la construcció d'un lèxic eròtic adaptat al seu estil. Abans, però, fixem-nos en algunes consideracions prèvies sobre el llenguatge emprat per Pedrolo en el conjunt de la seva obra.

L'estudi més recent és l'anàlisi de Jordi Ginebra (2019: 37-57), el qual realitza una aproximació a la llengua de Pedrolo per tal de defugir els prejudicis i tòpics que impedeixen fer-ne valoracions objectives ja «que Pedrolo potser no la va encertar sempre en la qüestió de l'idioma, però això no vol dir que el seu model lingüístic sigui, en general, desencertat».

La seva primera recerca se centra en *Els tentacles* (1945) i pretén comprovar si el lèxic emprat per l'autor és innovador relacionant-lo amb altres produccions poètiques; i una

segona tracta sis de les seves primeres obres, seleccionades aleatòriament (*El premi literari i més coses*, *Es vessa una sang fàcil*, *Crèdits humans*, *La nostra mort de cada dia*, *Balanç fins a la matinada* i *Joc brut*), per concloure que la pressió normativa no era tan forta com podia semblar, ja que fa ús de neologismes que no apareixien al diccionari general de Fabra, i emprava mots, expressions i accepcions col·loquials o vulgars, que en alguns casos són castellanismes. A més a més, també assenyala que en la prosa de Pedrolo no hi ha elements que delatin la seva procedència geolingüística nord-occidental, o, si fa no fa, que n'hi ha molt pocs.

Recordem ara les consideracions de Fuster sobre el llenguatge pornogràfic, que segurament Pedrolo tenia presents:

El drama –«literari»– de la pornografia és que li manca un llenguatge adient. [...] No es pot escriure un relat pornogràfic fora del vocabulari quotidià: tota la força suggestiva – incitant– s'esvairia si hom optava per designar membres i accions amb la terminologia neutra dels diccionaris oficials. Un paper pornogràfic perdria molts, o gairebé tots, els seus al·licients si emprava mots com «vulva» o «copular». El mal és que, enfront d'aquest lèxic quasi «científic», no hi ha sinó l'argot i l'eufemisme. I per aquí s'introdueix el còmic, de nou, en el tractament –ara pornogràfic– del sexe. La pornografia ben sovint és ridícula perquè ho és el seu vocabulari. (Fuster: 2009: 236)

Jordi Arbonès (2018: 82) recupera les aportacions de Maria Aurèlia Capmany sobre el llenguatge de l'escriptor quan plantejava el problema del novel·lista català en trobar-se amb un llenguatge vulgar, «fet malbé, ple de ganga estranya» i de l'altra, «un desconegut “coine”, fet d'arcaïsmes, formes conservades als punts més allunyats de la metròpoli, localismes de tota mena de supervivències dialectals...», en definitiva, un llenguatge que no tenia connexió amb la literatura del país. I també analitzava les raons per les quals tampoc no podia escollir la llengua literària, com fan els poetes. Per aquest motiu, Capmany afegia que «el novel·lista, en canvi, construeix la seva obra per a una majoria, instal·lada en els determinants: aquí i ara. I obliga el lector a sentir-se immers en un corrent de vida i ha de procurar, per tant, evitar l'evidència d'artifici», per això «no li toca altre remei que construir-se el seu propi llenguatge: substituir, inventar, adaptar, renunciar» (Capmany 1958: 57). Això és el que va fer Manuel de Pedrolo, construir el seu llenguatge «amb pacient ofici de vell artesà» (57) i segons Arbonès, «amb un gran esforç, conscient de les dificultats amb què havia de bregar, afanyós per fer-se intel·ligible per part del lector mitjà» (2018: 83).

La seva evolució es definia així:

al costat de paraules d'un estrident timbre de raval, com és ara: *engrapar, mossa, pasta*, locucions com: *No estem per brocs, si la vista no m'enganya*, apareixen mots de filiació literària: *llur, espill, ací, quelcom, ésser*, l'ús del perfet en lloc de la forma perifràstica. Aquesta barreja proporciona una gran ductilitat al llenguatge i el fa útil per a l'expressió d'escenes de la més ínfima categoria de vida, sense caure mai, però, en la vulgar fotografia de la realitat, sinó aconseguint una brillant imatge d'aquesta tèrbola existència (Capmany, 1958: 58).

Aquestes aportacions de Capmany sobre la llengua literària, que Arbonès integra en el seu discurs, també s'ha interpretat com un dels malentesos de l'obra pedroliana que caldria superar (Martínez Gil, 2015: 15), un punt de vista que pren la suficient distància i que ens recorda que «llegir vol dir també acceptar els diferents moments de cristallització d'un idioma. Un judici sobre la llengua de Pedrolo només seria possible des d'aquesta premissa i hauria de tenir en compte com evoluciona aquesta seva llengua particular, quina relació estableix amb la llengua d'altres autors i quin va ser el paper dels correctors» (2015:15-16). Amb tot, cal reconèixer que «Pedrolo és un escriptor conscient d'estar construint un futur [...] El català és la llengua del país, diu, i no n'hi ha cap altra possible per a un escriptor» (Gabancho, 2017: 28).

6.2 El llenguatge eròtic

El *Bocavulvari eròtic de la llengua catalana* de Pep Vila (1987) –una extensa compilació del lèxic eròtic i sexual català des de l'Edat Mitjana fins al 1939–, o bé el *Diccionari eròtic i sexual* de Joan J. Vinyoles i Ramon Piqué i Huerta (1989) –que conté un vocabulari alfabètic i temàtic–, són dos volums que reflecteixen la gran riquesa de mots i expressions en català en l'àmbit del sexe.

Pep Vila observa que «l'erotisme, ara tan mercantilitzat per la societat de consum i sublimat per l'estètica i per l'intel·lecte, des de temps immemorials ha segregat uns codis, uns llenguatges propis» (Vila, 1987: 13). D'aquesta riquesa de mots visible en el camp lèxic relacionat amb l'activitat sexual també en fa una menció especial Albert Rossich, davant de la multiplicitat de designacions que són ràpidament substituïdes per altres: «Podríem dir que el llenguatge és efímer com el plaer. Només això pot explicar la dificultat que tenen avui els escriptors a l'hora de trobar expressions genuïnes»

(Rossich, 1989: 34). I és que la majoria de lèxic específic prové del món agrari i no n'hi ha hagut cap actualització, de manera que ara ens trobem envaïts per paraules que són calcs del castellà i barbarismes de tota mena. Aquest és un dels motius que explica com diferents autors, i Pedrolo amb ells, es troben davant del repte de conformar un estil i una forma concreta en aquest camp, buscar un nou llenguatge, uns nous codis.

Tot això ho pren en consideració Arbonès quan esmenta algunes de les dificultats que se li presentaren a l'hora de traduir al català els *Tròpics* de Henry Miller i *L'amant de lady Chatterley* de D. H. Lawrence (2018: 84). Pedrolo ja remarcava en els *Diaris* la mancança d'una tradició que avalés l'ús d'aquest llenguatge, en analitzar la pobresa del lèxic sexual en la literatura catalana en relació amb l'anglesa (concretament en la seva versió nord-americana), i feia constar l'abundància de mots dels quals disposen per referir-se al sexe femení:

Meat, pussy, snatch, crack, tail, mufi, twat, slit, clef, split, honey-pot, jilly-roll són unes quantes de les expressions que ara recordo; n'hi ha moltíssimes més. Nosaltres, pobrets, no sortim gaire (sense segones intencions!) del *tall*, del *cony*, de la *figa*, però de segur que encara en fem un gra massa. (Pedrolo, 1998: 195-196).

A més, els eufemismes n'han condicionat l'ús: «però no és més urgent desterrar la *cigala* a favor del *membre*, que no compromet tant? I per què he de dir *cul* si tenim la paraula *darrere* i en moments d'expansió potser fins i tot ens és lícit de mormolar *pompis?*» (Pedrolo, 1998: 196). L'eufemisme més deliberadament portat a l'extrem per l'autor apareix a *Totes les bèsties de càrrega*, quan la secretària del funcionari empra el mot «parlar» per referir-se a la consumació de l'acte sexual. Recordem també l'expressió que fa servir Rodoreda en boca de Cecília Ce (*El carrer de les Camèlies*) quan la noia es dedica a «fer senyors». Ara bé, malgrat les reiterades escenes eròtiques i sexuals, Arbonès assenyala «una certa contenció a utilitzar mots netament vulgars, sobretot per designar funcions o òrgans sexuals» (2018: 84) –referint-se al corpus general de l'autor i no apel·lant a la seva producció més eròtica, que encara restava desconeguda–, i que la màxima llibertat que es pren l'autor es troba a *Anònim I*. Aquí Pedrolo empra una barreja de mots en anglès i francès, i prescindeix del que seria el seu equivalent en català, fet que dista a bastament del que farà després. Per això Arbonès li reclamava l'esforç per obrir una escletxa major: «Penso que és el novel·lista que més hauria pogut fer en pro d'aquesta dignificació literària (si així se'n pot dir) de la parla

vulgar en obres de creació a casa nostra, de la mateixa manera que ho feren Joyce o Lawrence, o bé Henry Miller, en l'àmbit de la llengua anglesa» (Arbonès, 2018: 85).

Aquesta contribució pedroliana al llenguatge eròtic arribà de manera tardana, amb *Obres públiques*, i en forma d'anònim amb *Els quaderns d'en Marc*, i també amb el conte inèdit «La iniciació de la Cèlia». Aquests són els tres textos més representatius pel que fa a la construcció del llenguatge, de manera que valdrà la pena analitzar la riquesa lèxica d'*Obres públiques* i «La iniciació de la Cèlia» per discernir si hi ha repeticions volgudes o bé, al contrari, si l'autor aposta per un ús variat de sinònims. No es pot obviar tampoc l'apreciació sobre la disposició del llenguatge de Henry Miller que recupera Vergés (1991: 22):

La sensació i l'emoció sensual descansen en la qualitat descriptiva, en l'ús dels adjectius i dels adverbis que hi donen color [...] Un cop més ens trobem amb la màgia de les paraules, amb l'ús dels mots. No es tracta de les paraules en elles mateixes, sinó de com estan juxtaposades. En això rau l'habilitat de l'artista creador. No és qüestió del que diuen les paraules, sinó de la mena de paraules que s'ajunten, de com s'ajunten i d'allò que evoquen. Henry Miller, quan redactava aquest paràgraf, magnificava l'ofici d'escriure. En el fons, però, allò que realment exaltava era la utilització de les paraules i la seva sensualitat.

Tot seguit diferenciarem dos apartats per aplicar un primer filtre en el vocabulari dels textos triats. En primer lloc, els mots clau amb què identifica els òrgans genitals masculins i femenins, i en segon lloc, els mots amb què identifica l'acte sexual.

A *Obres públiques*, abunden, amb referència als genitals masculins; *verga*, *membre*, *vara*, *fal·lus*, *cigala*; en canvi, les formes més habituals que emprà (seguint un criteri quantitatiu de repeticions) per remetre als òrgans femenins són *figa*, *tavella*, i en menor freqüència *tall*.

Per definir l'acte sexual es col·loca a les primeres posicions el terme *coit*, que va acompanyat de múltiples complements, com ara *coit diari*, *coit desacostumat* i, fins i tot, *coit insensat*. Després també apareixen amb regularitat verbs com *penetrar*, *clavar-la* i *muntar*. Per referir-se al sexe oral, en canvi, fa servir l'expressió *mossegar el botonet*. El vocabulari pot ser deliberadament vulgar, però no sempre, perquè Pedrolo, fidel al seu estil «mixt» també el combina amb altres expressions, a voltes més cultes: «Es va quedar tan esbalaïda que gairebé s'oblidà de la pruija» (1991b: 13).

Altres mots annexos que és pertinent destacar són *pits*, *mamelles* i *sines* –la primera amb freqüència major–, així com altres parts del cos com *cuixes*, *pubis*, *natges* i *ventre*. Pedrolo diu les coses pel seu nom i fa servir locucions precises i directes, sense cap mena d'ambigüitat, que al·ludeixen a totes les fases del coit, des de la preparació i preliminars fins a la consumació. En la seva producció, en cap moment hi trobem un ús terminològic marcadament regional.

En «La iniciació de la Cèlia», totes les denominacions eròtiques es concentren atesa la reduïda extensió del relat, i són més directes i sense preàmbuls. Ja d'antuvi s'esmenta el tema de la conversa: «totes han tingut amants, en tenen encara, són desimboltes i els agrada fer-se conferències. Mai, però, no havien parlat del primer cop, de quan foren desflorades [...] i ara li toca a la Cèlia». Abans de fer referència al vocabulari s'aprecia de bell nou aquesta visió de la dona alliberada. Com diu Gabancho (2017: 27) fent referència al cicle «La terra prohibida», Pedrolo està fixant un ideal (i ho segueix fent aquí), amb un sexe espontani i intens.

Amb tota precisió de detalls, i en un mateix fragment es parla de *pit*, *cul*, *tall*, *mamelles*, *vulva* i *pubis*. Surten mots semblants als del primer text per identificar els genitals (tant masculins com femenins), també es fa al·lusió al *clítoris* i *l'himen*, i s'empren verbs com *orgasmar*, *masturbar*, *gemegar*, *escórrer*, *dardar*, *clavar* i *trempar*. En aquest cas hi ha més detalls com la mida dels pits –*eren dues pometes*– i es recorre en diverses ocasions a l'adjectiu *esplèndida* per fer referència a la *figa*; una altra marca personal de l'autor.

Es perceben, doncs, les similituds amb el lèxic eròtic i sexual d'*Obres púbiques*. Ara bé, aquí l'autor no fa ús d'expressions més cultes, sinó que és deliberadament més cru, vulgar i brut, i realitza una aproximació més directa de les relacions. És significatiu que a *Obres púbiques*, malgrat les constants referències als òrgans genitals i els reiterats actes sexuals que hi tenen lloc, no es percep una funció eròtica clara: no sembla que es vulgui despertar el desig ni excitar el lector, perquè tot el que es narra és més explícit que no pas suggeridor. Així doncs, es posa de manifest el dictum de Jordi Castellanos (1989): «sense fisiologia difícilment pot haver-hi erotisme, però tampoc la pura fisiologia és erotisme».

En canvi, en el segon cas, sembla evident que es proposa excitar el lector, com queda reflectit al final, quan diu: «I totes tres es miren, se somriuen. Calentes» (Pedrolo,

1997b: 277). Vol parlar de sexe descaradament, i el torna a presentar com un joc de complicitats, amb la qual cosa anem des del lúdic, natural, imaginatiu fins al lliure *per se*, sense arribar al fosc ni a l'oscè: «no és immoral parlar-ne, ho és en canvi, deixar-ho de banda o al·ludir-hi amb timidesa benpensant» (Zaballa 2018: 102-103).

L'exercici que duu a terme amb la construcció d'aquest lèxic especialitzat adaptat al seu estil posa en relleu que tot és supeditat a un objectiu literari, i que respon, alhora, a una intencionalitat que es tradueix amb el que denominarem com «l'alliberament dels mots», ja que és una manera més de salvar la llengua. Aquesta llibertat també queda palesa en l'ús d'un determinat vocabulari o expressions, que no són alienes a l'estil de Pedrolo. Si el llenguatge del plaer i del desig havia restat fora d'escena durant tant de temps, ara se situa al centre per explorar els seus límits i sentit, i així obrir camins, que seran recorregut per altres escriptors, com ara els membres del col·lectiu Ofèlia Dracs.

6.3 El poeta visual: l'erotisme fet imatge

Tot i que l'anàlisi de la presència de l'erotisme en la producció poètica pedroliana queda fora de la nostra anàlisi, no podem deixar d'esmentar algunes característiques que completaran la visió de la narrativa exposada al llarg d'aquestes pàgines.

En primer lloc, convé assenyalar que hi ha una producció de textos poètics centrada plenament en la sexualitat i l'erotisme, *Eròtica XX*. Aquesta obra mai no es va publicar de manera autònoma, sinó que es troba dins de l'*Obra poètica completa* (1996) a cura de Xavier Garcia. Anna Parera (2019: 139) ens recorda que se'n conserva un mecanoscrit, confeccionat pel mateix Pedrolo a la dècada dels vuitanta, amb algunes variants respecte a l'edició pòstuma de Garcia, segons el qual *Eròtica XX* podria ser fruit d'un encàrrec d'una antologia pròpia de gènere.

En aquesta anàlisi de les diferents seccions de l'obra tal com les va indicar Parera, la que tracta amb més profunditat la qüestió del cos i del desig és la primera. Ens situem davant d'un «lèxic explícitament sexual, una visió de les relacions absolutament desacomplexada i desvergonyida, una aposta clara per la satisfacció dels instints corporals, deixant de banda totes les males connotacions i prejudicis possibles. En definitiva, ja des del primer poema d'*Eròtica XX*, es deixen de banda tots els tabús que, durant força anys, van acompanyar la representació de la sexualitat i l'erotisme en la literatura catalana culta» (Parera, 2019: 141).

A més, és remarcable que Pedrolo hi incorpori una sèrie de poemes escrits en veu femenina, «Amb la teva veu», que contrasten amb el jo poètic masculí predominant: «Aquesta sèrie de poemes escrita amb una veu poètica femenina va aparèixer per primera vegada a l'*Antologia de la poesia eròtica catalana del segle XX* (Sala-Valldaura 1977) i porta data de 1950» (145). És aquest «intent de donar veu a les dones en l'expressió de l'experimentació sexual» el que fa que Parera afirmi que Pedrolo és un pioner als anys cinquanta, ja que aleshores la literatura catalana no comptava amb veus de dones que arribessin a aquest grau d'explicitació amb els seus poemes (146).

Mereix una consideració a part, també, la composició «Dotzena de monja» –feminització de l'expressió popular «Dotzena de frares»–, que incorpora una sèrie de tretze quartets, amb episodis sexuals descrits en l'espai monacal i que, a grans trets, conformen una crítica a la castedat religiosa i la moral imperant, «per tal de defensar que és impossible viure de manera plena amb la privació de la sexualitat, ja que els impulsos i els desitjos sensuals també formen part de la condició humana» (151). Un aspecte que, com s'ha constatat anteriorment, l'autor repregué en els contes.

En segon lloc, ens trobem davant la multiplicitat i la complexitat de les formes de la darrera producció pedroliana que es manifesta en la poesia, amb composicions tant de dibuix com de collage mecanografiat, moltes amb una càrrega sexual explícita. Alguns estudiosos, com ara Salvo i el mateix Garcia assenyalen que sovint aquesta sèrie de poemes visuals s'han menystingut perquè se'ls considerava anecdòtics dins del *corpus* global de l'obra, i això reclama –per la seva qualitat i quantitat (més de 300 obres)–, una revisió i estudi.

Comencem per les incursions dins la que es denomina «poesia concreta» –terme que serà conegut arran de la trobada entre Eugen Gomringer i el grup de Sao Paulo– perquè aquesta producció poètica de Pedrolo s'emmarca dins d'aquest corrent, que «reclamava una recepció racional» i que contrastava, en canvi, amb la poesia visual, «que era diferent perquè s'interpretava des d'un angle emotiu i emocional» (Lluïsa Borràs dins Moreno, 2015). La primera és la del pròleg «Principi de les cruïlles del món», escrit per Pedrolo a l'obra *Poesia T/47* de Guillem Viladot (1971). En aquest text, en què reivindica l'amic com a referent de la poesia concreta catalana, mostra el seu coneixement teòric i crític i es posiciona, segons Salvo, «entre els primers autors del nostre país interessats en la poesia concreta» (1994: s/p). Ara bé, si no es va manifestar

públicament com un autor experimental és perquè amb la seva dimensió pública, donava importància a la recepció de l'obra (Moreno, 2015: 38).

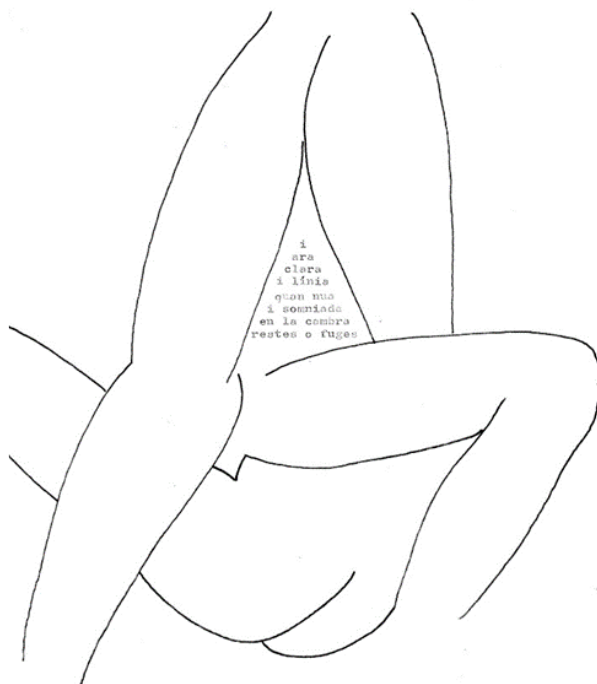
Un segon antecedent es produeix més endavant, amb obres com *Espais de fecunditat irregular/s* (1973), *Text/Càncer* (1974), *Reserva d'inquisidors* (1979), *Crucifeminació* (1986), atès que s'han considerat com els primers experiments concrets: una recerca textual i investigació formal en narrativa del que acabarà desembocant en poesia.

Per tancar el cicle de l'obra poètica completa de Pedrolo, arribem a *Us convida a l'acte* (Pedrolo, 2000). Es tracta d'un recull de vint peces editat per Antoni Agra (amb pròlegs de Xavier Garcia i Ramon Salvo), amb la següent particularitat: el suport de la majoria de les seves creacions són targetes protocol·làries d'invitacions a actes diversos. Segons Escofet (2001: 5), «aquest llibre el situa com un dels autors més desacomplexats i frements de la poesia visual a Catalunya» i en destaca un perfil sorneguer i àcid tan característic, perquè, diu, «l'acidesa es manifesta més quan, damunt de les invitacions a actes literaris, Pedrolo és capaç de viar cap a una incorrecció poètica que no decau, que no és simplement grotesca». I conclou: «No em sembla agosarat dir que, si fem atenció a l'obra de Pedrolo, Viladot, Iglésias del Marquet i Joan Barceló, tots nascuts a terres de Ponent, podríem afirmar que alguns dels aires més renovadors de la poesia catalana dels setanta i de principis dels vuitanta vénen d'aquelles terres. Hi ha en tots ells una recerca formal que no és estèril: és fruit del neguit, del joc que reclama la poesia». Més endavant, l'exposició feta al Museu Comarcal de Cervera (2006), «Manuel de Pedrolo...o la paraula feta imatge. Recull de poesia concreta», presentava un autor «desconegut però altament suggerent i divertit» a través de tres àmbits temàtics: «Pedrolo eròtic», «Pedrolo joc» i «Pedrolo sobres». En el segon, trobem una altra classificació en funció de la tècnica: des de l'obra mecanografiada, fins al retolador (roig i negre), tot passant pel collage. Aquesta mostra, comissariada per Carme Bergés, defineix les seves creacions com «la fusió de la plàstica i el llenguatge, amb un element comú: els *signes*, siguin alfabètics, numèrics o icònics», per això s'ha dit que «la seva poètica, que no defuig la semàntica, s'inscriu en el corrent de la poesia concreta amb influències contemporànies com l'*arte povera* i el pop art» (Moreno, 2015: 40).

Prèviament, l'any 1994, Salvo havia recollit un total de vint-i-quatre peces (catorze d'inèdites) en el volum *Tàctil* i n'evidenciava el vessant més íntim: «He titulat el llibre *Tàctil* perquè aquests poemes ens parlen d'allò que hom veu i d'allò que hom toca; no

són uns poemes fets des de la distància sinó des de la implicació dels cossos, de l'alliberament dels sentits i de la investigació sensual» (1994: s/p).

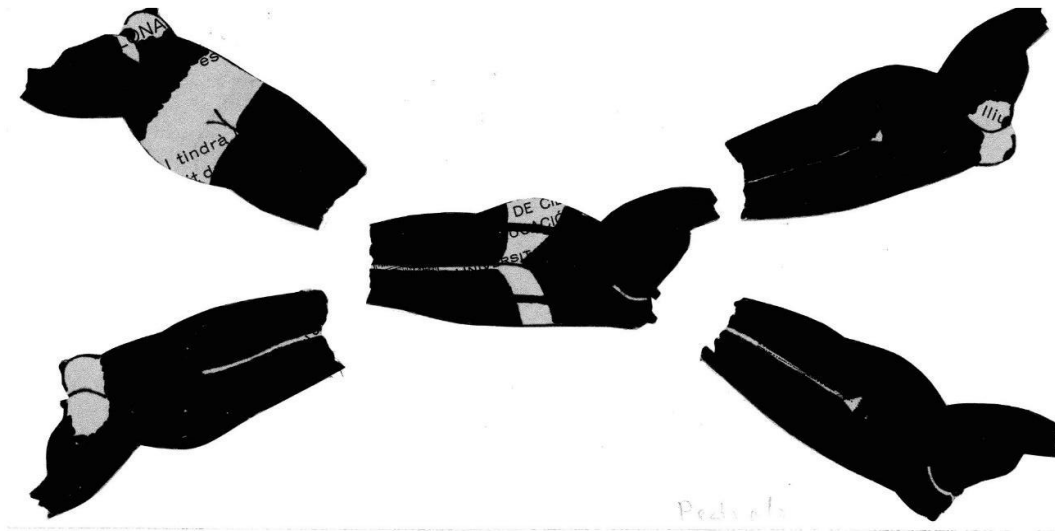
Independentment de l'agrupació que se'n faci, la majoria de peces denominades «eròtiques» recorren a l'aparició de cossos femenins, postures (a vegades fins i tot il·lògiques), i fins i tot amb un toc fetitxista que empelta sabates de taló o mitges sobre un cos nu, així com textos a màquina que complementen les imatges. Anna M. Moreno (2015) analitzà dues peces inèdites, sense títol i en blanc i negre, que tant temàticament com tècnicament són representatives del seu corpus experimental. La primera consisteix en la repetició d'un mateix element del cos femení disposat amb simetria. La segona és el dibuix d'un nu femení fragmentat amb un breu poema a màquina d'escriure inserit dins d'un triangle invers (Figures 1 i 3).



(Figura 1)



(Figura 2)



(Figura 3)

En aquests exemples, l'erotisme explícit i accentuat és un element distintiu que Salvo situa en un segon moment de la producció, el de la dècada dels vuitanta, així com el collage i el dibuix (figuratiu o geomètic). En canvi, hi ha un primer moment que col·locaria als anys setanta, amb obres caracteritzades per la narrativitat i pel joc amb signes alfabètics o numèrics; on l'erotisme es manifestaria de manera més tímida. Tanmateix, segons Moreno aquesta classificació és difusa i podem trobar obres que encaixin en totes dues propostes (2015: 40-41).

L'erotisme es fa imatge amb aquestes composicions, i s'evidencia que no es pot deslligar de la sexualitat, però tampoc de la sensualitat ni d'un rerefons més lúdic, que en cap cas serà inofensiu ni grotesc. Aquesta visió trencadora i alliberadora i també desacomplexada, d'una bona part de la seva producció poètica –en un inici, amb *Eròtica XX*, en què va incrementant la presència de la dona, i en darrer terme amb les peces visuals– estableix punts de contacte amb la narrativa, sobretot temàticament. I es posa de manifest un cop més que l'obra pedroliana, per entendre-la, cal llegir-la com un conjunt.



III. La narrativa de ciència-ficció

1. Ciència i literatura

La ciència i la literatura, lluny de ser parcel·les tancades, es configuren com dues formes de pensament que s'han influït mútuament al llarg dels anys. Diversos estudis ho constaten, a partir de l'assaig *Literature and Science* (1963) d'Aldous Huxley, fins a la més recent anàlisi, a casa nostra, de Xavier Duran (2015), a l'article «Science, scientists and literature. The role of literature in promoting science and Technology» de Solbes, J., & M T., (2015), que focalitza el paper de la literatura en la divulgació científica i tecnològica, entre els segles XIX i XX.

John Slater & María Luz López-Terrada (2021: s/p), posen de manifest el fet que l'escriptura literària i científica eren, fins fa poc, indistingibles, cosa que explica la modernitat del concepte «literatura i ciència»:

Totes dues, ciència i literatura, impliquen tres nocions: una comunitat, un mètode i una forma de comunicació. Històricament interactuen en les tres àrees. No obstant això, les temptatives per intentar explicar aquestes interaccions s'han basat, erròniament, i molt sovint, en la percepció que es té del prestigi en un determinat moment de la ciència o de la literatura, en lloc d'intentar explicar les diferents formes en què han influït l'una en l'altra al llarg del temps.

Algunes de les formes més comunes que destaquen d'aquesta relació i que són rellevants pel que fa a l'objecte del nostre estudi són: les representacions literàries de fenòmens naturals o representacions imaginàries de tecnologies encara no descobertes (com és el cas de la ciència-ficció) que poden inspirar la recerca científica; els conceptes que la ciència pot prendre com a objecte de les idees difoses a la literatura, ja sigui per corregir errors o per explorar possibilitats imaginades, i viceversa, com la literatura pot difondre o popularitzar idees científiques, ajudant en certa manera a la seva acceptació. Sense oblidar un dels darrers punts que s'esmenten, la crítica a través de la literatura dels problemes ètics de la comunitat científica.

D'antuvi, a la literatura catalana trobem la presència d'elements científics en obres de Ramon Llull i són molts escriptors els que s'han proposat realitzar contribucions a la ciència o bé l'han aplicat; «Goethe, per exemple, va escriure una teoria del color equivocada i va realitzar aportacions interessants a la morfologia vegetal i humana, i en les novel·les d'Arthur Conan Doyle veiem que el mètode d'investigació de Sherlock Holmes es basa en el mètode científic positivista» (Solbes, J., & M T., 2015, s/p).

Si passem del segle XIX al XX és impossible no percebre l'impacte que la teoria de la relativitat va tenir en la percepció del temps i l'espai, i també en la literatura amb els diferents punts de vista. Aquesta interrelació també es manifesta amb la formació i/o professió de molts autors de ciència-ficció, lligada a les ciències. Ara bé, si defugim una consideració generalista del terme, constatarem que hi ha unes branques concretes de la ciència que han tingut un impacte en la ficció de: la Física a l'Astronomia, de la Termodinàmica a la Tecnologia, de la Biologia a la Psicologia, a més d'aquella galàxia que implica totes les varietats que anomenem pseudociència. Agafem com a referència les ciències resseguides per Scholes & Rabkin (1977: 113-162) al capítol «The sciences of Science Fiction» i englobem no només les ciències naturals o experimentals, sinó també les ciències socials, ja que tindran al seu torn un impacte en el gènere, i recordem que, en molts casos s'ha adoptat el terme tecnociència (Agustí Font, 2002). Si ho mirem amb distància, estarem d'acord en que «science is of interest not only as a necessary tool in understanding science fiction but as a demonstration of the nature of the materials that originally motivated Science Fiction» (Scholes & Rabkin, 1977: 114), perquè, en definitiva, «the history of Science Fiction is also the history of humanity's changing attitudes toward space and time» (3), quelcom que caldrà no perdre de vista en l'aproximació que es durà a terme del gènere.

2. Antecedents i context internacional

En el moment de remuntar als orígens de la ciència-ficció hi trobarem una disparitat de consideracions respecte a quina és l'etapa o novel·la inaugural del gènere. Algunes situen el naixement a l'Antiguitat clàssica, com Patrick Moore (1965:15) segons el qual el punt de sortida coincideix amb la *Història vertadera* de Lluçia de Samosata –i som a la meitat del segle II d.C: «La publicación en inglés de la *Historia verdadera* de Luciano, junto con las obras de Kepler y de Godwin, despertó un nuevo interés por la novela interplanetaria, así como por las posibilidades de viajar a las estrellas». Si se segueix aquest criteri és pertinent recordar, en paraules d'Aritzeta, que «pràcticament totes les mitologies són obres de ciència-ficció» (1999: 51-52), tot i que en aquest cas n'hauríem de considerar també el vincle amb el meravellós. En qualsevol cas, ens situem en una etapa de «protociència-ficció», o bé, ciència-ficció primitiva, en procés de consolidació.

Alguns episodis d'*Els viatges de Gulliver* (1726) també configuren un precedent (Amis, 1966: 26), així com el conte filosòfic *Micromégas* (1752) de Voltaire. La gran majoria d'estudiosos, però, detecta la inauguració del gènere al segle XIX, concretament amb *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley: «Els intel·lectuals romàntics encarnen el nou esperit que de fet ja prefigura l'actitud de resposta que haurà de tenir la ciència-ficció: un esperit progressista, atent a la novetat» (Munné-Jordà, 1997). Fet i fet, en el context de la Primera Revolució Industrial, l'obra s'erigeix també com una reflexió crítica al voltant dels límits ètics de la ciència i la tecnologia, concretament dels riscos de crear vida artificial.

La ciència-ficció, que encara no tenia nom, es popularitza ràpidament a Gran Bretanya i França, des d'on s'expandeix a altres països europeus. Així doncs, si *Frankenstein* s'assenyala com la novel·la inaugural de la ciència-ficció o, si ho preferim, com un antecedent immediat, Jules Verne en serà el pare precursor; d'altra banda, Herbert George Wells mereix el reconeixement de fundador del gènere, atès que posà les bases d'aquesta nova literatura.

En Verne, s'observa una profunda preocupació pels elements i descobriments científics amb la minuciositat amb què descriu els detalls, així com «el desenvolupament del gènere de la utopia tècnica» (Amis, 1966: 30). Per això és l'escriptor més insigne del que s'ha anomenat *merveilleux scientifique* o «novel·la científica», com posen de relleu

obres com *De la Terre à la Lune* (1865), *Vingt mille lieues sous les mers* (1869) o *Voyage au centre de la Terre* (1873), amb invencions i descobriments, com el submarí, el viatge a la lluna, i altres aventures extraordinàries. Ara bé, *L'éternel Adam* (1910), una novel·la curta no tant coneguda com les anteriors i que va escriure poc abans de morir, ha estat la «més ben acceptada com a obra de ciència-ficció: una especulació sobre l'origen i la fi de la humanitat i les repeses cícliques» (Munné-Jordà, 1985: 9).

H. G. Wells unia la literatura amb la seva formació científica de biòleg. La publicació de *The time machine* (1895), en què s'analitza la possibilitat tècnica de dur a terme un viatge temporal i que abordava la qüestió de la lluita de classes; *The Invisible Man* (1897) o bé *The War of the Worlds* (1898), en què descriu una invasió marciana a la Terra, van ser una fita, i no oblidem la importància de la retransmissió per la ràdio que en va fer Orson Welles:

Com a socialista i científic contumaç que defensava el model darwinià com la contribució científica central de la seva època, ens trobem que un gran nombre dels seus *romanços científics* (com ell va decidir d'anomenar-los) són obres que especulen sobre l'evolució social, els canvis socials, l'experiència humana i la seva relació amb els processos i les innovacions tecnològicocientífiques (Lemkov, 2001: 301).

De fet, s'ha dut a terme una classificació de la seva obra de ciència-ficció en dos grups, en el qual es pot veure una evolució que oscil·la des de la «meravella científica» fins a una ficció més compromesa socialment (Scholes & Rabkin, 1977: 19). Ara bé, altres estudiosos col·loquen la data inicial del gènere al segle XX, perquè en marquen l'existència a partir del moment en què té un nom establert.

Ara bé, són altres estudiosos els que situen l'inici del gènere pròpiament al segle XX, que neix com un gènere contemporani, és a dir, existeix a partir del moment en què s'anomena com a tal, amb autors precursors com Edgar Allan Poe, Edward Bellamy, Edgar Rice Burroughs (Scholes & Rabkin, 1977: 8).

Segons la crítica dominant el terme ciència-ficció (*science fiction*) va aparèixer escrit per primera vegada l'any 1926 a l'editorial de la revista *Amazing Stories* (1926), editada per l'americà d'origen luxemburguès Hugo Gernsback i especialitzada en relats literaris de divulgació científica:

By “scientifiction” I mean the Jules Verne, H G Wells and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision ... Not only do these amazing tales make tremendously interesting reading – they are always instructive. [...] Many great science stories destined to be of historical interest are still to be written ... Posterity will point to them as having blazed a new trail, not only in literature and fiction, but progress as well (Science Fiction Encyclopedia).

Tanmateix, vegem-ne alguns matisos. El 1929 Gernsback va deixar la revista i en va emprendre una altra, *Science Wonder Stories*, on difongué el concepte de «scientifiction». Un any més tard, John W. Campbell va crear la revista *Astounding Stories*, i el 1937 se'n va fer càrrec J.W. Campbell jr., que va titular-la *Astounding Science Fiction*; així de «scientifiction» de Gernsback, estableix el nom «ciència-ficció» i hi privilegia la qualitat literària per damunt de la divulgació científica estricta, i dona peu a l'era Campbell o edat d'or de la ciència-ficció americana (1940-1950). Així s'expliquen les dues línies que ha donat la ciència-ficció, la de Gernsback, anomenada ciència-ficció dura (*hard science fiction*) i la de Campbell: «Under Campbell's guidance, American science fiction became more thoughtful, more speculative, and much more effective as literatura- without losing its sense of wonder or its popular appeal» (Scholes & Rabkin, 1977: 42). Aquesta generació d'escriptors inclou Isaac Asimov, Robert Heinlein o A.E. Van Vogt, el *corpus* dels quals contrasta amb altres publicacions que florien als Estats Units, com les revistes *pulp*, declarades de baixa qualitat. A partir dels anys cinquanta apareixeran altres escriptors de renom, com Arthur C. Clarke (Gran Bretanya) i Ray Bradbury (Estats Units).

Per tant, al llarg dels anys vint i trenta cal assenyalar dos grups o tendències: l'europea, amb una temàtica més conscienciada socialment parlant, i l'americana, desenvolupada a través de les revistes de masses: «turning out fiction that emphasized wonder and horror, delighted with new gadgets and new physical concepts» (Scholes & Rabkin, 1977: 26). Amb el pes del temps, el gènere anirà arrossegant una mala reputació associada als productes de baixa qualitat literària.

Més endavant, es produeix una segona onada, en la qual la ciència-ficció s'estudia segons altres paradigmes –com el feminista, el marxista, el postcolonial i postmodernista– que no abordarem en aquestes pàgines perquè van més enllà dels límits temporals de la producció de Pedroló.

3. A propòsit de la narrativa de ciència-ficció catalana

En aquest apartat ens proposem resseguir les aportacions historiogràfiques més rellevants de la narrativa de ciència-ficció a casa nostra, sense una voluntat exhaustiva d'examinar el panorama, perquè això ja ho ha dut a terme exemplarment Munné-Jordà en els seus múltiples estudis, així com Jordi Font-Agustí (2002), i Sebastià Roig amb la recepció del gènere (2012). També és rellevant per la nostra argumentació l'antologia a cura de Víctor Martínez-Gil (2014) i l'estudi introductori sobre el gènere fantàstic i especulatiu en català que el precedeix, aspecte que ja havia abordat Carme Gregori (2006) a partir de l'obra de Pere Calders. Cal que no perdem de vista que «a la ciència-ficció catalana cadascú ha anat pel seu compte i ha passat temps fins que no s'ha arribat a tenir una “consciència de gènere”» (Munné-Jordà, 2023). Altrament, Martínez-Gil també en fa un clar diagnòstic quan diu que:

el poc arrelament dels altres gèneres de tipus fantàstic en la literatura catalana i en altres literatures de l'àrea llatina, amb la relativa excepció per a alguns aspectes de la francesa, s'explica, en primer lloc, per una situació d'endarreriment social i tecnològic. És, en definitiva, un problema de modernitat, on no hi ha ciència, difícilment pot haver-hi ciència-ficció ni novel·la fantàstica. Davant d'això, les elits culturals de l'àrea llatina han tendit a prestigiar gèneres com el policíac, per la seva suposada representativitat social, o l'eròtic, per la seva càrrega rupturista [...] A tot això, cal sumar-hi la precarietat editorial del mercat català. La literatura catalana contemporània ha tingut problemes greus a l'hora de crear un públic lector popular (2004: 21).

Així doncs, d'entrada la impressió general és que aquesta producció narrativa no és lineal, sinó, per dir-ho d'alguna manera, bastant desigual, i que fins que no es produeix aquesta consciència de gènere no s'acabarà de consolidar. Vegem-ho tot seguit.

3.1 Primeres aportacions al gènere

A partir d'un tema d'actualitat d'aquell moment, la fecundació de criatures *in vitro* duta a terme per uns investigadors de Cambridge, Joan Fuster (1969: 37) escriu un article precursor dels estudis de ciència-ficció dels Països catalans, en una línia semblant del seu text «Salvem el patrimoni eròtic» (1978). No serà debades assenyala l'article «La ciència segons Joan Fuster» (Borja, 2013) que ressegueix algunes de les reflexions fusterianes sobre ciència i tecnologia posteriors agrupades en diferents seccions: «ciència, tecnologia i oci», «el progrés científic i el llenguatge», «mitjans de

comunicació social», «ciència i poder: nous ordres socials», «les ciències de la vida», i «perspectives de futur: la utopia de la ciència».

Abans de ressenyar un seguit d'obres amb les qual es proposa despertar l'interès dels seus lectors sobre els precedents catalans de la ciència-ficció, Fuster no deixa de mostrar el seu descontentament per com de desapercebuda ha passat la primera novel·la (i, sobretot, el seu autor) que marca la línia de sortida d'una ciència-ficció catalana: «seria ben difícil de trobar, en aquest moment, un sol paper il·lustratiu sobre Frederic Pujulà, si no ens endinsàvem en hemeroteques glacials, a la recerca d'una qualsevol nota necrològica» (1969: 37).

Homes artificials (1912) de Frederic Pujulà, publicada a la Biblioteca Juventut i reeditada per Pleniluni (1986) i més endavant per Pagès Editors (2009), s'idea al voltant de la creació d'una dotzena d'homes artificials i perfectes, criats en un món idíl·lic aïllat dels defectes de la societat amb el propòsit de millorar-ne la humanitat. Aquesta novel·la té el seu precedent en el conte «El codi de la No-llei, o el radical doctor Pastetes i el sopar de la marquesa intel·lectual», que va aparèixer l'any 1904 a *Juventut*. Al capdavant, el que interessa destacar és que tot i que té «un abast al·legòric que també l'aparta de la tònica general d'aquesta literatura [...] si no per la intenció, sí —almenys— per la tècnica, *Homes artificials* és ja, el 1912, un conat de ciència-ficció» (1969: 37). L'obra comença amb una breu introducció (sense títol) que posa de manifest el joc ficcional següent:

Entre mitj de tots aquests impresos en Ramon Pi havia trobat el document que m'oferia, la existencia del qual havíem sospitat més d'una volta. Era'l document inèdit, en el qual s'hi trobaven fets inèdits de la vida de l'eminent Doctor Pericard. Així vingué a les meves mans aquell manuscrit, del qual n'ha eixit aquest llibre —notes sobre un fet íntim de la vida d'un home envers qui jo he guardat sempre gran admiració, per més que certa vegada, cambiantli el nom, vaig ocupar un poch barroerament. (Pujulà, 1912:7-8)

Al llarg de vint capítols es van explicant les peripècies d'aquest científic i savi que ha de millorar la vida de l'home actual: «El meu ideal era assolit. El cor me batejava, car dintre de deu o dotze mesos tindria davant meu l'home perfecte, amorfe, l'home de Demà, el qui ho havia de salvar tot, el qui proclamaria la vera llibertat, això es: la llibertat no's proclama» (Pujulà, 1912: 47).

A continuació, Fuster ens descobreix un parell d'obres més: *L'illa del gran experiment* (1927), d'Onofre Parés i *Retorn al sol* (1936) de Josep Maria Francès, dos referents remarcables que, juntament amb *Homes artificials*, configuren aquesta «paleo ciència-ficció» catalana abans de la Guerra Civil.

El primer text s'emmarca en una societat ideal situada a Austràlia l'any 2000, fundada per científics, tècnics, filòsofs, artistes, obrers...; en canvi, la segona, ens situa a una comunitat subterrània on sobreviu la civilització després d'un cataclisme. Si *L'illa del gran experiment* «entra de ple en els canons de les especulacions “futuristes” », i «més que no pas una ‘al·legoria’ sembla una ‘utopia’», a la qual més endavant s'hi refereix com a «ficció científica»; *Retorn al sol*, es percep com una «novel·la de fantasia i sàtira» que s'acosta a la línia seguida per Pujulà en *Homes artificials*: l'al·legoria s'hi insinua, i la intenció crítica és inqüestionable» (Fuster, 1969: 37).

Agafem, doncs, operativament com a punt de partida aquestes tres obres i autors que ressenya Fuster –amb totes les distincions possibles: Munné-Jordà (1985), per exemple, fa referència a precedents encara més anteriors, com *L'Atlàntida* de Verdaguer i els textos d'Antoni Careta i Vidal– com a textos fundacionals, i és que «curiosament, totes tres presenten uns plantejaments ideològics propers al socialisme, que tenia aquells anys de principis del segle XX l'ull posat en les utopies d'Étienne Cabet i que a casa nostra tan bé saberen copsar visionaris com Narcís Monturiol, Francesc Sunyer o els germans Clavé» (Genís, 2015: s/p). L'obra de Pujulà, però, és la més emblemàtica del gènere perquè introdueix dos temes clau dins la ciència-ficció catalana: «la droga que afectaria la relació entre l'individu i la societat, i el tema dels andròides, sers pensants creats al laboratori, diferenciats dels robots i dels autòmats, mecànics, i dels ciborgs, amb cervells humans dins cossos cibernètics» (Munné-Jordà, 1985: 15). Altrament, cal esmentar alguns textos anteriors en els quals s'hi poden resseguir elements del gènere. Els més immediates són *L'escudellòmetro* (1905) de Santiago Rusiñol, un «monòleg dins el gènere de la sàtira dels invents futuristes» (Munné-Jordà, 1985:15); el relat «Un somni futurista espantós» (1910) de Pompeu Gener⁸, publicat dins *Monòlegs extravagants* (en la línia del monòleg de Rusiñol) i *El gegant dels aires* (1911), una

⁸ Frederic Pujulà va incloure Pompeu Gener com a personatge de la seva novel·la *Homes artificials* (1912: 34). És aquest personatge qui presenta Nietzsche al protagonista i qui dibuixa els plànols de la incubadora que havia concebut per a l'engendrament artificial.

novel·la d'aventures de Josep Maria Folch i Torres, inspirada en les històries de Jules Verne i publicada a la Biblioteca Patufet.

L'obra de Josep Maria Francès, i altres textos menors com el relat «El llamp blau» (1935) de Joaquim M. de Nadal –en el qual un savi descobreix una nova arma mortífera que es disputen les principals potències europees abans de la Gran Guerra– sintetitzen les aportacions abans de la guerra civil. El buit de referències bibliogràfiques que Joan Fuster encoratjava a suplir entre tots els lectors de *Serra d'Or*, en una «operació merament detectivesca, i literària al cent per cent» (1969: 37) no només es va veure estroncada, sinó que va ser interrompuda radicalment qualsevol possibilitat de creixement.

3.2 La ciència-ficció sota la dictadura (1939-1975)

Es produeix una solució de continuïtat en el conreu d'aquest gènere, si bé perviu en algunes revistes d'exili amb la publicació de contes i d'articles de divulgació científica. La represa arriba el 1953, amb el *Llibre dels set somnis* d'Antoni Ribera, en el qual es narren set viatges en el temps, i «el 1957, quan és llançat el primer Sputnik i a Barcelona es reuneix el VIII Congrés Internacional d'Astronàutica, Antoni Ribera torna a acostar-se a la ficció especulativa, amb què ja pot ser considerat el primer escriptor català amb voluntat d'autor de ciència ficció» (Munné-Jordà, 1996: 21). El volum compta amb una carta-prefaci de Carles Riba que es titula «D'una carta a l'autor» i que en prosa poètica parla de la simbiosi entre poesia i somni per referir-se a l'obra de Ribera: «“somni arbitrari” com són els d'aquest recull teu; però s'acosta a l'amor, com si discretament l'imitès». Eleva, doncs, la seva obra a categoria poètica, també quan fa referència a la seva «vocació de poeta, sense per això caure en el mal consell d'organitzar la seva vida segons els versos futurs» i també al final, quan després de dir que sàviament tanca el cicle del seus somnis «amb l'etern de Nausica», acaba amb un «Ets madur per a la teva poesia» (Riba dins Ribera, 1953: s/p).

El 1953 és el mateix any que Joan Perucho inaugura les seves novel·les de fantasia (*Llibre de cavalleries*) amb referències científiques, entre les quals ressalten les paradoxes temporals.

En el conjunt de l'obra de Calders sobresurten diferents tòpics relacionats amb la ciència i la utopia; com la conquesta espacial, els extraterrestres, els viatges en el temps,

la fal·libilitat del progrés científic i tecnològic i la denominada utopia negativa o distopia (Gregori, 2006: 209-241). N'és un exemple el conte «Demà a les tres de la matinada» (1959), en què es narra un viatge a la lluna, i que crida l'atenció per la manera de parlar del narrador, que «sembla més adequada per a referir-se a les aptituds per al bricolatge del seu parent que per a demostrar la garantia científica de la seua obra» (Gregori, 2006: 215), o bé «El planeta In» (*Tot s'aprofita*), en el qual el pretext és un altre viatge espacial, on «la credibilitat concedida a la informació resulta notablement disminuïda pel caràcter superflu de les citacions incorporades i pel registre col·loquial que trenca l'especificitat del llenguatge científic» (Gregori, 2006: 217). Altres textos on es poden resseguir, en paraules de Gregori, aquest acostament a la ciència-ficció en clau de paròdia són «El millor amic» (*Invasió subtil i altres contes*), «Àtoms per la pau» (*De teves a meves*), «La Nemour 88» (*Tot s'aprofita*), «Zero a Malthus» (*Invasió subtil i altres contes*), «Altres dimensions» (*De teves a meves*).

D'altra banda, en aquests anys es feia palesa la importància de traduir i incorporar gèneres populars en la nostra literatura per afavorir la normalització lingüística i ampliar el públic lector de la novel·la catalana, una demanda que es produïa des dels anys cinquanta. El castellà havia esdevingut la llengua de la literatura popular i de consum, i el català es reservava només per a la literatura de qualitat i, per tant, minoritària. En aquest sentit, el sorgiment d'Edicions 62 (dirigida aleshores per Max Cahner i Ramon Bastardes), va potenciar molts autors fins al moment desconeguts, i a més, Manuel de Pedrolo com a director de la col·lecció La cua de Palla durant els primers anys, va voler dotar de valor el *noir* que fins ara havia estat menystingut amb un desinterès que semblava englobar tant els lectors com els escriptors autòctons.

Amb l'arribada dels anys seixanta també la ciència-ficció es veu reforçada, i se'n comença a ampliar la nòmina d'autors i obres. Sebastià Estradé, tot i ser un escriptor de difícil classificació, amb la publicació dels reculls de contes –*Una guerra civil* (1961), *Més enllà no hi ha fronteres* (1966) i la seva continuació, *Més enllà del misteri* (1970)–, es reconeix com a pioner en la literatura de ciència-ficció per a joves, i no cal oblidar els seus articles i llibres de divulgació científica; a més de Joaquim Carbó, Ferran Canyameres, Antoni Muset i Pere Verdaguer.

Entre tots, Pere Verdaguer (Banyoles, 1929- Perpinyà 2017) –que també va ser conegut pels seus estudis sobre dialectologia i literatura rossellonesa– s'erigeix com el nom més

significatiu, i des de l'exili a Perpinyà va escriure en un context una mica més normalitzat. Del conjunt de la seva obra, a part de *El cronomòbil* (1966), en què descriu un viatge en una màquina del temps, cal destacar *El mirall dels protozous* (1969) i *L'altra ribera* (1982), en la qual insereix un pròleg on teoritza sobre el gènere i de manera semblant, a *Cartes a la Roser* (1982), inclou textos referits a la ciència-ficció. Ocupa un lloc destacat també *Nadina bis*, «en la qual ens trobem davant una caricatura crítica del nostre món, deformat per una exacerbació negativa de la ciència i de la tècnica» (Ramon Pla, 2001: 2), però el més rellevant és l'orientació que pren la novel·la amb un to més distanciat i burleta: «el narrador descriu els incidents –i aquesta és una dada clau– amb un to i una adjectivació decididament domèstiques, com observant amb distanciament i escepticisme unes situacions que en el terreny estricte dels fets caldria justificar com a terribles» (Pla, 2001: 2).

3.3 Els anys setanta

Per a Munné-Jordà la data rellevant cau el 1974 (com ho serà després el 1984 pel ressò orwelià), perquè és l'any de publicació del *Mecanoscrit del segon origen*:

El Mecanoscrit, dins el corrent de les grans invasions extraterrestres, com *La guerra dels mons* de Wells, i amb la represa d'una nova humanitat, com ho fóra *L'etern Adam* de Verne, a més de ser el més gran best seller de la literatura catalana, representa per al nostre gènere l'inici d'una certa normalització i una garantia de qualitat, al moment que també a la resta del món els grans autors de la literatura general s'havien acostat a la ciència-ficció (Munné-Jordà, 1997b: 31).

Altres autors coneguts hi fan incursions puntuals, com Maria Aurèlia Capmany (amb el conte «Àngela i els vuit policies»), Jaume Vidal Acolver (amb la novel·la *Visca la revolució*), i segurament la més remarcable després del *Mecanoscrit* va ser *Andrea Víctrix*, de Llorenç Villalonga, una distopia amb ressonàncies d'*Un món feliç* de Huxley (Simbor, 1999).

Manuel de Pedrolo publica el recull de relats de ciència ficció titulat *Trajecte final* (1975), tot i que anteriorment ja havia experimentat amb el gènere en els contes «Transformació de la ciutat» (*El premi literari i més coses*, 1953), «Temps simultanis» (*Un món per a tothom*, 1956), «L'origen de les coses» (*International Setting*, 1955), «Les civilitzacions són mortals» (*Crèdits humans*, 1957) i «Darrer comunicat des de la terra» de 1973 (*Contes fora recull*, 1959-1975).

Ara ja es tradueixen obres de ciència-ficció com *Tunc* de Lawrence Durrell (1970, Ed. 62) en traducció de Manuel de Pedrolo; *Illa* d'Aldous Huxley (1970, Ed. Proa) en traducció de Ramon Folch i Camarasa; i *Elidor* d'Alan Garner (1971, Ed. Estela) en traducció, també, de Pedrolo.

Una altra publicació que sobresurt d'aquest període és el relat «La droga» de Roser Cardús, publicat pòstumament el 1982 per Miquel Arimany, i inclòs a les antologies d'Antoni Munné-Jordà (1985) i de Víctor Martínez-Gil (2004), i que «ofereix un tractament particular del tema presentat per Burgess a *La taronja mecànica* i ja afrontat pels autors catalans, des de Pujulà a *Homes artificials* fins a Xuriguera a “La píndola vital”» (Munné-Jordà, 1985: 23).

Hem marcat el 1974 com a data rellevant arran de la publicació del *Mecanoscrit*, però la nova època s'obre el 1976 (cinquanta anys després que Hugo Gernsback comencés a parlar d'una nova literatura), ja que «es pot començar a agrupar les obres segons els centres d'interès. Les paròdies continuen tenint protagonisme, entroncant així amb la nostra ciència-ficció modernista» (Munné-Jordà, 1997b: 32-33).

No ressegurem aquí els textos dels anys vuitanta i posteriors catalogats dins d'un gènere que viu un període d'efervescència creativa i d'expansió, però sí que cal esmentar el sorgiment d'editorials i òrgans que esdevenen clau per a la seva consolidació. Comencem per la revista *Ciència*, la primera de divulgació científica escrita en llengua catalana, que va destinar un espai per a publicació de contes de ciència-ficció, entre ells «Fragmentària» de Manuel de Pedrolo. Va tenir dues etapes, una del 1926 al 1933 i l'altra del 1980 al 1991. Seguidament s'hi van afegir *Quaderns Tècnics* (1985-1990) i *Mètode* (del 1992 fins a l'actualitat), editada per la Universitat de València i dirigida per l'escriptor Martí Domínguez.

El 1984, Ramon Ruiz i Jaume Bonaventura impulsen la primera col·lecció especialitzada, «2001» de l'Editorial Pleniluni, un projecte que va durar fins a 1991, i que va reeditar clàssics catalans però sobretot va oferir-ne d'internacionals, com Isaac Asimov, Stanislaw Lem, Arthur C. Clarke, Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick. Es van donar a conèixer amb la publicació de *Jo, Robot* d'Asimov i *L'home femella*, de Joanna Russ, i va arribar a un total de vint-i-sis títols, el darrer dels quals va ser *Successimultani* de Pedrolo.

L'any 2000 s'inicia la col·lecció «Ciència-Ficció» de Pagès Editors, dirigida per Munné-Jordà, que té tres línies: recuperar els clàssics catalans, donar veu als nous autors catalans i incorporar en català noms imprescindibles a través de les traduccions. El 1996 es va convocar la I Trobada de Ciència-ficció (Mataró) i l'any següent es va constituir la Societat Catalana de Ciència-ficció i Fantasia (d'ara en endavant SCCFF) impulsada pels membres de la secció de ciència-ficció de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

Actualment, hi ha noves editorials especialitzades com Mai Més Llibres, dedicada també al gènere fantàstic i centrada en traduccions d'autors clàssics que no havien estat publicats en català, com Terry Pratchett o Octavia Butler, o bé Males Herbes –amb un catàleg més ampli, que també inclou la prosa experimental, el neogrotesc o el terror–; l'editorial Chronos, Orciny Press o Raig Verd, que s'ha encarregat de traduir al català gran part de l'obra d'Ursula K. Le Guin, i ha incorporat el cicle de renom *Dune* de Frank Herbert.

A manera de conclusió, és necessari remarcar que la sàtira ha estat molt present dins del panorama de la ciència-ficció en català, començant per la que s'ha considerat la primera obra del gènere a casa nostra, *Homes artificials* de Frederic Pujulà, fins arribar a un dels textos més recents, *La veu del seu amo* (2022) de Max Besora.

Cal distingir, doncs, entre els autors que circumstancialment han fet aportacions al gènere però que no en formen part oficialment, i els que sí que poden considerar-s'hi, com és el cas de Pere Verdaguer, en primer lloc, per la seva extensa dedicació i, en segon lloc, Manuel de Pedrolo. Només amb ells hi ha un corpus considerable de textos que intenten reduir el distanciament temporal respecte a altres països.

3.4 La novel·la juvenil

En primer lloc, tindrem ben present l'error greu que suposa reduir la literatura especulativa (que engloba gèneres com la ciència-ficció i fantasia) a una suposada imatge del públic adolescent: «La situació, de vegades promoguda pels mateixos autors o aficionats, ha fet que sovint les obres per a adults, originals o traduccions, surtin publicades en col·leccions juvenils i, ai las!, amb propostes didàctiques» (Martínez Gil, 2004: 22). Susan Mandala, en canvi, era més optimista quan opinava que «no longer are science fiction and fantasy dismissed as juvenile and escapist nonsense that is easy to write, self-indulgent, unchallenging, and unworthy of study» (2010: 15). Sigui com sigui, és evident que gèneres com la ciència-ficció i la fantasia han tingut un fort pes en l'elucubració de propostes didàctiques per a l'ensenyament dels més joves (Galícia, 1996: 4) ja que la seva temàtica s'ha justificat com atractiva per potenciar la lectura en aquestes edats, no només narrativament parlant i com a eina de reflexió pel seu fort contingut especulatiu, sinó per les interrelacions que ofereix el gènere amb el cinema, la televisió i el còmic, i també amb altres disciplines de l'àmbit científic i social.

Anna M. Moreno (2016: 164-168) ja ha resseguit el panorama general de la ciència-ficció en la literatura infantil i juvenil en català (en endavant, LIJ): no passa desapercebuda l'aportació de la figura de Folch i Torres amb la ja esmentada *El gegant dels aires* (1911), juntament amb *La família del capità Delmar* (1913) i *L'extraordinària expedició d'en Jep Ganàpia* (1922), com tampoc iniciatives com la de Cavall Fort, L'Infantil/Tretzevents i editorials com La Galera o Edicions 62, que hi van impulsar, cap a mitjan anys seixanta, la presència de la ciència-ficció. En són un exponent *La casa sota la sorra* (1966), de Joaquim Carbó i *Les rates malaltes* (1968) d'Emili Teixidor. Més tard, la nòmina d'autors s'amplia amb altres noms com Josep Albanell, Josep Vallverdú o Oriol Vergés, que, juntament amb altres que no s'insereixen com a pilars de la ciència-ficció, faran contribucions al gènere.

No sempre la ciència-ficció escrita per a joves ha estat pensada de bell antuvi per aquest públic. El *Mecanoscrit del segon origen* era una obra dirigida a un públic adult; va ser a posteriori quan Josep Maria Castellet (aleshores editor d'Edicions 62) va proposar-ne l'adscripció dins la col·lecció «El trapezi», per adreçar-les a un públic més jove, i aquesta va ser, en gran part, la clau del seu èxit, però que al seu torn va limitar l'obra a l'àmbit de l'ensenyament. Carme Ballús, que ha estat l'encarregada d'elaborar algunes

d'aquestes edicions didàctiques, ha comentat que la permanència del *Mecanoscrit* també ve condicionada per altres elements: la identificació dels lectors amb els protagonistes (al començament de la novel·la l'Alba té catorze anys i en Dídac nou); la construcció de si mateixos en un entorn que els és hostil i només es tenen l'un a l'altre; el fet d'agafar l'experiència dels adults el que els convingui i de rebutjar-ne la resta; i, finalment, la total franquesa amb què hi apareixen tractats dos temes essencials, l'amor i la mort (Ballús, 2019: 351-352).

A més a més, les edicions i estudis que han abordat una perspectiva didàctica de l'obra pedroliana s'han centrat, fins ara, als gèneres de ciència-ficció (amb *Mecanoscrit* i *Trajecte final*) i al gènere negre i policíac (*Joc brut* i *Mossegar-se la cua*). Excepcionalment i pel que fa al teatre, més recentment s'han incorporat *Cruma* i *Homes i no*, en un sol volum, així com la versió didàctica en format digital d'*Acte de violència* (2020, Sembra Llibres).

Sigui com sigui, alguns dels elements que potencien aquesta utilització pedagògica de la ciència-ficció s'han reconduït amb un criteri didàctic. En primer lloc, en destaquem la preeminència del relat curt. Així ho justifica Pedrolo en els informes de lectura, concretament a la fitxa 158, en la qual comenta un llibre de Domingo Santos, *Estación del espacio* (1941), dedicant-li dues quartilles. I conclou que, si l'autor o algú altre fes aquesta reducció del text, es podria publicar amb vista a «un públic juvenívol que per força s'ha de sentir atret pel tema i per la manera com l'autor ha sabut posar-lo a l'abast d'una mentalitat no preparada científicament» (Munné-Jordà, 2018a: 139). En general, però, no es mostra a favor del conte «perquè els reculls poden ser desiguals, si no es tracta d'antologies que recullen el bo i millor dels autors (fitxa 43), tot i que n'exceptua els adreçats a un públic juvenil, més bon receptor (fitxa 1)» (Munné-Jordà, 2018a: 125).

En definitiva, el contacte que el gènere estableix amb altres disciplines, no només les científiques i tecnològiques, sinó també amb altres arts, com el cinema, es presenta com una oportunitat per canalitzar coneixements. Són molts els *films* amb els quals es poden referenciar: clàssics com *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick i Arthur C. Clarke; *Alien* (1979) i *Blade runner* (1982) de Ridley Scott, entre altres, que obren la porta a tractar temes i subgèneres de la ciència-ficció: els viatges en el temps o a l'espai, la robòtica, la política-ficció, la creació de vida, les utopies i distopies, la fi del món, les invasions extraterrestres...

Altrament, el fet que moltes obres parteixin d'una especulació, d'allò que podria arribar a ser, i que estiguin lligades a plantejaments realistes fa que s'estableixi un vincle més directe amb la interpretació propera dels joves. Aquest aspecte és rellevant no només en un sentit didàctic, sinó també en el context del nostre marc conceptual:

Durant els anys seixanta la fantasia és bandejada del cos central de la LIJ pels corrents realistes de postguerra i per la dificultat de ser acceptada pel nou públic adolescent a qui comença a dirigir-se la producció de la LIJ. S'iniciarà així, com a vida de sortida, l'associació de la fantasia amb altres models literaris. En alguns casos aquesta relació esdevé una pura utilització ocasional dels elements fantàstics, però en altres es consolidarà la creació d'un nou gènere literari. (Colomé, 1995: 228-229)

Aquest és el cas de la ciència-ficció, «una de les vies de sortida de la fantasia durant el predomini del realisme» (Colomé, 1995: 229), i la crítica de la LIJ hi ha englobat «totes les obres que incorporen una imatgeria tecnològica o científica inexistente en el nostre món actual, un escenari espacial, personatges provinents d'altres planetes o especulacions sobre el futur de la Humanitat» (230).

4. Una narrativa d'idees

4.1 A la recerca d'una definició del gènere

Segons el DIEC, la «ciència-ficció» és el «gènere literari i cinematogràfic basat generalment en l'explotació de les possibilitats imaginades de la ciència, la tecnologia, la societat i la vida del futur». Trobem una definició pràcticament idèntica al GDLC, fins i tot amb la duplicació descuidada (i cacofònica) «gènere/generalment»: «gènere literari i cinematogràfic basat en ingredients de caràcter extraordinari però racionalitzables per la imaginació, centrat generalment en el desenvolupament de les possibilitats atribuïdes a la tècnica i a la ciència».

Altrament, l'entrada de l'Enciclopèdia catalana s'inicia repetint la informació del GDLC i hi afegeix: «Els seus límits es confonen sovint amb els de la literatura fantàstica (fantàstic) i alguns dels seus productes poden arribar a ésser inclosos en qualsevol dels dos apartats».⁹

Passant a altres idiomes, és més acotada la del diccionari de la RAE: «género literario o cinematográfico, cuyo contenido se basa en logros científicos y tecnológicos imaginarios». El Collins Dictionary segueix una línia semblant i situa la ciència-ficció únicament en unes coordenades de futur quan diu: «Science fiction consists of stories in books, magazines, and films about events that take place in the future or in other parts of the universe». El Wordreference, en canvi, en fa diverses aproximacions: a) «A literary genre that makes imaginative use of scientific knowledge or conjecture», b) «A form of fiction that draws imaginatively on scientific knowledge and speculation in its plot, setting, theme, etc.» i c) «Fiction that uses imaginative scientific knowledge, often about the future».

El Larousse defineix «la science-fiction» com a «genre littéraire et cinématographique qui invente des mondes, des sociétés et des êtres situés dans des espaces-temps fictifs (souvent futurs), impliquant des sciences, des technologies et des situations radicalement différentes», i això ens faria desbordar cap al terrenys adjacent de la utopia. L'italià, en canvi, adopta la forma «fantascienza» i l'entrada del Vocabolario del Treccani recita:

⁹ No apareix cap referència encara a la CiFipèdia –un projecte de l'Associació Cultural El Biblionauta des del 2018, que confereix una gran base de dades de premis, obres i autors, tant històrics com contemporanis.

[comp. di fanta(sia) e scienza, come traduz. dell'ingl. science-fiction]. – Tipo di narrativa sorto nella seconda metà del XIX, essenzialmente come genere avventuroso, che, a partire da ipotesi di carattere più o meno plausibilmente tecnico-scientifico e fingendone uno sviluppo lineare, descrive un presunto futuro prossimo o remoto della Terra; sviluppatasi anche nella cinematografia e nel fumetto, la fantascienza si è poi caratterizzata come evocazione ed elaborazione di idee ingegnose e inquietanti, spesso con riferimento agli assetti e ai rapporti sociali contemporanei, in scenari in cui compaiono mondi extraterrestri, robot, catastrofi atomiche e naturali, mutazioni genetiche, viaggi in altre dimensioni, poteri paranormali, ecc.

En definitiva, en principi es posa de manifest que es tracta d'un gènere, literari i cinematogràfic, que es basa en l'exploració imaginativa de les possibilitats de la ciència i la tecnologia; i en algun cas es fa al·lusió al seu caràcter extraordinari, però també racional, amb uns límits confusos amb el fantàstic, així com el seu aspecte especulatiu en la construcció d'hipòtesis a partir de la fórmula que «Què passaria si... ». Ara bé, d'aquests exemples és difícil extreure'n una definició operativa; al contrari alguns poden fins i tot conduir a error, com és la definició del Collins, que fixa el marc temporal únicament en el futur. En aquest sentit, Umberto Eco (1985: 177) va un pas més enllà quan diu que «la buona fantascienza è scientificamente interessante non perché parla di prodigi tecnologici -e potrebe anche non parlarne affatto- ma perché si propone come gioco narrativo sulla essenza stessa di ogni scienza, e cioè sulla sua congetturalità».

Valdrà la pena, llavors, fixar-se en les aportacions que han fet autors i especialistes en diferents moments –si bé també aquí toparíem amb qui ha apostat per concepcions vagues i provocadores, com la tautologia de John W. Campbell que diu «science fiction is what science fiction editors publish»–, per disposar d'una aproximació més global que tingui en compte que els continguts lligats al gènere han anat variant amb els anys, fins al punt que s'ha arribat a considerar que «science fiction is less a genre –a body of writing from which one can expect certain plot elements and specific tropes– than an ongoing discussion» (Mendlesohn, 2003: 1). Aquí defugirem d'aquesta visió perquè preferim caracteritzar-lo com un gènere híbrid; no en va James Gunn (2005: 10-11) l'ha anomenat «the literature of change»:

It is the literature of change, and literature of anticipation, the literature of the human species, the literature of speculation, and more. And because it is the literature of

change it is continually changing; if it remained constant, it would no longer be science fiction. For that reason some of the essays that follow are like snapshots. That's what science fiction looked like at that moment.

Comencem per Yuli Kagarlitski (1977), que després d'advertir que no hi ha una formulació teòrica-literària que sigui universalment admesa, procedeix a determinar l'àmbit dels problemes inherents. D'entrada matisa que «el término ruso “literatura fantástica científica” es una traducción inexacta (y por consiguiente más acertada) del inglés *science fiction*» (Kagarlitski, 1977: 7). I que un dels seus trets específics és que «incluso en las más modernas teorías, tiende a buscar con frecuencia no solo fuentes de fe, sino también de incredulidad. Parte de tesis probables. Pero elige entre ellas las menos probables» (44). Amb la qual cosa, «la ciencia ficción se halla siempre en el límite entre la fe y la incredulidad [...] Es lo que nos hace percibir una obra determinada como perteneciente a este género» (45). Dit d'una altra manera, «la peculiar oposición entre lo verosímil y lo inverosímil atraviesa todas las capas de la ciencia ficción» (46).

Kingsley Amiss es desentén del valor profètic que altres estudiosos li han associat i es fixa en el valor sociològic que desprèn com a mitjà per aïllar i jutjar les tendències i problemes de la societat per afirmar que «pocos géneros literarios revelan tan explícitamente como la ciencia ficción los deseos, esperanzas, temores, inquietudes y tensiones de una época y definen sus contornos con tanta precisión» (1966: 57).

Centrem-nos ara en un tret que ja ens avançava Kagarlitski quan parlava d'incredulitat, el de l'estranyament o desfamiliarització, mitjançant la qualificació de *novum* que va encunyar Suvin. La seva proposta és la següent: «SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment» (Suvin, 2005: 27). Tant el *novum*, com el *cognitive strangement* són elements que, en cas de ser hegemònics, ajuden a discernir una narració de ciència-ficció d'aquella que no ho és.

Ara bé, com s'identifica? Suvin diu que «lo nuevo es siempre una categoría histórica, pues se encuentra determinada siempre por fuerzas históricas que lo producen en la práctica social y permiten nuevos sentidos semánticos, que hacen cristalizar el novum en la consciencia humana. Un análisis de la CF necesariamente se enfrenta a la cuestión de por qué y cómo lo nuevo fue reconocido como nuevo en el momento de su aparición;

qué vías de entendimiento, qué horizontes, qué intereses estaban implícitos en el *novum* y éste requería» (1984: 113-114). Finalment, ens adonem que la ciència-ficció no pot estar deslligada d'un efecte subversiu per al lector perquè «el *novum* serà fals si de alguna manera no participa en, y comparte lo que Bloch llama “la línea de fuego del proceso histórico”, que para él (y para mí) como marxista significa un proceso íntimamente interesado en las luchas por desalienar al hombre y a su vida social» (1984: 116).

Aquesta exigència del *novum*, de les innovacions que causen estranyesa a la narrativa és seguida posteriorment per una línia de crítics. Tanmateix, això és insuficient per catalogar els textos de ciència-ficció i per categoritzar el gènere: tal com s'assenyala a la Science Fiction Encyclopedia), la tradició més antiga de la fantasia depèn també del *novum*; per tant, no seria un element exclusiu de la ciència-ficció. I argumenta John Clute (autor, juntament amb Peter Nicholls de la SFE) que gran part de la ciència-ficció pretén crear exactament el contrari de l'estranyament; és a dir, funciona perquè l'increïble sembli plausible i familiar. En paraules de Pol Guasch (2022: 4) «la ciència-ficció permet insistir en la diferència entre l'especulació i l'apropiació: no vol, en última instància, totemitzar una experiència fenomenològica desconeguda».

Cenyim-nos ara a un altre punt, el de la vinculació de la ciència-ficció amb el fantàstic per aproximar-nos a una definició més concreta. Sovint s'han englobat els dos gèneres sota el mateix paraigua, i Susan Mandala, a més d'insistir en l'estil –que considera que ha estat un aspecte negligit en la majoria dels autors–, en pontifica un rol concret: «SF and fantasy are not only considered worthy of criticism for the role they play in dissecting attitudes towards difference and exposing social fears; they are also valued as significant arenas of political and intellectual dissent» (2010: 13). Abordem-ne ara alguns matisos.

Quan Miquel Barceló (2006) indica que «la ciència-ficció és un gènere narratiu que ha bastit un corpus complex d'especulacions interessants sobre possibles futurs de la humanitat», la cataloga també com a «narrativa d'idees», lligada més als temes (com els descobriments científics i tecnològics) i no tant a les formes, amb l'afegit que «aporta un sentit de meravella al lector». Aquest «sentit de meravella» ens condueix a les fronteres amb el gènere fantàstic:

Most people think of fantasy as the imagination of the non-real. Since science fiction postulates conditions which don't actually exist, it deals in the unreal. Hence, it is fantastic; hence, it is called fantasy. However, all fiction deals in conditions which don't actually exist, perhaps in tidy endings or in opportune coincidences (...) The true quality of the fantastic has nothing to do with what is real (Scholes & Rabkin 1977: 169-170).

Per aquest motiu, cal tenir present que «all science fiction is to some extent fantastic, because all science fiction makes at least one assumption that reverses the ground rules of the world outside the text in order to create the world inside the text» (170). En la mateixa línia, es resumeix la ciència-ficció com «“a fantastic event of development considered rationally”». That was an attempt to come up with a brief definition [...] By “rational” the definition suggests (but does not explain) the difference between fantasy and science fiction» (Gunn, 2005: 5).

Per esmenar les imprecisions de les entrades dels diccionaris, caldria anotar que:

A longer and more precise definition is attempted in my four-volume anthology, *The Road to Science Fiction*: Science fiction is the branch of literature that deals with the effects of change on people in the real world as it can be projected into the past, the future, or to distant places. It often concerns itself with scientific or technological change, and it usually involves matters whose importance is greater than the individual or the community; often civilization or the race itself is in danger (Gunn, 2005: 5).

De tota manera, recorrem a Todorov (1970) i a la classificació que presenta en l'anàlisi del fantàstic, del qual no n'exclou ni el meravellós ni l'estrany:

A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'oeuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux. (Todorov, 1970: 46)

A partir d'aquí, observarem que sorgeixen el que es denominen subgèneres transitoris – entre el fantàstic i l'estrany, i el fantàstic i el meravellós–, i que es codifiquen amb el següent diagrama (1970: 49):

Étrange pur		fantastique-étrange		fantastiques-merveilleux		merveilleux pur
-------------	--	---------------------	--	--------------------------	--	-----------------

A la part dreta de l'esquema, Todorov diferencia entre el «meravellós pur» i el «meravellós justificat». D'aquest darrer es desprenen quatre tipus de relats: el «meravellós hiperbòlic», el «meravellós exòtic», el «meravellós instrumental» i el «meravellós científic». Ara aïllem les dues últimes categories. El productes del meravellós instrumental «apparaissent ici de petits gadgets, des perfectionnements techniques irréalisables à l'époque décrite, mais après tout parfaitement possibles», i això mateix ens condueix a la seva parella «científica», en què se situa la ciència-ficció:

Ici, le surnaturel est expliqué d'une manière rationnelle mais à partir de lois que la science contemporaine ne reconnaît pas. A l'époque du récit fantastique, ce sont les histoires où intervient le magnétisme qui relèvent du merveilleux scientifique. Le magnétisme explique « scientifiquement » des événements surnaturels, seulement, le magnétisme lui-même relève du surnaturel. (Todorov: 1970: 62)

Vicent Simbor (1999: 243) proposa agrupar aquest binomi en un sol contenidor, ja que ambdós es poden adscriure a la ciència-ficció:

Car sembla raonable no fer diferències entre l'ús de màquines o lleis, plausibles però avançades a les possibilitats de la ciència del moment. La proposta de Todorov [...] ens descobreix el tret definitori del meravellós –i, per tant, de la ciència-ficció–: el narrador estableix un pacte amb el lector en el qual no és possible el dubte davant una realitat ficcional oferta des de l'inici com a no pròxima, no interpretable des del nostre codi de versemblança racional quotidiana. Ens exigeix el pacte del somni, de la il·lusió, de l'oblit momentani de les resistències de la raó davant uns esdeveniments que trenquen les barreres de la nostra lògica.

I un matís important; aquest pacte ficcional dels relats de ciència-ficció es caracteritza per ser «un pacte efímer, vàlid per als lectors estrictament coetanis» (Simbor, 1999: 244). Per tant, «la peculiaritat de la CF dins el domini del meravellós rau en la característica apuntada per Todorov: és un meravellós justificat». I posa com exemple la diferència entre la catifa voladora d'un relat meravellós i la màquina encarregada de congelar i retornar a la vida les persones després d'anys mortes (243). Per això, «tan significativa és aquesta divisòria interna dins el meravellós que molts relats de ciència-ficció han deixat de ser-ho amb el transcurs dels anys, i de vegades no gaires: pensem en els primitius coets per anar a la Luna o en els submarins o en tants i tants aparells i

màquines, que convertien les històries on apareixien els relats de ciència-ficció, actualment assumits dins la plena normalitat, si no ja depassats i arcaics» (244).

Prenem, doncs, com a referència la classificació de Todorov i acollim la rectificació de Simbor per fer-la més operativa. A més, no serà necessari abordar si la proposta del relat és científicament possible o no, sinó que només examinarem com el seu rigor és pròxim a l'àmbit de les idees.

El caràcter racional del gènere (atès que és «racionalitzable per a la imaginació») així com les aportacions d'alguns autors –la proposta de Kagarlitsky de la ciència-ficció com a límit entre la fe i la incredulitat o bé el «fantastic event of development considered rationally» de James Gunn, ens condueixen de manera conseqüent cap al «meravellós justificat» de Todorov. Dit d'una altra manera, «si ha *science-fiction* come genere autonomo quando la speculazione controfattuale su un mondo strutturalmente possibile è condotta estrapolando, da alcune linee di tendenza del mondo reale, la possibilità stessa del mondo futuribile» (Eco, 1985: 176).

Intentem-ne una definició operativa: la ciència-ficció és una narrativa que va més enllà del domini del possible, i que es justifica narrativament a partir de l'ús imaginatiu de les idees, teories o postulats científics i tecnològics del moment. Com altres relats de ficció, necessita un pacte inicial amb el lector; en aquest cas, però, la seva constància serà perquè estarà subjecte a una matèria canviant i a un seguit de regles que poden modificar-se o afegir-se al llarg de la narració. Aquests relats es poden desenvolupar en un futur, però també en altres èpoques, universos paral·lels o mons desconeguts: sota el paraigua del terme ciència-ficció s'hi agrupen molts subgèneres diversos. Insistim-hi: parlem d'un gènere híbrid que en pot incorporar d'altres.

En definitiva, es parteix de situacions en les quals predomina una especulació científica o pseudocientífica; idees lligades a la raó, que es volen justificar a través del coneixement racional, però en les quals aquests fenòmens sobrenaturals s'acceptaran com a veraders per la suspensió de la incredulitat. Però aquesta no és l'essència del gènere, que passa per un principi a priori poc definit com és el «sentit de la meravella», sense el qual no pot haver-hi ciència-ficció:

we need to consider whether sf does 'own' a narrative. It is rarely considered in these terms, but if sf does have an immediately recognizable narrative it is centred on what

has been termed the 'sense of wonder' [...] Although the driver of many on sf novel depends on a specific scientific problema, the structure and forms of the genre/mode are much more embedded in this contextual issue. (Mendlesohn, 2003: 3)

Així, s'obre un horitzó de possibilitats, i cal mantenir-nos fermes en les directrius per llegir el gènere i el codi que ens ofereix: «The reader's expectation of the sf are governed less by what happens than how that happening is described, and by the critical tools with which the reader is expected to approach the text» (Mendlesohn, 2003: 3). A més, el gènere opera en camps diversos i això en determina el grau d'aproximació. Evoquem en aquest sentit el plantejament que en fa *The Cambridge companion of Science Fiction*: «Science fiction is at the intersection of numerous fields. It is a literature which draws on popular culture, and which engages in speculation about science, history and all types of social relations» (2003: 7).

4.2 Modalitats i/o subgèneres de la ciència-ficció

Fixem-nos ara en algunes de les modalitats que s'han fet servir per articular la ciència-ficció en les seves diverses tendències. La més coneguda és la «literatura especulativa» que, segons Víctor Martínez-Gil (2004: 9-40), engloba «tots aquells relats que giren al voltant de les possibilitats humanes del coneixement i de l'evolució d'aquest coneixement, més enllà dels aspectes anticipatius». L'Oxford Reference puntualitza: «A term used by Robert A. Heinlein in 1947 to describe what science fiction *did*, extrapolating from known facts; now used to suggest a broader range of exploratory genres». És per això que també se l'ha catalogat com «un dels molts termes proposats per a una mena de supergènere que englobara tant la ciència-ficció com la fantasia i com la utopia/distopia, entre altres gèneres» (Lutze, 2019: 10). Tornem a Martínez Gil, que fila més prim en comentar que «la literatura especulativa no se situa necessàriament de manera positiva davant la tecnologia. Ben al contrari, sovint la critica i evidencia les pors més regressives» (13).

Altrament, Pablo Campana (1966: 11-12) matisa i amplia l'origen del terme quan diu que:

Damon Knight, autor de *In the seach of wonder*, uno de los mejores ensayos sobre el tema [...] aventuró el título «ficción especulativa», i el qualifica de seductor i vague, fins a tal punt que explica que Judith Merrill, «intenta salir de la maraña de definiciones analizadas estableciendo algunas distinciones. Merrill acepta y emplea la sigla “s-f” (*science-fiction*) haciendo salvedad de que la “S” puede significar tanto “ciencia” (*science*) como “especulación” (*speculation*) y la “F” abarca tanto “ficción” (*fiction*) como “fantasia” (*fantasy*) o “hechos” (*facts*).

Ens trobem, doncs, davant d'una perspectiva força indeterminada, però que ha comportat un seguit de valoracions o, més ben dit, «la ampliación del ámbito especulativo de la ciencia ficción ha comportado casi de forma paral·lela una mayor atención por la estructura narrativa, la trama, la psicología de los personajes y, en definitiva, por la verosimilitud global de las sociedades... » (Barceló, 1990: 33).

Un altre subgènere dominant és la *science fantasy*, que considera la ciència-ficció i la fantasia unitàriament, sense fer-ne cap diferenciació. Es tracta «d'un dels grans corrents de la literatura especulativa dels anys cinquanta. Tot i que s'aplica a obres anteriors i posteriors, l'etiqueta es va començar a usar sobretot en aquells moments per descriure la

literatura que barrejava la ciència-ficció i la fantasia i amb elements sobrenaturals, una literatura que s'oposava a la ciència-ficció *hard*, amb més components científics» (Martínez-Gil, 2019: 65). I la *science fantasy* es vincula amb la «metafísica fantàstica», que Munné-Jordà havia proposat com a model per agrupar els contes especulatiu de Manuel de Pedrolo dels anys cinquanta.

Si revisem *The Encyclopedia of Science Fiction*, veurem on s'ubiquen els seus orígens:

In the Terminology of sf readers, and more especially publishers, this term has never been clearly defined, though Joseph M Crawford, James J Donahue and Donald M Grant, in their "333": *A Bibliography of the Science-Fantasy Novel* (1953 chap), attempted without much luck to establish it as an umbrella term covering sf and fantasy. The term was also the title of a well-known UK magazine 1950-1966, which was also the period when the term was most in general use as a designation theoretically distinct from either sf or fantasy.

More recently it was partially superseded by the terms Sword and Sorcery and Heroic Fantasy, but it differs from these two categories in that Science Fantasy does not *necessarily* contain Magic, Gods and Demons, Heroes, Mythology or Supernatural Creatures, though these may be present, often in a quasirationalized form [...]. Science Fantasy is normally considered a bastard genre blending elements of sf and fantasy; it is usually colourful and often bizarre, sometimes with elements of Horror.

Per a alguns estudiosos (Campana, 1966: 8), «ficció científica» és la fórmula que millor tradueix el sintagma *science-fiction*. I tanmateix es fa necessari establir-hi alguns confins. Barceló diu que l'expressió castellana «ficción científica» no és una forma correcta per referir-se a la ciència-ficció perquè «a veces, ficción científica puede ser usado para referirse a la narrativa especulativa que trata de la ciencia. Algo como la vieja "novel·la de ciencia" que inventaria Jules Verne» (1990: 64). Així ho fa Campana quan afirma que «se acostumbra a citar como ejemplo del poder "anticipador" de la ficción científica su invención del submarino» (1966: 79), per la presència d'elements relatius al coneixement científic en els seus textos. Arthur B. Evans (1988) hi afegeix que cal acordar sense equívoc a Jules Verne la paternitat de la novel·la científica que ell denomina «scientific fiction», per distingir de la «science fiction», essencialment especulativa.

Abans hem mencionat la *hard science fiction* en contraposició a la ficció especulativa. Recuperem ara aquesta terminologia per fer-ne algunes apreciacions. D'entrada es contraposa a la *soft science fiction*, és a dir aquella basada en les ciències socials i humanes; així doncs, seria la branca més orientada a les ciències naturals o tecnològiques. Schmidt considera la *hard science fiction* com un subgènere a part que presenta problemes de definició:

Unlike other sub-genres, such as cyberpunk or feminist sf, that branched off from sf in a specialized political or aesthetic departure from the norm, hard sf began undifferentiated from sf as a whole. Only in the late 1950's was there a felt need to name it. Nonetheless, by studying hard sf, we implicitly accept the need of a sub-genre and its accompanying baggage. (Schmidt dins Cramer, 2003: 186)

Per identificar aquest subgènere, que presenta un major rigor científic amb relació al conjunt de la narració, David Hartwell enumera una sèrie de criteris a tenir en compte: 1) es tracta d'una prosa més expositiva que literària, 2) ha de ser informativa, didàctica 3) el text s'ha de basar en altres textos, entre altres (Hartwell dins Cramer, 2003: 187). El terme va aparèixer per primera vegada el 1957 per P. Schuyler Miller en una ressenya per la revista *Astounding Science Fiction*.

Un altre subgènere és l'aventura a l'espai, coneguda com *space opera*, denominació proposada per Wilson Trucker l'any 1941 per classificar aquelles narracions que s'ubiquen a l'espai interestel·lar:

el nom deriva, amb una clara intenció pejorativa, de les *soap opera*, que eren els serials radiofònics patrocinats sovint per marques de detergents. Així es volia destacar la ingenuïtat literària i el caràcter de clixé d'algunes narracions molt habituals en la ciència-ficció en els seus primers anys d'existència [...] Evidentment, la *space opera* té una correlació molt directa amb la tradicional novel·la d'aventures de l'oest (*horses opera*) en què s'han substituït el cavall per la nau espacial, el revòlver per la pistola de raigs làser i les àmplies planures de l'oest nord-americà per l'espai interestel·lar sense fi (Barceló, 2008: 33-34).

Mereixen un grup a part les utopies i distopies, la història alternativa (o ucronia), el ciberpunk o aquella ciència-ficció especialitzada en continguts que aprofundeixin en temes feministes (sexualitat, reproducció, desigualtat de gènere), que s'han anat instaurant en funció de les diferents onades i expansió que ha tingut el gènere.

Dit això, encara cal apuntar què és la «ciència en ficció» (*science-in-fiction*). Es tracta d'un nou gènere encunyat l'any 2003 pel químic i escriptor Carl Djerassi: «la ciència en ficció era una eina per presentar al públic general la cultura, la forma de treballar i les relacions personals dels científics. No es tractava, com en la ciència-ficció, d'extrapolar les possibilitats de coneixement científic o tecnològic o preguntar-se què passaria si...». Aquestes obres, «no només retraten els científics, sinó que serveixen també per a promoure la reflexió ètica sobre la ciència» (Duran, 2019: 31). L'estudiós també presenta un nou punt de vista quan treu a col·lació quin lloc ocupen l'anàlisi dels continguts científics en obres literàries, concretament d'aquelles obres que no són de ciència-ficció ni tampoc de ciència en ficció:

Això ens permet comprendre millor moltes obres i molts autors, ens proporciona dades i materials per a la història de la ciència i ens ajuda a esbrinar quina era la visió que en determinades èpoques i ambients hi havia envers certs avenços. El material que podem recollir és ingent i les possibles anàlisis també. (Duran, 2019: 32)

5. La narrativa de ciència-ficció en Manuel de Pedrolo

5.1 Quan comença i per què?

La narrativa de ciència-ficció, com la policíaca i l'eròtica, és present en gran part de la producció de Manuel de Pedrolo: concretament, entre el 1973 i el 1979 en publicar els seus textos fonamentals, com el *Mecanoscrit del segon origen* (1974) i el recull de contes de *Trajecte final* (1975). Ja hi havia fet incursions extemporànies, la més rellevant de les quals va ser el conte «Darrer comunicat sobre la Terra» (1973). No oblidem tampoc les traduccions que va dur a terme —*Tunc* i *Nun-quam* de Durrell i *El senyor de les mosques* de William Golding (si bé seria més pròpiament una distopia)— i els informes de lectura que recupera Antoni Munné-Jordà, en els quals «es mostra coneixedor dels clàssics: per damunt de l'autor objecte de l'informe, recomana traduir Bradbury, Simak, Asimov, Brown, Sturgeon, Clarke i Lovecraft, tots autors inèdits en català al moment en què escriu, poc després de 1962, i traduïts més tard, llevat de Simak i Brown, encara pendents» (Munné-Jordà, 2018a: 123), en què a més d'efectuar valoracions també proposa títols alternatius i demostra estar-ne al dia.

Els anys setanta corresponen a la dècada «prodigiosa» de la ciència-ficció en el seu aspecte més popular. Martínez-Gil fila més prim quan esmenta que «la ciència-ficció de Pedrolo s'inicia després del cicle dels *Anònims*, com un intent d'explorar bases narratives mítiques i populars que acompanyin la seva recerca sobre els fonaments de la ficcionalització» (Martínez Gil, 2019: 72). El primer dels *Anònims* es publica el 1978, però es va escriure el 1970. Resseguint, ara, els comentaris de Pedrolo entorn del gènere, en què fa palès el seu interès:

De la mateixa manera que he escrit novel·les policíiques, o si amb aquell desig de no deixar gaires coses al marge, m'agradaria també escriure una novel·la de ciència-ficció. És un gènere que m'atreu perquè hi ha poques obres que siguin bones però en el qual, les que ho són, ho són de debò. És possible que, si res no me'n destorba, n'escrigui una l'any vinent. Cosa excepcional, fins i tot tinc el títol: *Mecanoscrit del segon origen*. És la segona fundació de la humanitat arran d'una invasió extraplanetària que ho destrueix tot. Només queden una noia d'uns tretze anys i un noi, negre, d'uns sis o set. Ells ho recomencen tot. Bé, no cal que t'ho conti en detall. Serà una mena de Gènesi i potser s'hi assemblarà també una mica per l'estil; ja ho veurem... Tot just s'està gestant, i de vegades les meves gestacions són d'una duració inhumana. (Coca, 1991: 43)

En els *Diaris* també es poden resseguir alguns comentaris que es vinculen a autors del gènere, com en la nota del 25 de desembre de 1986:

Philip K. Dick, un autor de ciència-ficció, va escriure: «La política és l'art d'obligar els altres a fer allò que desitgem; per la força, si cal» L'Ursula K. Le Guin, també autora de llibres d'aquell gènere, hi veu «l'ús legal del poder per tal de mantenir i estendre el poder». Tots dos coincideixen amb mi, o soc jo qui coincideix amb ells. I no importa qui faci política: dretes, esquerres o centres. Sempre, tots, obliguen i volen tenir més i més poder per tal d'obligar cada cop més. I s'entén: obligar fins i tot els seus partidaris que no participen d'aquell poder. (Pedrolo, 1998: 381)

Del mateix any és l'entrada del 31 de març, en què fa al·lusió a una obra de ciència-ficció que no va arribar-se a publicar:

decideixo conservar algunes pàgines, entre elles les d'una narració, un llarg diàleg entre un home i una dona, que progressà fins a la trenta i tantes, i les d'allò que hauria estat una obra de ciència-ficció centrada en una inversió "local" del temps... És una mica sorprenent, se m'acut mentre vaig triant i remenant, que tantes "idees" es quedin pel camí quan t'has passat una colla d'anys escrivint cada dia, facilitant, doncs, que tinguin sortida. (Pedrolo, 1998: 86-87)

I també a l'entrada del dia 29 de setembre del mateix Diari, quan diu: «*Curiositat literària*. Em sembla que el títol més enigmàtic de la literatura universal pertany a un llibre de ciència-ficció publicat ja fa més d'un segle, concretament l'any 1881, i escrit per Solyman Brown: !!! » (Pedrolo, 1998: 291).

Si ens fixem pròpiament en la recepció de la seva producció dins del gènere, en l'entrada del dia 9 de juny es reproduïx una carta dirigida a Jordi Castellanos –un dels col·laboradors de la *Història de la literatura catalana* encarregat juntament amb Maria Campillo d'elaborar el capítol pertanyent a l'autor– i amb ella la indignació, quan manifestava, entre altres apreciacions, «que no acoteu com caldria les diferents parcel·les del camp narratiu que he "explorat", que en referir-vos a la ciència-ficció citeu el *Mecoscrit* i cal·leu l'existència de *Successimultani* i d'*Aquesta matinada i potser per sempre*, prou remarcable, la darrera, per la quantitat de teories sobre el temps que discuteix o inventa...» (Pedrolo, 1999: 193). I és un tema que l'autor intenta esmenar i reconduir, com es pot veure en una carta CDXXXI (bis) adreçada a Jordi Castellanos *Epistolari* (Pedrolo, 1997a, II: 838).

Tornem altra volta als orígens. En un qüestionari publicat a *Serra d'Or* (1963), li pregunten pel seu primer record literari, i ell respon: «Com a lector, la primera obra que recordo haver-me empassat de cap a peus, i amb molt d'entusiasme, és una llarga història que ara situaríem dins la “ficció científica”, ja que tractava d'uns individus malèvols que, si no m'equivoco, havien aconseguit de desintegrar la matèria [...] No recordo ni el nom de l'autor ni el títol del llibre, una narració que sortia en lliuraments setmanals. Jo devia tenir uns vuit anys» (Pedrolo, 1974a: 19-20).

En una altra entrevista, també publicada a *Serra d'Or* (1969), li demanen quin impacte li va produir la petjada de l'home a la Lluna, i arran d'això, si creu possible que demà puguem habitar d'altres planetes. La resposta de Pedrolo, que no defuig un punt de vista socialment compromès, és la següent:

Per què no? Ho considero perfectament factible, potser perquè soc un lector de llibres de ficció científica i, per tant, estic acostumat a pensar de manera diguem-ne imaginativa. Sigui com sigui, però, et diré que em sembla més important que l'home pugui arribar a habitar degudament el seu planeta. Vull dir: que sigui capaç de fer-lo habitable. No oblidem que per a centenars de milers de persones, encara no ho és. (Pedrolo, 1974a: 92-93)

Si abordem tot seguit la segona pregunta que ens formulem –per què l'autor decideix endinsar-se en aquest gènere–, veurem que el seu objectiu més immediat és el projecte basat a construir tota una literatura i apropar-la als lectors en un intent de normalitzar la llengua i la cultura, i la ciència-ficció pot ser atractiva, també per als joves. Ara bé, hi ha altres raons, com el fet que la creació de mons possibles a través de la ficció permet de reinventar diferents espais de realitat. I constatarem que el que li ofereix la ciència-ficció:

[...] de manera estricta o derivada cap a l'especulació míticoreligiosa, és la possibilitat de reflexionar tant sobre la veracitat i la construcció de l'acte narratiu com sobre la construcció de la realitat a partir de la fabulació. Això és per dos motius: a) es tracta d'un gènere codificat i reconegut pel lector com a invenció; b) perquè la ciència-ficció duu a terme una reelaboració constant de mites i d'històries arquetípiques especialment bíbliques. (Martínez-Gil, 2019: 70)

Tal com explica Marcel Fité, un dels curadors de l'edició de *Trajecte final*, en parlar de les relacions entre Pedrolo i la ciència-ficció cal tenir en compte cinc aspectes (2008:

231): a) L'afany de l'autor d'acostar-se a la realitat a través d'unes formes renovadores, però no excessivament difícils de ser enteses pels lectors corrents i senzills; b) Fins cap als voltants dels anys setanta Pedrolo no es posà a treballar d'una manera decidida aquest gènere i en tragué totes les possibilitats; c) Aquestes possibilitats permeteren a l'autor, d'una banda, acostar-se –tot forçant-ne els límits– a la realitat total que volia transmetre, i de l'altra, connectar amb àmplies capes de lectors, molts d'ells joves; d) Cal subratllar també la seriositat i el rigor amb què l'autor es documentava abans d'iniciar una narració de ciència-ficció, tant pel que fa a la temàtica com a la llengua; e) Finalment, la tendència de l'autor a l'experimentació (la distorsió de les coordenades lògiques del temps i de l'espai –el tema de la relació temps-espai és un dels més explorats per l'autor–, el contrast entre els personatges i les situacions en què es troben submergits, etc.) i la inclinació a narrar temes de caire fantàstic i extraordinari, alguns dels quals ja apareixien en les seves primeres narracions.

De fet, ho constatava Jordi Coca (1991: 24) quan postil·lava:

Pedrolo continua la recerca per tal de trobar una manera nova i personal de fer novel·la que serveixi tant la seva necessitat de comprometre's com la seva necessitat de no utilitzar llenguatges que limitin el seu projecte global. En aquest sentit, durant els darrers anys, continuà treballant al voltant de la idea de realitat i accentuà el seu interès pel temps com a tema central a obres com ara *Aquesta matinada i potser per sempre*, i, entre d'altres, *Successimultani*.

Evidentment, no hi ha una única raó per escriure ciència-ficció, com tampoc no hi ha una única manera d'escriure-la. Les dues tendències a les quals fa al·lusió Fité van encapçalades pels dos clàssics reconeguts de la ciència-ficció pedroliana —*Mecanoscrit del segon origen* i *Trajecte final*, que complirien la funció de connectar amb àmplies de capes de lectors, en primera instància—; i, en segon lloc, per obres com *Aquesta matinada i potser per sempre* i *Successimultani* que queden relegades en el camp de l'experimentació i que, per tant, han obtingut menys lectors i, de retruc, també han despertat menys interès per part de la crítica (sobretot en el cas d'*Aquesta matinada i potser per sempre*).

En definitiva, les obres que s'atribueixen al gènere no es poden analitzar com un fet aïllat de la seva producció. Matisem ara, però, que més enllà de comentaris dispersos, fins ara les obres de ciència-ficció pedroliana s'han agrupat seguint dos paradigmes: el

primer i més acotat, proposat per Antoni Munné-Jordà (2006 i 2009) i, el segon i més recent, per Víctor Martínez-Gil (2019).

Munné-Jordà les distribueix en cinc apartats cronològics, segons la data d'escriptura (anys quaranta, cinquanta, seixanta, setanta i vuitanta) i les anomena «Transformació de la ciutat», «Metafísica fantàstica», «Abstraccions i conjectures», «La dècada prodigiosa» i «Especulació míticoreligiosa». En els anys quaranta, Pedrolo escrivia el conte «Transformació de la ciutat» i Antoni Ribera publicava el poemari *Terra de somni*, el 1949. Munné-Jordà (2009: 59) arriba a la conclusió parcial que a la segona meitat de la dècada es reprèn la literatura fantàstica i Pedrolo començava a emprar «una ambientació urbana i contemporània, amb referències científiques (en aquest cas a la psiquiatria) i amb una possible al·legoria de la resistència, en contra dels canvis que imposava la nova realitat».

A «Metafísica fantàstica», s'hi ubiquen els primers reculls de contes –com *El premi literari i més coses* i *Un món per a tothom*, però també *Violació de límits*, *International Setting* i *Crèdits humans*– i novel·les com *Mister Chase podeu sortir*, *Introducció a l'ombra* i *Entrada en blanc*. Alguns estudiosos s'hi han referit com la trilogia existencialista de Pedrolo atès que també se situen en un no-temps i un no-espai. De les tres, *Introducció a l'ombra* és la més acostada a la ciència-ficció:

sobretot perquè la situació fantàstica l'experimenta un personatge viu. En David i l'Aurèlia fa poc que s'han canviat de casa. Un dia de pluja, quan en David arriba de la feina va a l'habitació [...] topa contra la paret, i la travessa, i es troba empresonat dins una cambra blanca en forma d'ou, sense angles i amb les parets impenetrables [...] En cada capítol assaja una teoria per derrotar la paret que l'empresona. Primer reflexiona sobre la teoria de la relativitat, la constitució del món físic i del temps. Va desplegant teories sobre si la cambra és un símbol: de l'aïllament que voldria en una casa de camp, de la barrera que ha creat davant els altres amb actuacions poc escrupoloses, de la que els altres han dreçat enfront d'ell, sempre amb la idea de derrotar-la amb la lògica, i així també va repassant la seva vida i sap que quan surti serà un altre i veurà les coses diferentment. Veu que ha passat els cinquanta-vuit anys de vida ignorant-se, es descobreix ell mateix però també raona que ell representa tota la feblesa de la humanitat. Al final especula que és dins una altra dimensió, fora del món conegut, reprèn teories einstenianes, i esgotades totes les sortides dedueix que hi va entrar ignorant la paret i així és com n'ha de sortir, però la cambra és massa obsessiva per a oblidar-la (Munné-Jordà, 2006).

A la classificació del conjunt de l'obra pedroliana que traça Jordi Arbonès a *Pedrolo contra els límits*, s'esbossa una primera etapa per aquest compromís existencialista amb unes obres primerenques i amb un major èmfasi en la poesia i el teatre. Però si tornem als contes, i al filtre proposat per Munné-Jordà, ens adonarem que hi ha diversos textos susceptibles de ser catalogats dins del gènere, com ara «El bosc» –un conte inquietant que cap dins la categoria de «psicomites» que correspon a unes paràboles d'aire fantàstic i amb contingut crític col·locades en un àmbit mental fora del temps i de l'espai–; «El camí» (*Violació de límits*), una faula pessimista sobre la llibertat; «L'origen de les coses» o «Les civilitzacions són mortals» (*Crèdits humans*), «Temps simultanis» (*Un món per a tothom*) i que, fet i fet, «tots plegats són uns contes, escrits de 1954 a 1956, amb la base comuna, i comuna a tota la ciència-ficció, de la irrupció del “canvi” dins una realitat aparentment estable» (Munné-Jordà, 2009: 61).

En les «Abstraccions i conjectures», hi troben cabuda les obres dels anys seixanta, com *Totes les bèsties de càrrega*, obra que es mou en un no-lloc i no temps al·legòrics; *M'enterro en els fonaments* i la primera novel·la del cicle Temps obert, *Un camí amb Eva* i l'onzena, «*Conjectures*» de Daniel Bastida —i dit sigui de passada, Munné-Jordà també va analitzar la relació d'aquest cicle amb l'especulació científica. Sigui com sigui, no és fins als anys setanta, la «dècada prodigiosa», que apareixen les obres de ciència-ficció més clàssiques, i aquí Pedrolo pren el camí de possibilitats en el gènere que ja s'intuïa en el decenni anterior. Són d'aquest període «Darrer comunicat de la Terra» (*Contes fora recull*), una narració apocalíptica i de viatge en temps i el conegut *Mecanoscrit del segon origen*. Ara bé, el recull de contes per excel·lència de ciència-ficció és *Trajecte final* (escrit el 1974 i publicat un any després), juntament amb *Aquesta matinada i potser per sempre* i *Successimultani*, ambdues de 1980. I aquestes darreres narracions remetent també a la ciència-ficció més tecnocientífica; però encara cal inserir-hi *Procés de contradicció suficient*, «una de les obres majors de Pedrolo, amb un conflicte entre dues realitats simultànies i excloents, amb un intent d'apuntalar la racionalitat amb la ciència-ficció, i en què l'especulació fantàstica se centra en els mites religiosos, seguint una de les sendes que obria el *Mecanoscrit*» (2009: 65).

Finalment, fem menció al darrer bloc, les obres d'especulació míticoreligiosa, corresponents als anys vuitanta, un grup conformat principalment per *Crucifeminació*, *Múltiples notícies de l'Edèn*, el recull de contes *Patologies diversament obscures* i *La creació de la realitat, punt i seguit*. Tradicionalment la crítica ha agrupat *Procés de*

contradicció suficient amb *Crucifeminació* i *Múltiples notícies de l'Edèn*, ja que totes tres tracten amb profunditat el vessant dels mites religiosos, com ja anunciava la reflexió de l'epíleg del *Mecanoscrit*. Mereix un comentari a part *La creació de la realitat, punt i seguit*, datada l'any 1984 i publicada el 1987, en què dos règims militars absolutistes dominen el món del futur.

Víctor Martínez-Gil, en examinar les formes de la ficció especulativa pedroliana, posa en entredit l'etiqueta d'escriptor realista, i observa que:

Si, tot i que poc definida i provisional, ens inspirem en la classificació de Ceserani (1999: 134-135), en Pedrolo, i em refereixo bàsicament a la seva narrativa, hi trobarem, com a mínim, el mode *fantastico* i el *realistico-mimético*. N'hi podríem trobar més, sobretot els relacionats amb les faules, la picaresca i l'humor. Tanmateix, sense deixar d'observar-ne un altre de cua d'ull, el *romanzesco*, cal centrar-se en aquests dos que he dit i en els seus conflictes, perquè remeten a la dicotomia, central en l'autor i en la crítica, entre mimètic i no mimètic (2019: 62).

Tot seguit, matisa que dins de la proposta de «metafísica fantàstica» es podrien incloure encara més contes dels que Munné-Jordà hi ha posat i que se'n poden encabir alguns que s'han considerat més a prop de la ciència-ficció; per això, cerca un equivalent al que es coneix com a *science fantasy*, un dels grans corrents de la literatura especulativa dels anys cinquanta (2019: 65). La majoria d'aquests exemples es troben en el recull *Violació de límits* –«Paperam», «La barberia» o «El funcionari»– i la mateixa operació es faria extensiva a *International Setting* o bé a *Crèdits humans*.

Arran del conjunt d'etiquetes associades a *Totes les bèsties de càrrega* –«al·legoria fantàstica», «irrealisme simbòlic» o bé «fantasia expressionista»–, proposa parlar de distopia «en el sentit del nòvum traumàtic», i en planteja una lectura que gira al voltant d'aquest concepte i dels diferents subgèneres que se'n deriven. Segons aquesta perspectiva, i tal com veurem més endavant, aquestes creacions pedrolianes s'organitzarien en: a) distopia simbòlica, on s'emmarcaria *Totes les bèsties de càrrega*; b) distopia prospectiva, amb *Acte de violència*, *A cavall de dos cavalls*, *Hem posat les mans a la crònica*, i c) distopia realista, on l'oxímoron es justifica pel fet que es tracta de «parcel·les de la realitat descrites des de la quotidianitat observable que poden esdevenir tessel·les d'un mosaic especulatiu». I aquest últim és l'univers en què s'insereix el cicle 'Temps Obert' (2019: 67).

5.2 Els temes

Els temes que tracta la ciència-ficció són amplis: des dels viatges a l'espai o en el temps, fins a la descripció de nous mons (com d'aliens o d'extraterrestres), o d'universos paral·lels, passant per l'experimentació i l'anticipació científica, la fi del món, la presència dels robots en un futur no gaire llunyà... Però com organitzem tot aquest conjunt temàtic? Se'n podria intentar una classificació temàtica més generalitzada, com la següent: «la ciència i la tècnica», «l'espai», «el temps» i «l'ètica científica», o bé reconduir-ne l'associació amb diferents disciplines; per exemple, en el cas de la biologia, hi situaríem temes com l'enginyeria genètica, la mutació i evolució, el medi ambient i la biosfera... i així successivament.

Fet i fet, la característica que uneix qualsevol model de ciència-ficció és la construcció d'un món diferent del nostre:

This may be another planet (or even another universe); or it may be a 'future world' in which conditions have changed in some dramatic way. But whatever new conditions or circumstances apply –alien invasion, Martian colonies, a permanent cure for the ageing process– the writer has to signal the changes, and the reader has to be able to understand the significance of these signals. (Jones, 2003: 163)

Llavors, és lògic parlar «d'icones de la ciència-ficció» (Jones, 2003: 163-173) per fer referència als signes que anuncien el gènere, com podrien ser els coets, les naus espacials, els entorns virtuals, els robots, andròides, cibernètics i extraterrestres. Alguns d'aquests aspectes s'han arribat a configurar com subgèneres; és el cas de l'aventura a l'espai (*space opera*), tal com ho hem referenciat en un dels apartats anterior.

Tot seguit, apuntarem alguns dels temes que aborda la ciència-ficció pedroliana i que es desenvoluparan a les pàgines següents. Abans, però, fixem-nos en la segona entrada del dia 14 d'abril del *Diari 1986*, en què s'al·ludia a la necessitat de cenyir a un dels múltiples temes de la ciència-ficció les bases del concurs de ciència-ficció (encara per configurar) promogut per l'Associació de Joves Escriptors: «A poc a poc, quan objecto que pot ser difícil, si no impossible, de lligar convenientment, per exemple, una història de “lluites galàctiques” i una altra de “mons paral·lels”, convenim que potser caldria escollir un sol tema del gènere» (Pedrolo, 1988: 106).

Més endavant, quan Domingo Santos, especialista del gènere i traductor del *Mecanoscrit* al castellà li comenta que en una revista nord-americana va publicar-se un conte molt breu que presenta una situació com la de la seva novel·la, matisa que «d'original no ho ha de ser el tema, tots prou explotats, sinó la “peripècia”, per així dir-ho i sobretot la “manera”, que comprèn la forma i la intencionalitat» (Pedrolo, 1998: 174).

En el cas de l'autor, cal deixar clar d'entrada que el tractament dels temes de ciència-ficció passa pel sedàs de les seves preocupacions narratives. En un primer bloc trobem el concepte i el tractament del temps, visible en obres com *Successimulani* (a partir dels viatges temporals) i *Aquesta matinada i potser per sempre* –però també en els relats que configuren “Temps simultanis” (*Un món per a tothom*, 1956). Un segon estadi més variat es vertebrava amb aquelles històries, la majoria pertanyents a *Trajecte final*, que es fixen en les esclatxes entre universos (com el conte «Un món distant i veí»), o bé el contacte entre humans i éssers extraterrestres, pertanyents a altres universos (present en «Urn, de Djlnl» del mateix recull). Evidentment, l'atac extraterrestre també és el rerefons del *Mecanoscrit del segon origen* i dona pas a l'exploració de la fi del món i al tema dels orígens de la civilització. Així, la novel·la s'emmarca en el que es denomina la ciència-ficció postapocalíptica, ja que s'hi evoca, entre moltes altres idees, una renovació constant centrada en la supervivència.

5.3 Les novel·les

5.3.1 *Mecanoscrit del segon origen*

Sobre *Mecanoscrit del segon origen*, escrit el 1973 i publicat l'any següent, hi ha una llarga bibliografia. S'ha dit que és el *long seller* per excel·lència de la literatura catalana contemporània i una de les obres més llegides o, si més no, de les més divulgades. En qualsevol cas, es tracta de la novel·la de ciència-ficció més comentada i ressenyada de l'autor, fins al punt que la seva enorme popularitat eclipsa altres obres de la seva producció, especialment del gènere ciència-ficció; és el cas de *Successimultani*, però sobretot d'*Aquesta matinada i potser per sempre*. Gran part d'aquesta repercussió es pot constatar en les traduccions que se n'han fet; al basc (per Jokin Lasa), castellà (per Domingo Santos), gallec (per Maria Victoria Moreno), anglès (per Sara Martín), francès (per Marie-José Lamorlette), italià (per Patrizio Rigobon), neerlandès (Antonie Helversteijn), portuguès (José Andrés Maté) o romanès (Maria-Sabina Draga Alexandru). A més, compta amb diverses aportacions audiovisuals: la més recent és *Segon Origen* (2015), dirigida per Bigas Luna i Carles Porta, però també se n'ha fet un serial televisiu (dirigit per Ricard Reguant), un de radiofònic (emès per Ràdio 4 als vuitanta) i una adaptació al còmic (Edicions L'atzar). Del serial televisiu l'autor va fer la següent apreciació en els *Diaris*:

Tinc ocasió, doncs, d'explicar que, mentre molts nois i noies, entre els tretze i els disset anys, capten d'una manera o altra «discurs» o fragments del discurs que fa la novel·la, a la gent de la televisió els passà desapercebut. No van entendre l'Alba, que prou que es defineix per la seva actitud, no van saber recrear el "clima" que estableix la narració i van convertir en una manera de sortida al camp l'aventura constructiva de la noia en un món destruït... (Pedrolo, 1998: 65).

Pedrolo d'antuvi anunciava que escriuria una novel·la de ciència-ficció, la primera de la seva producció, i així s'hi referia a la conversa amb Jordi Coca (1991:43) abans de publicar-la, tot fent menció al títol i l'argument, i avançant que seria «una mena de *Gènesi*». El que segurament no esperava és que es convertís en un clàssic de la literatura juvenil, atès que hauria estat pensada per un públic adult fins que Josep Maria Castellet va decidir publicar l'obra dins d'una col·lecció de literatura juvenil («El Trapezi», d'Edicions 62), una circumstància que, afegida al context històric del moment, a les acaballes del franquisme, va possibilitar que esdevingués una lectura recomanada o obligatòria a les escoles i instituts. El 1975 ja es publicava una altra novel·la

postapocalíptica dins la mateixa col·lecció juvenil, *Memòries d'un futur bàrbar* de Montserrat Julió¹⁰.

La casuística anterior explica, en part, alguns dels factors clau del seu èxit, però no són els únics. Segons Carme Ballús, la curadora del volum d'educació d'Edicions 62, la temàtica va ser un encert: l'amor i la mort viscut per dos adolescents –tret que també en facilita l'adscripció al públic més jove– en un món devastat, en el qual ells han de posar les normes i els recursos per sobreviure. En altres paraules, la supervivència enmig de la destrucció, que al seu torn suposa un al·licient per corregir els errors del passat:

Pedrolo aconsegueix fer creïble aquesta experiència i els lectors se senten identificats amb els protagonistes, que prenen de l'experiència dels adults (en el seu cas, la que troben recopilada als llibres) allò que els interessa de debò per a la seva vida. És un nou començament, una gran oportunitat per a les persones concretes que la viuen i per a les generacions que la seguiran. (Ballús, 2006: 37)

I és un aspecte que compensa «les dificultats que el seu vocabulari pugui tenir en alguns moments per als joves poc avesats a les lectures mitjanament cultes o de l'experimentació formal que la caracteritza» (Ballús, 2006: 36). Tot i això, aquests mots també es combinen amb frases fetes o expressions més populars que trobem en els diàlegs entre els dos protagonistes i que contrasten amb la veu narrativa, amb un lèxic més elevat; per tant, parlem d'una varietat de registre. A més, també s'introdueix una terminologia científica, que, tal com explica Alfons Gregori (2020: 23), tenia una menor difusió en català, com ara l'ús de paraules com «fetus», «impregnació», «gens rescissius», «espèculum». D'altra banda, hem d'incorporar en aquest nomenclàtor terminològic el camp semàntic relacionat amb la ginecologia, l'obstetrícia i la genètica, relacionats amb la voluntat de reproducció de l'Alba i en Dídac.

És significativa l'apreciació que ofereix Joan Santanach (2018, s/p) al voltant de les tres edicions que se'n van fer: la primera i amb alguns passatges censurats, de la col·lecció Trapezi, la segona, amb el text íntegre de Pedrolo de la col·lecció El Cangur i, finalment, l'edició especial de l'aleshores Caixa de Pensions, de l'any 1986, que curiosament parteix de l'edició censurada. Els exemples que ofereix són els següents:

¹⁰ A l'article «La ciència-ficció catalana sobre la fi del món abans del *Mecanoscrit*» (Cotes, 2020), publicat a la revista *Lectora*, s'analitzen altres obres de la mateixa temàtica que van precedir la publicació pedroliana, tot i que l'autor no en presenti cap continuïtat. En una segona part (Cotes, 2021) aborda la poca influència del *Mecanoscrit* en altres obres sobre la fi del món, sobretot d'aquelles publicades durant la dècada del 2010.

A l'apartat (21) del quart Quadern [...] s'hi narra el primer encontre sexual dels dos protagonistes. D'acord amb el text original de Pedrolo, hi llegim: «Ella li va engrapar la mà i la hi premé fort mentre els ulls se li enlloraven. I llavors s'alçà cap a ell *perquè la penetrés*» (p. 115); doncs bé, el text amb cursiva va ser substituït pel següent: «I llavors s'alçà cap a ell *amb un impuls amorós*» (1986, p. 129). Poc després, al passatge (26) del mateix Quadern, en què es relata l'encontre amb tres homes també supervivents, es va prescindir d'un altre fragment, que de nou assenyalo amb cursiva: «[...] sense preocupar-se d'amagar l'engrescament que els provocava la presència d'una noia com l'Alba, ben a l'inrevés, *car el més jove es masturbava*».

Anna M. Moreno Bedmar (2018: 175-176) recull les diferents reedicions com les de la col·lecció de butxaca i a les edicions escolars o juvenils, que incorporen propostes didàctiques, remarcant que, tot i publicar-se inicialment en una col·lecció juvenil, amb el pas dels anys s'ha produït un cert desordre perquè també s'ha inclòs a col·leccions generalistes.

La història es construeix al llarg de cinc Quaderns: «Quadern de la destrucció i de la salvació», «Quadern de la por i de l'estrany», «Quadern de la sortida i de la conservació», «Quadern del viatge i de l'amor», «Quadern de la vida i de la mort», i s'integra un epíleg final, «És l'Alba la mare de la humanitat actual?», que redefineix la concepció de la història. Es tracta d'un mecanisme metaficcional habitual en Pedrolo, en aquest cas més complex perquè valida i anul·la diferents teories:

Com alguns lectors ja saben i d'altres ignoren, el primer exemplar del Mecanoscrit del segon origen fou descobert ara fa quatre mil dos-cents divuit anys per un erudit avui pràcticament oblidat, Eli Raures, el qual va retenir-lo, sense publicar-lo, fins que al cap de trenta-quatre anys una segona còpia de l'obra va caure en mans d'Olguen Dalmasas, un marxant d'antiguitats que, poc abans, l'havia adquirit d'un fons d'objectes procedent de la liquidació dels béns d'una família pagesa. Contra el parer general, va voler veure-hi una crònica, diari o memòries d'un dels escassos supervivents de la gran catàstrofe que, per motius aleshores desconeguts, havia estat a punt d'anihilar totalment la vida humana del nostre planeta.

Raures, que en fer-se aquesta segona troballa ja devia tenir cap als vuitanta anys, sostenia que es tractava d'una de tantes obres d'allò que els antics en deien ciència-ficció, amb l'única particularitat que aquesta ens arribava en forma mecanoscrita; l'autor argüia, havia intentat de ressuscitar un gènere que en aquells moments ja no tenia acceptació. Segons ell, el procediment Brau/Sorfa, de datació, al qual havia sotmès

el mecanoscrit (paper, tinta, tipus de lletra) demostrava que el text no era anterior a TT/1200 (Pedrolo, 2006: 232-233).

D'entrada, es justifica la presència de la ciència-ficció fent una al·lusió directa al gènere en el qual es proposa inscriure l'obra. Les dues teories que s'articulen mostren dos postulats fermes: la primera, sostinguda per Dalmasas, el marxant d'antiguitats, defensa que es tracta del diari d'una persona supervivent de la catàstrofe d'anys enrere; la segona (i sembla que és la més acceptada), promoguda per Raures, l'erudit, exposa que ens trobem davant d'una història fictícia, inserida dins de la ciència-ficció: «Aquest criteri, potser perquè el text ofenia alguns tabús de la nostra societat que encara avui tenien la seva força, va prevaler. I és així com, sota l'etiqueta de “novel·la de ciència-ficció”, el *Mecanoscrit del segon origen* ha passat als nostres manuals i s'ha editat, a intervals espaiats, onze vegades més» (Pedrolo, 2006: 234). I de passada remarquem que aquí, quan parla de tabús, fa referència a l'incest. Tanmateix, a continuació s'esmenta un descobriment que posa en entredit aquesta segona hipòtesi: la troballa de rastres de civilització humana en un nou planeta, batejat com a Vòlvia que, d'una banda, remet a fragments de màquines que podrien correspondre's als platets voladors o avions esmentats en el mecanoscrit i, de l'altra, recull uns arxius que declaraven la intenció d'emprendre una exploració ultragalàctica a altres planetes, entre ells la Terra, per tal d'emigrar-hi i salvar la raça d'una malura epidèmica desconeguda. Per tant, en darrer lloc, l'editor anònim de l'epíleg dona suport la conjectura d'Oleguer Dalmasas, que ofereix una projecció històrica, i permet respondre a la pregunta inicial: «És hora, ens sembla, de preguntar-se seriosament si l'Alba no és la mare de la humanitat actual. Nosaltres ens inclinem per l'afirmativa. Calia que fos algú d'aquest tremp» (Pedrolo, 2006: 236).

L'epíleg, doncs, més que oferir un nou enfocament, presenta tantes idees condensades que podria conformar un bloc a part. Aquesta troballa feta en una època posterior, encara que en un inici es reforça l'adscripció al gènere –que es manifestava prèviament amb l'atac extraterrestre, l'escenari postapocalíptic i la necessitat de salvar la raça, i alhora gran part del patrimoni de la humanitat–, al capdavall, es presenta com una mostra dels orígens de la societat (tal com l'autor exposava a la seva conversa amb Jordi Coca), que desemboca en un de nou i esperançat, i enllaça, al seu torn, amb altres obres pedrolianes sobre la gènesi, com *Procés de contradicció suficient* (1976) i contes com «Les civilitzacions són mortals» (*Crèdits humans*, 1957). Munné-Jordà (2006: 4)

considera aquestes opcions com una mostra del doble vessant en el qual l'autor explorava dos camins diferents en la seva obra: el de la ciència-ficció més tecnocientífica i el dels mites religiosos, on caldria incloure *Crucifeminació* o *Múltiples notícies de l'Edèn*, i intenta integrar aquests dos àmbits quan diu: «I, si la teologia és una ciència, evidentment aquí encara parlem de ciència-ficció» (4-5).

En aquesta línia, Alfons Gregori (2020) es fixa en aspectes formals com als fragments dels quaderns, que recorden a la divisió en versicles, o bé l'epítet referit a l'Alba que confereix un caràcter llegendari o mític a la narració (2020: 23).

A l'epíleg, encara que ficcional, es conforma com un paratext i va a càrrec de l'Editor que el signa, una instància del tot diferent del narrador extraheterodiegètic de la novel·la. Aquest canvi, va precedit per un altre, que es produeix a les últimes línies del quadern cinquè, que són narrades en primera persona per l'Alba, quan s'adreça als lectors i fa referència a l'incest:

(61) I jo, l'Alba, una mare de divuit anys, em vaig mirar en Mar, que plorava al bressol, i vaig pensar que tot just seria una dona de trenta quan ell en fes dotze. I en el fons del meu cor vaig desitjar ferventment que fos tan precoç com en Dídac, el seu pare; si ho era, encara podria tenir uns quants fills del meu fill...

En aquest punt, segons Gregori resideix la gran transgressió del text, tal com avança la mutació de la veu narrativa:

Lévi-Strauss [...] identificó la prohibición del incesto con la norma primigenia, fundamental y universal para el surgimiento de la sociedad humana, es decir, con el paso de la naturaleza a la cultura. El hecho de que Alba haga caso omiso a tal prohibición conlleva una verdadera ruptura respecto a la civilización anterior y la creación de una sociedad humana renovada desde la esencia. (2020: 25-26)

Tornant a l'epíleg, segons Ballús (2006: 18-20) el que s'explica en aquestes darreres quatre pàgines és l'element que ens permet definir aquesta novel·la com un text dins la categoria de ciència-ficció. Ara bé, curiosament és una de les parts menys estudiades de l'obra i són poques les referències i elucubracions que se n'han fet, exceptuant la de Munné-Jordà (2006), ja esmentada, i les d'Isabel Santaulària (2018), Alfons Gregori (2020) i Daniele Comberiatì (2021), que val la pena tractar a continuació.

La primera observació exposa com l'escenari plantejat a l'epíleg no ha canviat gaire respecte del món anterior, previ a l'atac extraterrestre; per tant les esperances de construir un nou món es van veure frustrades:

(...) no es nota en la nova societat que l'Alba, una dona forta i valenta, n'hagi estat la progenitora. La nova civilització és encara patriarcal i les dones no semblen ocupar un paper important en el futur. Els personatges que estudien el mecanoscrit són homes [...] Al final de la novel·la, el que és més memorable de la gesta de l'Alba i el que més es valora és que va ser capaç de repoblar la terra. Per tant, la maternitat es presenta no només com una obligació, sinó també com el que fa que l'Alba sigui recordada en el futur. (Santaulària, 2018: 129-130)

La segona fa un pas més enllà en l'anàlisi en notar que en aquests arguments i teories hi ha una gran paradoxa, que consisteix a mantenir l'autenticitat del text quan es fa evident el fracàs ideològic de la renovació de la Història gestada en el relat. I és en aquest context que:

Pedrolo estaria lanzando una crítica muy sutil a un determinado discurso falaz que usa de instrumento la historia –en el sentido de disciplina académica y saber objetivado- en relación con la etnografía del mito y el estudio de las creencias [...] El problema que plantearía la novela, por tanto, es la peligrosa disposición a mitificar que subyace en el ser humano: como la renovación de la Historia en realidad había fracasado, la civilización futura era presa fácil de los prejuicios y las mistificaciones derivados de ciertas prácticas hermenéuticas, es decir, se estaba cayendo en los mismos errores que la humanidad prèvia a la hecatombe (Gregori, 2020: 27-28).

La darrera para atenció a la forma quan remarca que l'epíleg és un recurs emprat normalment en les narracions de ciència-ficció, perquè crea una estructura temporal doble i redueix encara més en el lector la línia entre la realitat i la ficció, tot i que en el cas de Pedrolo aquesta convenció s'empra amb una finalitat didàctica:

È questo un espediente piuttosto utilizzato nelle narrazioni fantascientifiche che descrivono un futuro o un mondo parallelo dove, attraverso il reperimento di un testo scritto o di un documento di archivio, si crea una doppia struttura temporale: un futuro "prossimo", in cui gli eventi in questione sono narrati; un futuro lontano in cui le dinamiche narrative raccontate sono state risolte o che ne portano al contrario i segni e le conseguenze.

L'impiego del manoscritto [...] ha la funzione di creare nel lettore un ulteriore assottigliamento del limite fra realtà e finzione, e al tempo stesso di rimettere in discussione tutta quella produzione letteraria che, seppur finzionale, è sempre stata considerata vicina allà realtà e utile per spiegare i cambiamenti storici.

[...]

Pedrolo usa tale convenzione, come vedremo, soprattutto per fini didattici, con l'intento di dimostrare come attraverso il racconto, soprattutto nella forma scritta, si possa ricordare il passato e quindi costruire il futuro, il che appare piuttosto logico se si pensa al clima di chiusura e censura, anche culturale, in cui lo scrittore viveva e operava. (Comberiati, 2021: 66)

5.3.1.1 Les lectures del *Mecanoscrit*

Ara és el moment de recopilar algunes de les lectures que s'han fet de l'obra per tal de valorar-ne la recepció, tot sabent que, si bé s'hi han escrit múltiples articles, hi ha una mancança pel que fa a estudis més acadèmics que, en majoria, s'han centrat en la protagonista, l'Alba, la «mare de la humanitat» i, en menor mesura, en el Dídac. Complementàriament, altres crítics també s'han fixat en el passatge bíblic de la creació i, en darrer lloc, proliferen algunes aproximacions més polítiques, així com estudis sobre la recepció de l'obra en l'educació secundària.

És significativa i, a voltes, pot pecar d'inversemblant, la gran gesta que recau en mans de l'Alba i en Dídac, de salvar gran part del patrimoni antic –en aquest cas, el saber a partir dels llibres– i forjar els fonaments d'aquesta nova humanitat, amb uns altres valors ben diferents dels anteriors. Aquest punt d'inflexió amb l'atac extraterrestre i el nou temps que ha de venir s'explicita amb una renovada cronologia, el Temps Tercer (TT a l'inici de cada quadern). De seguida es deixa constància que en aquest món no hi tindrà cabuda ni el racisme, ni les disputes religioses així com tampoc els tabús sexuals: «Ben cert que [l'Alba] no podia amagar-li les runes, però volia que per a ell no fossin l'enderrocament d'un món vell, sinó els materials amb els quals construir-ne un de nou» (Pedrolo, 2006: 85). Segons Mathilde Bensoussan, que ha dut a terme un estudi comparatiu sobre el mite del recomençament (1988: 73-79), a partir d'obres com *Malevil* de Robert Merle, *Ape and Essence* de Huxley, *Lord of the Flies* de William Golding i *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (la tercera traduïda al català pel mateix Pedrolo), i el *Mecanoscrit*, «una de les originalitats de la novel·la de Pedrolo respecte a

altres obres de la mateixa temàtica és l'absència de tota inquietud religiosa», juntament amb el fet de no només salvar la raça sinó també el saber (Bensoussan, 1988: 76).

Serà aquest saber el que dota de superioritat l'Alba, a més d'altres qualificatius que li són associats, com el de valenta, decidida, protectora, perspicaç, desperta, i que al seu torn es relacionen amb les lectures profeministes que se n'han fet¹¹. Una d'elles és la d'Isabel Santaulària (2018:115) quan es pregunta si el *Mecanoscrit* anticipa realment una heroïna feminista, a partir de la comparació de l'obra amb la trilogia *La cinquena onada* de Rick Yancey (2013-2016), encara que d'antuvi avanci que ambdues es queden curtes a l'hora d'articular discursos progressistes o imaginar futurs en femení. La distopia i la ficció postapocalíptica, explica, permeten una visió de la feminitat caracteritzada per la independència i l'empoderament, una línia que no acaba de desenvolupar-se completament en la narrativa de joves adults, en la qual s'inscriuria la trilogia esmentada. Ara bé, el cas de l'Alba, que qualifica d'una «Robinson Crusoe moderna» (2018: 125) presenta algunes particularitats. En destaca la humanitat –reproduïda en la seva forma d'actuar davant l'adversitat, en la valentia– com un element que l'allunya d'altres heroïnes de la ficció apocalíptica contemporània. Fa servir els termes «heroïna especial» per remarcar que no és una superdona (tampoc físicament parlant) invulnerable als perills, com sí que ho serien aquelles «heroïnes improbables» que segons l'autora reflecteixen el que Susan J. Douglas anomena «feminisme incrustat»: «una tendència de la cultura popular a donar per fet que la situació de les dones ha experimentat uns canvis que no es corresponen a la realitat» (2018: 125). Per tant, «al contrari que aquestes heroïnes improbables, la valentia de l'Alba és creïble» (125).

Abordem tot seguit un aspecte més controvertit, el de la representació del cos i les descripcions de les relacions sexuals entre els dos supervivents. L'obra suposa la descoberta de la sexualitat dels dos protagonistes adolescents en què entrarà en joc l'amor, però també l'erotisme en alguna de les escenes; recordem com al·ludia Santanach a certs passatges que van ser censurats a la primera edició i, posteriorment, a l'edició especial de La Caixa el 1986. S'ha dit que és «una història d'amor d'alta sensualitat eròtica compartida entre els protagonistes que insinua, després de la mort del personatge masculí, la idea de l'incest» (Garcia, 2017:22), o bé que «la novel·la conté

¹¹ Les lectures que s'exposaran a continuació formen part del volum col·lectiu *Explorant Mecanoscrit del segon origen: noves lectures* (Orciny Press, 2018).

nombroses descripcions del cos adolescent de l'Alba, quan es banya o sua [...] L'erotisme i la sensualitat contrasten amb el paisatge dramàtic de cadàvers que s'amunteguen a cases i carrers per destacar la mort del món antic i l'adveniment d'una nova era» (Maestre Brotons, 2018: 44).

Ara bé, hi ha altres punts de vista més polaritzats amb relació a aquest tema. El primer parteix del fet que «a la novel·la el cos de l'Alba no es concep com un espectacle [...] Pedrolo no es recrea en descripcions del cos de la noia, que l'Alba considera només una part més del que ella és i que mostra nu amb total naturalitat i sense vergonya» (Santaulària, 2018: 126-127). A més, «no la converteix en un objecte sexual ni la seva relació amb el Dídac en un espectacle eròtic» (126) i fa al·lusió al contrast amb les narratives populars contemporànies, en què el sexe es tracta de forma sensacionalista, o bé les heroïnes són fantasies masculines (Santaulària, 2018: 126).

La segona posa en dubte «la imatge, sovint idealitzada, i construïda per altres lectures, de la protagonista femenina, l'Alba, com a “heroïna feminista”» (Pedrol Nilsson-Fernández, 2018: 85-114). I ho fa «mostrant com les narracions de destrucció i reconstrucció de l'espai social es presenten en aquesta novel·la en forma d'al·legoria nacional, acompanyades pel retrat postapocalíptic que l'autor fa del paisatge català i del seu ús del motiu literari de l'Últim home» (2018: 86). Recordem que l'estudiós ha dedicat la seva tesi doctoral als espais de l'obra pedroliana i, en el cas concret que ens ocupa, se serveix d'una lectura postcolonial en la qual aplica les teories de Fredric Jameson (1986): «assumint que el concepte de Tercer Món es refereix a cultures forçades a ocupar una posició subordinada sota el domini del més poderós Primer Món. Per justificar la seva hipòtesi, s'esmenten descripcions sexualitzades» (Nilsson, 2018: 101-102) que segons el parer de l'estudiós no contribueixen al desenvolupament de la trama, però que són la norma del text, començant per la fórmula que encapçala cada Quadern: «L'Alba, una noia de catorze anys, verge i bruna», així com d'altres: «I tot seguit, sense recordar-se que la brusa ja no li amagava les sines, va arrencar a córrer camí avall» o «va saltar un mur alt on s'enganxà un carnal dels *shorts*, que van obrir-se de dalt a baix, retinguts només per la trinxà». Empra les paraules de Geraldine Cleary Nichols en observar «que aquests moments mostren l'Alba simplement com «una adolescent que s'exhibeix només mig vestida a les planes del llibre» (264) amb l'únic propòsit de subratllar la sexualitat del seu cos mentre es convida el lector (masculí) a fer un exercici *voyeuristic* (Nichols dins Nilsson, 2018:101-102). I assenyala, i aquest punt

és important, que no hi ha descripcions similars del cos masculí, per concloure que poques obres del corpus pedrolià eviten l'excés eròtic.

Tanmateix, tant Nilsson com Santaulària coincideixen en la visió que s'ofereix de la maternitat i que es va evidenciant al llarg de l'obra. Segons Nilsson-Fernández aquesta fixació comença quan «Pedrolo deixa de banda el seu estatus com a heroïna i tria presentar-la com a mare [...] L'arribada a l'adolescència del noi –Dídac té només 13 anys quan tenen la primera relació sexual– no allibera l'Alba del paper maternal, sinó que aquest es concreta de “mare en potència” a “mare del nen del Dídac”» (Nilsson, 2018: 102).

Al seu torn, Santaulària opina que «a la novel·la de Pedrolo l'embaràs també es presenta com l'experiència més enriquidora i cabdal per a les dones» (2018: 128), aquest no mostra cap efecte negatiu i «durant el part, fins i tot coneix “un gran èxtasi voluptuós” i, encara que està atordida, és “intensament feliç”» (128-129). Finalment, conclou que «la novel·la avala la idea que el destí natural de la dona és procrear i sembla suggerir que el seu poder està necessàriament lligat a la seva biologia» (129), però, recorda que encara és més preocupant que la societat futura (visible a l'epíleg) que ha creat no sembla ser tan diferent de la nostra, malgrat que al seu parer la mort del Dídac al final de l'obra es pugui interpretar com la fi del patriarcat (122).

Coincideix amb aquesta lectura final Sara Martín, quan assenyala que «fos o no la seva intenció, Pedrolo expressa a *Mecanoscrit* la idea que cal eliminar de soca-rel la masculinitat patriarcal per deixar en mans de les dones la reconstrucció de la humanitat» (2018: 150), encara que l'epíleg no confirmi aquesta visió. Per consegüent, posa el personatge del Dídac en l'epicentre de la seva lectura per analitzar-ne la «masculinitat catalana» i explicar de quina manera hi encaixa o en divergeix: «Des d'aquest punt de vista [el que ofereix Horst Hina sobre la presència masculina a la ficció catalana] *Mecanoscrit* apareix com un anunci d'aquest corrent dels noranta [que redistribuïa els valors de la masculinitat entre home i dona], en tant que Pedrolo caracteritza l'Alba com a extremadament decidida i pràctica, i el Dídac com un nou tipus d'home emotiu i flexible» (2018: 150).

Daniele Comberiatì tampoc no considera que la clau feminista sigui una lectura vàlida, quan comenta la contradicció que suposa l'actitud maternal que l'Alba projecta en el Dídac, així com la resistència d'alguns estereotips: «Alba mantiene costantemente un

atteggiamento materno nei suoi confronti. È proposta al tempo stesso come sorella maggiore, madre, insegnante e amante: a volte chi legge ha l'impressione di trovare in Alba tutta una serie di stereotipi legati alla figura femminile» (2021: 72-73).

Altrament, algunes de les lectures es fixen puntualment en la reescriptura del mite d'Adam i Eva. Mathilde Bensoussan puntualitza que es tracta de la inversió de l'episodi bíblic ja que: «aquí Eva neix abans d'Adam, l'arbre de la ciència és ella mateixa, en comptes de perdre Adam, ella el salva, etc. Dídac és negre, en realitat és mestís, i per això els altres nens el rebutjaven. En el nou món imaginat per Pedrolo no hi haurà racisme» (1988: 78). Hi coincideix Gregori quan observa un anti-Adam i Eva, i Benaura com un Edèn que es trasllada en un món de maldat, en el qual però no hi ha expulsions i els protagonistes se'n van perquè volen (2020: 23).

En la línia de les lectures exposades anteriorment, Joan Santanach (2018: s/p) reafirma que «l'objectiu que es plantegen de repoblar la terra, de constituir-se en uns nous Adam i Eva, és segurament l'aspecte més inversemblant del relat. Un dels pocs que hi trobem, més enllà de l'atac alienígena». Potser és aquest element el que en alguns casos ha propiciat la següent consideració: «en certa mesura, *Mecanoscrit del segon origen* s'aproxima al model d'utopia crítica [...] proposa una societat millor que l'existent, però també en subratlla els inconvenients» (Maestre Brotons, 2018: 31). En aquest cas, però, es planteja com una visió imprecisa, ja que «la història se centra en els primers anys de l'atac alienígena [...] i es podria considerar utòpica si l'autor hagués explicat a fons com els protagonistes i la seva descendència construeixen un món nou basat en els valors contraculturals que l'autor tan sols suggereix –alliberament de la dona, llibertat sexual, retorn a la natura, antiracisme, igualitarisme» (32). I tanmateix, no és així.

Altrament, deixant enrere la representació del gènere, ens fixarem en altres consideracions que ha tingut l'obra, concretament polítiques. No passa desapercebut l'estudi que elabora Antoni Maestre Brotons (2018: 31-56), basat en la relació amb «les polítiques de ruptura que afavoreix la contracultura respecte als principals esdeveniments sociopolítics dels anys seixanta i setanta: la dictadura franquista, la societat burgesa i el consumisme». I en funció d'aquest plantejament acosta el plantejament del *Mecanoscrit* a *Acte de violència* i *Milions d'ampolles buides*, novel·les amb un rerefons polític, més que a altres pròpiament del gènere de ciència-ficció.

La seva tesi és la següent: «en un moment en què s'acusa la contracultura de fenomen despolititzat i mercantilitzat, Pedrolo conta una història en què només la destrucció violenta pot redimir el gènere humà, començant des de zero» (2018: 33). Per això ressegueix alguns valors que s'hi associen, com:

Un tipus d'organització social autogestionada –visible en la dissolució del sistema polític i l'autoorganització–; la solidaritat universal –el primer membre de la nova humanitat és en mar, el fill mestís de l'Alba i en Dídac– i l'alliberament sexual –el sexe entre adolescents, la sensualitat i l'erotisme que impregnen la narració. Els protagonistes viuen com una parella hippies al mig de la natura: aïllats, autosuficients, mig nus, lliures, com a amants. Tanmateix, lluny de gaudir d'una vida arcàdica, en realitat sobreviuen en un món totalment devastat. (Maestre Brotons, 2018: 34)

Ara bé, de la mateixa manera que la utopia crítica, aquesta analogia de la novel·la amb les idees contraculturals serà puntual, i malgrat coincidir-hi en alguns punts no s'hi qualificaria plenament.

Podem advertir una darrera lectura que recupera les al·legories associades a l'obra; concretament, la del context històric en el qual s'emmarca, de superació del franquisme –amb la metaforització subjacent de preservar els llibres i la cultura com a necessitat de salvar la tradició literària i cultural catalana–, per tal d'incidir en una visió del món que vol anar més enllà del capitalisme (Comberiat, 2021: 75). A partir de la pregunta retòrica «per una societat post-razziale?», Comberiat afirma que l'al·lusió que fa l'autor a una perspectiva postracial no acaba de confirmar-se:

In realtà, nel prosieguo della narrazione, ci rendiamo conto di come tale ipotesi, anche in un mondo quasi del tutto spopolato, sia da considerarsi ancora utopica: se il superamento del razzismo deve necessariamente accompagnarsi alla soppressione di tutti gli elementi divisorii e stigmatizzanti della società, secondo la lettura intersezionale cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi, allora possiamo affermare che tale superamento sia ancora complesso, anche nel mondo quasi disabitato descritto da de Pedrolo. (Comberiat 2021: 69)

I, tot seguit, aborda una lectura postcolonial: «non dobbiamo dimenticare che qualsiasi ragionamento sulla razza non può esulare da un discorso più ampio sul passato e sul presente coloniali e sulle prospettive postcoloniali e/o decoloniali delle nostre società» (2021: 69). Per aquest motiu (i amb això tornem a l'inici):

Analizzando *Seconda origine* come opera postcoloniale, dovremmo riflettere sull'idea di de Pedrolo riguardante la nuova società proposta, nella quale a questo punto verrebbero superati anche i conflitti coloniali, non solo quelli razziali. È qui che la sua narrazione mostra dei limiti concettuali, in parte riferibili anche alla sua visione politica e ideologica di identità nazionale. (Comberiati, 2021: 71)

Amb tot, podríem definir el *Mecanoscrit* com la novel·la que no acaba de ser, que podria ser moltes coses i, motivada per aquest afany, no acaba de constituir-ne cap a fons? Ens proposa una dona decidida i valenta, però segueix lligada a estereotips del gènere (tot i que no obviem que en el context històric en què s'inscriu es va configurar com un model femení per manca d'altres referents), planteja un nou món alliberat de tabús (sexisme, racisme) que tampoc no s'acaba d'esdevenir; s'emmarca dins del gènere de la ciència-ficció, però no únicament (i aquesta és una particularitat de l'ús dels gèneres de l'autor), perquè dialoga amb altres obres de la seva producció de caràcter polític i de reformulació de mites religiosos. El que queda clar és que malgrat l'adscripció al públic jove i el seu ressò posterior, a vegades reduccionista, es constata que el *Mecanoscrit* no configura un cas a part, sinó que es tracta d'un text que evoca la voluntat i la projecció de la totalitat de l'obra pedroliana.

També cal assenyalar que, quan Anna M. Moreno n'aborda la recepció a l'Educació Secundària, recorda els arguments de Ballús segons els quals, malgrat el pas del temps, els lectors se senten atrets pels valors que planteja l'obra: «Avui dia en alguns centres escolars catalans el *Mecanoscrit* es llegeix sobretot a cicle superior de Primària i a primer cicle de l'ESO; per tant, les edats lectores han disminuït amb el pas dels anys». I fa ressò dels estudiosos (Colomer, Barlozzetti, Martín Barbero, Arellano i Morduchwicz) que han detectat una nova temporalitat juvenil: «El punt d'inflexió per copsar l'abast dels canvis viscuts en els lectors des dels setanta fins avui dia serà la crisi econòmica internacional del canvi de segle, sobretot el moment posterior» (Moreno, 2012: 12). Conseqüentment, elabora un estudi del cas centrat en la recepció de l'obra amb l'alumnat de 4t d'ESO d'un centre de Barcelona, per centrar-se en com el lector actualitza i fa vigent la novel·la, des de tres perspectives concretes: el perfil lector, la comprensió i la interpretació textual i, finalment, la implicació i identificació amb el lector (2018: 173-196).

5.3.2 *Aquesta matinada i potser per sempre*

Aquesta matinada i potser per sempre va ser escrita el 1976, pocs anys després que el *Mecanoscrit*; és un text que es configura com la segona novel·la pedroliana de ciència-ficció i no va veure la llum fins al 1980. En un primer judici global, també cal assumir la voluntat de l'autor, que ha volgut indicar-la com la seva obra més notable dins del gènere. Així ho fa constar en la carta esmentada anteriorment (reproduïda també en els *Diaris*), dirigida a Jordi Castellanos i Maria Campillo arran de l'elaboració del seu capítol dins la *Història de la literatura catalana*: «en referir-vos a la ciència-ficció citeu el *Mecanoscrit* i cal·leu l'existència de *Successimultani* i d'*Aquesta matinada i potser per sempre*, prou remarcable, la darrera, per la quantitat de teories sobre el temps que discuteix o inventa...» (Pedrolo, 1999: 192).

El text es va publicar per primera vegada en una col·lecció generalista («Narrativa») de l'editorial Galba, i més endavant, l'any 2000, torna a aparèixer en una sèrie específica de ciència-ficció promoguda per Pagès Editors, al costat de títols d'aquesta com ara *Ricard* de Guillem Viladot, *Tango* de Gabriel Janer, *Perquè ha mort una noia*, del mateix Pedrolo o *Tertúlia a la ciutat*, de Jaume Vidal Alcover. A la contraportada es diu que:

En un món que ha eliminat la delinqüència, però també ha destruït les facultats creadores de l'home, un grup, estretament vigilat per un servei especial de la policia, però prou astut per haver creat un segon grup secret, espera durant més de cent cinquanta anys el moment de restablir contacte amb l'univers o convergent del qual procedia la Criatura que, l'any 1991, va fer la seva aparició al Carmel i es relaciona amb el professor Marc Bega. Ni ell, però, que dedicà la seva vida a l'estudi de la naturalesa del temps, no podia preveure que, l'any 2147, una noia d'aquest segon equip de la Fundació Malleu, per ell organitzada, penetraria, a través d'altres dimensions temporals, a l'any 1923, d'on tot seguit desapareixeria misteriosament, si bé deixant unes estranyes coordenades espacials als seus companys, per tal de retrobar-se amb la segona criatura que potser no seria tal com és si, en algun lloc, el futur no fos el passat.

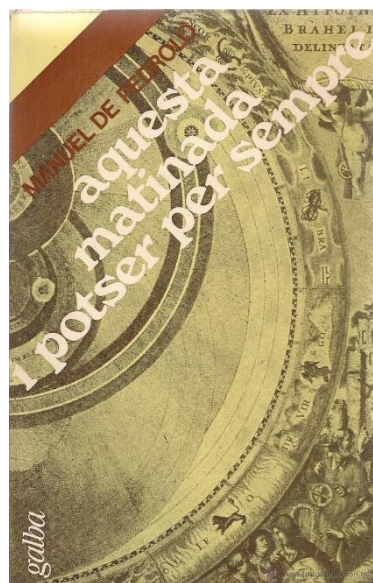
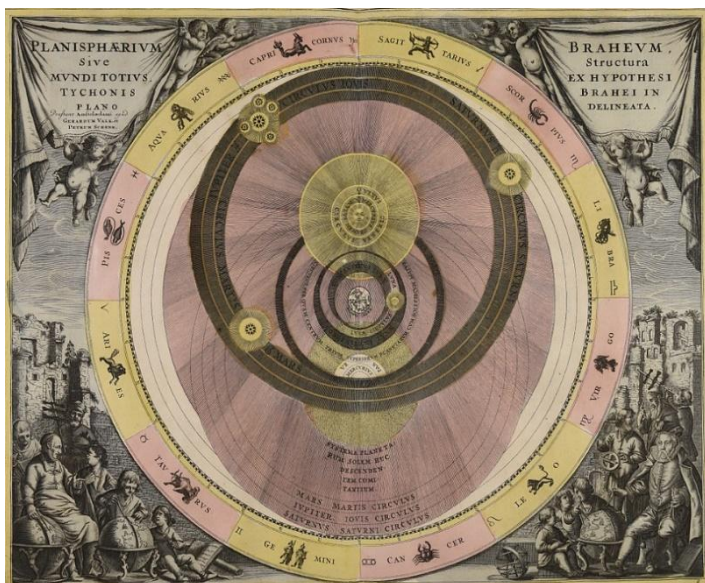
En canvi, a l'edició de Pagès, dins una col·lecció dirigida per Antoni Munné-Jordà, se cita un fragment del text que serveix per ubicar en part la història:

A les vuit disset del matí, des de la terrassa, on escombrava, he vist que un dels homes de la Fundació, en el qual he identificat seguidament l'anomenat Sergi Dural, el més jove del grup, abandonava precipitadament el xalet. Això ja era prou estrany per a cridar

l'atenció, atès que, entre relleus, no hi sol haver entrades ni sortides, però més m'ha sorprès encara que, en lloc de continuar cap a ciutat, s'aturés davant de casa, on al cap d'uns segons ha saltat del cotxe i ha travessat cap a l'extrem del terraplè.

A sota, amb informació sobre l'autor i la seva obra, s'explica breument que es tracta d'«una apassionant novel·la de contactes amb extraterrestres» i que és l'obra pedroliana «amb més càrrega d'especulació científica». En aquest cas, l'acompanyen dins la col·lecció *La gesta d'Utnoa*, d'Abel Montagut, *Testimoni de Narom*, de Miquel Barceló, *Els silencis d'Eslet* de Jordi Solé i Camardons, *Llibre de tot*, d'Antoni Munné-Jordà i *Més enllà de l'equació QWR*, de Ricard de la Casa.

Així mateix, la fotografia de la coberta de Pagès Editors és la mateixa de l'autor en blanc i negre, i contrasta amb la de la col·lecció més generalista de Galba, que presentava una imatge del sistema ticònic, un model de sistema solar de l'astrònom danès Tycho Brahe, de finals del segle XVI. La seva particularitat és la combinació del paradigma heliocèntric amb el geocèntric, atès que tot i que la Terra és al centre, admet que els planetes coneguts fins aleshores orbiten al voltant del Sol.



Per tant, aquests elements paratextuals (i, més concretament, peritextuals) poden aportar més informació al lector sobre l'obra i es fan més evidents en la coberta de Galba, mentre que el text de la contracoberta de Pagès ubica el text en unes coordenades més generals i amb una sinopsi menys completa. Ni en l'un ni en l'altre dels dos volums hi consta cap pròleg o dedicatòria. La imatge que figura a la primera edició –que suposem que va ser proposada o, si més no, acceptada per l'autor, i de la qual no consta cap

referència dins del volum— ens permetria formular algunes preguntes, com ara quina és la relació que estableix amb el contingut. Si parem atenció al fet que el model tychoníà, segons l'Enciclopèdia, «combinava els avantatges matemàtics del sistema heliocentrista de Copèrnic amb les idees filosòfiques i “físiques” del sistema geocèntric de Ptolemeu» o bé que «la religió també tenia un paper en la [seva] geometria», ja que «generalment es va basar en arguments científics, encara que també va arribar a considerar seriosament els arguments bíblics», advertim de seguida que les teories que construirà Pedrolo deuen tenir punts de contacte amb aquesta perspectiva.

Pel que fa als elements epitextuals, són pràcticament nul·les les referències crítiques o estudis acadèmics al voltant d'aquest llibre. Munné-Jordà (2006: s/p) comenta que «aquí Pedrolo reprèn la idea de l'esclatxa per on podrien accedir al nostre món éssers d'un altre univers, com en el relat «Un món distant i veí» de *Trajecte final*, i remet a la forma de la novel·la tot exposant que:

És escrita en forma de plec de documents: primer informes de la policia que vigila la Fundació el 2147, després els reportatges periodístics del moment dels fets el 1991, que complementen o esmenen les informacions anteriors, després els informes de la Fundació mateixa, després els textos del professor Marc Bega a l'època dels fets, i així cada nova informació serveix per a ampliar o descartar informacions precedents. I el lector es va construint la narració sense seguir cap linealitat temporal, d'acord amb les idees sobre el temps que presenta l'obra.

La disposició d'aquests documents fa que el lector no recorri la història de manera lineal. L'inici dels fets sembla ubicar-se l'any 1991 i la seva fi es col·loca el 2150, però la primera notícia que ens arriba és de l'any 2147 amb els informes de la policia. Després hi ha una analepsi (1991), amb la carpeta de retalls de diaris (notícies, reflexions, entrevistes) que exposen diferents versions sobre l'assassinat al Carmel. A continuació, s'insereixen els papers públics (1979-1991) i els papers secrets (1991-1995) del professor Marc Bega, de qui, a partir d'unes notes de la Fundació Manlleu escrites per Sergi Dural (any 2148), se'ns diu que no era científic, sinó que va cursar magisteri i que després va decidir formar-se autodidàcticament. Abans, però, s'inclouen els comunicats de l'Equip B de l'any 2147 (un grup de tres persones de la Fundació que investiguen paral·lelament), i tot seguit la carta de Narcís Blau dirigida a Berta Claramunt de la Fundació Manlleu; el dictamen emès per Pere Constantí i Mercè Brunat (2149); la hipòtesi de treball de la Fundació (2149); la comunicació de Montserrat

Caminals (2149); i finalment, el telegrama de Joan Cira (2150), que permetria establir un vincle amb el significat del títol: «Operació reeixida stop Caminals Nyeu Dural han passat aquesta matinada una trenta stop que no sigui per sempre stop salutacions JOAN» (Pedrolo, 2000: 299), amb data de gener/març de 1976. Amb la qual cosa, ens imaginem que l'acció comença, de fet, aquest any (el mateix en què Pedrolo escriu l'obra) amb les primeres entrades a l'indret del barri del Carmel on l'acció situa l'esclatxa que comunica el nostre món amb un altre de paral·lel, recordant-nos a la porta de l'armari que connecta dues realitats que construeix C.S Lewis al segon volum de les *Cròniques de Nàrnia*. Recordem que en el primer llibre els nens es transporten en aquest altre món a través d'uns anells amb una pols màgica, i és amb la fusta del pomer de Nàrnia que construeixen l'armari màgic que, posteriorment, es converteix en la porta d'entrada esmentada, en el qual el temps té una consideració diferent. La referència a la matinada va prenent relleu al llarg del llibre, atès que les entrades es produeixen en aquesta franja horària; en canvi, la fórmula «i potser per sempre» no s'entendria fins al final, ja que es confirma que res no pot assegurar que es retorni al lloc d'origen.

Una altra particularitat és que, tot i que queda clara l'estructura, no sempre es confirmen o s'amplien algunes d'aquestes informacions. A més, a la pràctica, lluny de facilitar una lectura més uniforme, alguns d'aquests documents –i concretament, els que desgranen les especulacions de Marc Bega al voltant del concepte temps– poden suposar un entrebanc per al lector a causa de la seva extensió, però encara més perquè introdueixen múltiples hipòtesis i reflexions teòriques que no s'integren del tot en el conjunt literari de la història. Aquesta quantitat de formulacions i digressions que s'incorporen a la narració estricta de la història explicarien, si bé parcialment, la poca recepció que va tenir entre els lectors un text que hauria pogut esdevenir una novel·la de culte per als més entesos del gènere.

Pel que fa a la seva classificació operativa, cal anotar que, malgrat ser la seva novel·la de ciència-ficció que conté més especulacions científiques, no l'adscriurem dins del que s'anomena ciència-ficció dura (*hard science fiction*) perquè aquestes no estan fonamentades amb una base teòrica sòlida. En paraules de Munné-Jordà (*entr.* 2022):

La ciència-ficció dura s'interpreta més del punt de vista tecnològic o científic, i aquí Pedrolo especula sobre el concepte de temps, per tant seria un camp més filosòfic. En aquesta obra introdueix el tema dels universos paral·lels. És una novel·la de la qual se n'ha parlat poc perquè és dura i costa. Comença molt bé, és feta a partir dels informes

de la policia, del mateix professor... Per a mi és interessant i la defenso molt. La vaig publicar a la col·lecció Ciència-ficció de Pagès Editors.

Per això no ens proposem fer una anàlisi exhaustiva de l'obra, sinó assenyalar els elements més significatius del gènere i veure com els articula l'autor, sense deixar d'esmentar els seus punts centrals de les especulacions i intentar destil·lar-ne les idees principals.

Els ingredients de la ciència-ficció, doncs, hi estan servits: una criatura alienígena que penetra en el nostre món i una porta que condueix a un altre univers i per la qual accedeixen aquests éssers extraterrestres, a més de les teories sobre el temps i, en menor mesura, sobre l'espai, sobre les quals es reflexiona, si bé poc metòdicament. Altrament i com a rerefons de l'acció, també s'introdueixen elements del gènere negre amb l'assassinat al barri del Carmel i la tímida persecució de la policia, juntament amb la de la Fundació, atès que Marc Bega seguirà de prop la investigació del cas amb l'estudi del comportament de la criatura. Aturem-nos un moment aquí per advertir la dependència, si més no terminològica, amb la saga de la Fundació d'Isaac Asimov (1951-1992). També hi ha un punt de confluència en el fet que el segon volum descobreix una Fundació secreta, basada en els poders psíquics front a l'especialització tecnològica de la primera, que fa pensar en els subgrups entre diferents membres de l'obra pedroliana.

Aquesta matinada i potser per sempre es pot estructurar en tres parts diferenciades: una primera que situa l'acció en dos temps, respectivament, a partir del 2147 i després del 1991; una central amb les especulacions sobre el temps abans esmentades; i una darrera amb nous informes que resolen i anul·len parcialment algunes de les incògnites. D'entrada (i amb un ritme narratiu àgil), amb les diverses veus que s'incorporen als informes policials (com la dels agents Joana Sots, Senda Roig, Rita Bronat, Clara Orrià, etc.) es mostra la vigilància d'una esquerra temporal i la persecució de la criatura, així com el desgast que mantenen amb els diferents membres, tant de la policia com de Fundació des de fa cent cinquanta anys, a causa de l'assassinat al Carmel en el qual «la víctima s'havia fet fonedissa en el mateix instant que rebia les ferides» (Pedrolo, 2000: 30). Aquests textos, que acaben amb un comunicat que parla d'infiltrar un dels agents entre els membres de la Fundació Bega, enllacen amb els retalls de diaris de l'any 1991 que assenyalaran una altra visió dels fets. La citació «crec, com ell, que val la pena d'assajar teories» (Pedrolo, 2000: 69) és un indicatiu de què trobarem a posteriori, un

conjunt de consideracions articulades en la base d'uns punts de vista més filosòfics que no pas científics.

Els postulats sobre el temps en són l'eix vertebrador: «És uniforme, el temps, objectivament considerat? O sigui: hi ha un sol temps?» (81); «No hi ha cap temps objectiu, sinó una sèrie de temps subjectius» (81); «Res no és més estrany al pensament de l'home corrent que la idea que el temps pot gastar-se. I, això no obstant, cadascú de nosaltres en fa la seva experiència limitada» (83); «El temps no és un camí que la matèria recorre, pel qual transita fins al seu terme natural i que, per tant, quedarà encara quan s'hagi consumit tota l'energia...» (84). Altrament, ocupen un lloc rellevant els de l'espai-temps: «El temps pertany a l'home; l'espai li és exterior. Això explica que un "succés" es realitzi en un sol lloc en temps diferents» (82); o bé, «L'espai, d'acord amb les teories einsteinianes, és finit, però no té límits; és una extensió tancada en la qual es poden fer tantes voltes com es vulgui sense ensopagar amb una paret que ens barra el pas. Es manifesta, doncs, com una curvatura. El temps, en canvi, és una dimensió oberta que progressa, a causa de l'argument d'entropia, del passat al futur» (85).

Hi ha una altra parcel·la més reduïda en què troben lloc les cavil·lacions sobre la Quarta Dimensió i els mons paral·lels:

Els novel·listes, alguns novel·listes, van fer popular, durant la primera meitat del segle, la idea dels "mons paral·lels". En principi, un món paral·lel seria aquell món que situat sota o sobre o a l'esquerra o a la dreta del nostre, no s'hi toca. [...] Hi ha, doncs, una comunicació total entre dos mons verament paral·lels, separats no sabem per què. No direm que això és impossible encara que ho sigui per als nostres científics, i, des de llur punt de vista, amb raó. Sempre hi ha la qüestió de l'espai entremig. (Pedrolo, 2000: 96)

I és que, en definitiva, tot passa per una qüestió d'interpretació de la realitat: «Interpretem, doncs, la realitat d'acord amb uns factors lingüístics que ens la limiten tot permetent-nos d'interpretar-la» (88); així com els errors que poden derivar d'aquesta interpretació, i validant l'acceptació del límit, «si més no provisionalment, i resignar-se a examinar les possibilitats heurístiques» (92).

Totes aquestes especulacions conformen un punt i a part, atès que trenquen el ritme inicial de l'acció i tampoc no segueixen una línia definida, que es reprèn amb les entrades de Diari del comunicat de l'Equip B, que entra en contacte amb l'extraterrestre. Són rellevants aquí els apunts sobre la sexualitat de la criatura (196-197) i la referència

al membre de l'equip (Galba Puigmal) que hi conviu carnalment i que conclou amb el desig i posterior confirmació d'acompanyar-la a l'altre univers, a dos quarts de tres de la matinada.

Les notes posteriors sobre la història de la Fundació emeses per Sergi Dural posa èmfasi en la renovació dels seus membres al llarg dels anys i en la dedicació desorbitada basada en els estudis sobre la naturalesa del temps. S'hi explica que, en algun moment, per primera vegada tots els seus membres eren dones, i tot i que de seguida es remarca que eren parents, se subratlla que «l'equip femení va mostrar, en alguns aspectes, més esperit d'iniciativa que els equips precedents, on els homes dominaven, i un refús absolut de deixar-se impressionar per falsos tabús» (2000: 244).

Amb la carta dirigida a Berta Claramunt (i el text que acompanya aquest document) s'amplia la peripècia del membre de la Fundació que va viatjar a l'univers de la criatura, i s'especifica que ella va arribar sola i prenyada al París de l'any 1923. La informació (que seguidament es negarà amb una altra teoria) que ens arriba de l'expert en ciències psicològiques és la següent: «No he viatjat d'un lloc a un altre lloc que existeix al mateix temps, sinó a contratemps, anul·lant tot allò que era present per fer-ne futur. Diguem-ho més bé: el passat no existeix sempre, com podries pensar si hi arribes d'una època posterior; existeix tot just en el seu moment» (274).

En aquest episodi tenen lloc una sèrie de discussions sobre els viatges temporals entre futur i passat, que és un tema que més endavant Pedrolo s'encarregarà de desenvolupar en *Successimultani* (1979).

Com anticipava Antoni Munné-Jordà –i com remarcaria Jordi Arbonès (1992) desenvolupant la idea per fer-la extensiva en el conjunt de la producció de l'autor– Pedrolo aquí recupera el motiu central del conte «Un món distant i veí» (*Trajecte final*, 1975), amb l'afegitó de la qüestió temporal que emana de les disciplines científiques i filosòfiques. El relat, en primera instància, presenta les esquerdes entre mons paral·lels a partir del personatge de l'Alida, una traductora italiana que treballa per a una empresa misteriosa dirigida per Pietro Rambla. La noia comença a sospitar davant d'un fet inexplicable que veu un dia mentre l'espia: els sobres amb les seves traduccions d'articles es feien fonedissos en l'aire, fins que ell li revela que serveixen per a un altre propòsit: «Així els tinc ben informats de les coses que feu, dels vostres progressos científics sobretot; nosaltres som més donats a l'especulació i no sempre traïem les

conseqüències pràctiques de les nostres troballes» (Pedrolo, 2008: 30). Aquesta escletxa a través de la qual Pietro destina els articles (també denominada «finestra») es defineix com a temporal perquè la separació entre els dos mons pot augmentar i la matèria hi fluctua, tot i que Pietro i el seu company, l'Orna, han de quedar-se per sempre en aquest món, i l'Alida no tornarà a recordar aquesta conversa fins al cap de vint-i-tres anys. Altrament, aquest no deu ser l'únic conte del qual parteix l'autor, perquè a «Urn, de Djlnl» (*Trajecte final*) aborda el tema del contacte amb persones d'altres universos, que pren la forma d'una relació sexoafectiva. En el cas del relat la plasticitat molecular ocupa un lloc rellevant, ja que l'alienígena, a la manera del personatge de Mystique dels X-Men, pot canviar-se d'aspecte i assemblar-se a qualsevol humà. També trobem un cert secretisme respecte a aquesta qüestió que trobaria el seu equivalent en el funcionament dels darrers anys de la Fundació.

Aquesta matinada i potser per sempre pren el rerefons del no retorn del conte i col·loca la qüestió temporal en el centre. Subratllem-ho: la particularitat d'aquesta novel·la, que Pedrolo elogiava per sobre de les altres, és el fet que la construcció no lineal de la història, amb aquest joc temporal que emana d'una pluralitat de relats que es confirmen i s'anul·len, respon al mateix contingut que intenta projectar, de manera semblant a les teories que l'autor exposa sobre el temps i els universos paral·lels (o tangents). Els diferents ritmes narratius es configuren, al seu torn, com dos universos paral·lels: d'una banda, el que es desenvolupa de manera excessivament concentrada i tècnica –en un intent de fer més propers certs coneixements científics?– amb els papers públics i privats del professor; i, de l'altra, el que es cospa amb l'evolució de la història, amb misteris que es resolen parcialment; com el límit amb el qual topen les múltiples especulacions sobre el temps. Per tant, el temps és doblement protagonista, primer com a element de joc quant a l'estructura de salts temporals, i després com a producte teòric.

L'obra no s'allunya de la preocupació pedroliana al voltant de la representació de la realitat; ben al contrari, mostra una nova manera de percebre l'espai-temps. I és el text de Pedrolo que més s'ajusta a la definició operativa anteriorment proposada, atès que «justificar-se narrativament a partir de l'ús imaginatiu de les idees, teories o postulats científics i tecnològics del moment», tot i que el tema –això és, les conjectures sobre els temps– sigui atemporal.

5.3.3 *Successimultani*

Sucessimultani, la tercera novel·la de ciència-ficció de la producció pedroliana, s'escriu l'any 1979, però no es publica fins al 1981 (Editorial Laia). Més endavant, Pleniluni (1991) i Pagès Editors (2006) la incorporarien dins del seu catàleg. Tant en aquesta narració com en *Aquesta matinada i potser per sempre*, el tema central és el temps (o més ben dit, el límit temporal); en la segona hi hem copsat un conjunt de teories al respecte i en el cas que ens ocupa ens situem en la perspectiva dels viatges en el temps.

A fi de conèixer més sobre el procés editorial, és interessant llegir en els *Diaris* (dia 13 de febrer de 1987) que el vincle amb l'editorial Pleniluni s'inicia abans de la publicació de *Successimultani*, amb el pròleg i l'epíleg que escriu Pedrolo per al llibre *Sis temps*, que recull els contes guanyadors del premi Quarta Dimensió que convocà l'Associació de Joves Escriptors. En aquests textos Pedrolo hi plasma algunes de les seves obsessions/dèries respecte al concepte del temps, a més d'un procediment metaficcional que és recurrent en la seva narrativa:

Torno a pensar en els contes del premi Quarta Dimensió, en el text que els ha d'unir, i vaig modificant la meua idea: un escrit que algú m'envia, precisament el meu pròleg, del qual no sé res perquè en aquest moment encara no m'han vingut a veure els nois de l'Associació de Joves Escriptors. Al cap d'uns quants dies, quan ho fan i m'exposen el seu projecte, ho relaciono i tinc motius doncs de sorprendre'm. Però no dic res i accepto. És al cap d'unes quantes setmanes, quan m'arriben cinc fitxes-informes, cadascuna d'elles presidida per unes inicials diferents, i veig que en aquestes fitxes s'hi parla de viatges en el temps, que penso en aquell individu que anys enrere em visità a propòsit d'una narració meua i va confiar-me que dirigia una agència d'investigació temporal, però no m'hi poso pas en contacte, sinó que espero. (Pedrolo, 1999: 61)

I recupera aquest punt més endavant: «He enllestit el “pròleg” i l’“epíleg” que han d'acompanyar els contes del premi Quarta Dimensió. Segons aquest escrit, tots els membres del jurat se'n van al futur... d'on encara no han tornat! Confio que no protestin» (Pedrolo, 1999: 85). I rebla el clau quan l'editorial li demana que prepari unes paraules per a la presentació del llibre que es va fer al Museu de la Ciència i que s'incorporaran a un vídeo en veu amb off:

Volien que contesti a una pregunta: com em vaig veure «embolicat» amb el projecte? Breument, explico per telèfon, que si bé em passo molt de temps en un univers paral·lel o altre, els joves escriptors van saber trobar-me en aquest i em van convèncer no tan

sols perquè són joves i escriptors i, doncs, persistents, sinó perquè es reclamaven de Mac Bega, el científic del qual temps enrere vaig exposar les múltiples teories sobre el temps en la meua obra *Aquesta matinada i potser per sempre*; en aquestes condicions, no els podia negar res... Confio que s'hi diverteixin. (Pedrolo, 1999: 211)

Aquest periple es tanca amb l'opinió d'un dels editors de Pleniluni, Jaume Bonaventura, sobre un text pedrolià, el títol del qual no s'esmenta, però entenem que és el pròleg que va escriure per a *Sis temps*:

En Jaume Bonaventura, l'editor de Pleniluni, em porta un parell exemplars de *Sis temps* i, en preguntar-li què li ha semblat el meu text, em diu que l'ha defraudat. Encara que sigui desagradable, la declaració és d'agrair: no tothom té aquesta franquesa. Per la meua banda, ara, en rellegir-lo, imprès, peso que, mentre no és cap meravella, té el mèrit de ser original. (Pedrolo, 1999: 216)

A *Sucsessimultani* es perfila una estructura semblant a la del *Mecanoscrit*; són sis capítols, encapçalats pels títols següents: «Retorn?», «Reconstrucció del viatge», «Investigació en el present», «Descobriment en el passat», «L'origen», «Bloc de notes de la Jordina» i «Apendix: una carta i un comentari», en què la protagonista envia una carta a un tal Manuel de Pedrolo que no és novel·lista, sinó psicoanalista, perquè revisi i publiqui la història.

El relat comença quan en Damià Borràs (que en funció del temps també s'anomena Ricard Sureda) apareix al costat de la Jordina Artola. Jordi Coca (1981:19) en fa la següent interpretació: «No hi ha, doncs, un sol personatge Ricard que va i torna, sinó les diverses possibilitats d'un Damià/Ricard que siguin una sola persona i, alhora, la possibilitat d'un Ricard-fill-de-Damià, etc.» D'antuvi, la Jordina i en Ricard no es reconeixen, però ella sap a través d'unes notes i una fotografia que tenien una relació. A partir d'aquesta situació insòlita entre ells –tots dos poden viatjar en el temps, però ella ho va aprendre primer del seu pare i després li ho va ensenyar a ell– s'enuncien les normes internes del viatge temporal, el funcionament d'aquesta eina narrativa. Tot i que existeixen diferents teories, la que proposa aquí Pedrolo és que només serà possible viatjar cap al passat amb data anterior al naixement, per evitar la duplictat, i es desestima la possibilitat de viatjar en un futur que encara no existeix:

— No entens que el passat hauria d'existir sempre, per sempre, si s'hi podria viatjar des de qualsevol època?

— No, Ricard. Quan jo hi viatjo, vull dir que vaig al moment en què existia. No a cap altre, ni a una persistència d'aquell, sinó a l'únic que hi ha hagut, quan era.

— I al futur...

— No, –el talla ella–; al futur no s'hi pot anar. No existeix, no ha existit mai. Encara s'ha de fer.

— Ho has provat?

— Que no es pugui provar és la prova.

Una resposta tan categòrica l'emmudeix, i continua fumant, ara incòmode per aquella obstinació que res no explica i que, d'una manera o altra, introdueix elements pertorbadors en la realitat [...]

— No es pot anar al futur, i és per això que saps que vius a l'extrem del temps, o sigui a l'època que et pertoca i no en un moment del passat, des d'on sempre pots tornar a un moment que aleshores no és. Vull dir per a ells, per a la gent d'aquella època, no per a tu que hi has retrocedit però ets d'aquest altre món, d'aquest avui, el darrer que hi ha ara... (Pedrolo, 1991c: 17)

Una altra consideració important remet al retorn del temps present: «L'actual al qual tornes ja no és aquell que vas deixar, perquè el temps no s'atura pel fet que tu hi viatgis. Si te'n vas l'any seixanta i t'estàs dos anys en el passat, en tornar et trobes al seixantados» (Pedrolo, 1991c: 18). Tanmateix, més endavant van sorgint algunes incongruències: «sempre ens trobem amb el mateix, que en el passat anterior a la teva naixença no has nascut... Aquesta és la paradoxa, Jordina: com pot ser que siguis en un moment anterior al teu naixement?» (22). Tot indica que es vol posar de manifest que no ens trobem en universos paral·lels o independents: «En viatjar no vaig a cap indret que existeixi ara, simultàniament amb aquest, al nostre, sinó al que existí» (23).

La idea que projecta el títol, que d'entrada es podria interpretar com un succés que es produeix simultàniament (en aquest cas parlariem d'universos paral·lels?) o bé que aquesta simultaneïtat és successiva, es pot entendre més bé amb aquest comentari: «El viatge en el temps tal com l'entendem implica, també i encara que sembli contradictori, que tots els estadis de la línia temporal (passat, present o futur) es donen, d'alguna manera, simultàniament i som nosaltres que estem en un o altre punt; segons aquesta visió en què les diverses èpoques coexisteixen com si fossin diversos espais, només ens cal, per passar d'un temps a un altre, trobar l'aparell que sigui capaç de transportar-nos-

hi» (Cuartiella, 2016: s/p). En *Successimultani*, s'elimina l'opció del futur, que no s'esmentarà fins a l'Apèndix, i a més no hi ha cap artefacte, tal com ocorre a la novel·la de Wells que també s'esmenta, sinó que es parla d'un «encaix». No es descriu en cap moment el procés detallat que transporta els protagonistes del passat al present i viceversa.

Abans d'abordar el desenvolupament d'aquesta versió dels viatges en el temps que ens ofereix Pedrolo, ens fixarem en algunes referències que emmarquen l'obra. La primera l'assenyala Ignasi Riera (1981: 70) dins una panoràmica sobre la novel·la catalana d'aleshores, en esmentar que l'autor «ens ha ofert, si més no, tres novel·les que són una mica la síntesi de les passions pedrolianes: el temps, l'opressió patriòtica, la corrupció de la realitat: *Baixeu a recules i amb les mans alçades, Successimultani, Anònim II*», sense entrar en cap mena de detall.

La segona, més concreta, la trobem en Josep Faulí (1981: 36), quan en proposa dues lectures: una primera es fixaria en l'obra com un producte imaginatiu i, la segona, que aborda el sentit d'aquesta imaginació, amb el problema del temps en primer pla. «No es esta la primera ocasión en que el novelista supera los límites de la realidad, pero quizá nunca, como en *Successimultani*, había ido tan lejos». I remet directament a la seva concepció del gènere quan diu «Este no es, propiamente el mundo de la cienciaficción, però alguna relación tiene con el».

Continuem amb Jordi Coca (1981:19), que comentava que «l'interès de la novel·la radica, justament, en el fet de reprendre en una novel·la de gènere una de les qüestions centrals de la seva obra». En aquest mateix article l'escriptor aprofitava per establir un vincle entre *Successimultani* i el cicle Temps Obert: «Potser *Successimultani* no sigui una de les millors novel·les de Pedrolo. Tanmateix és una novel·la que es llegeix bé i que haurà de conèixer tothom qui vulgui estudiar Temps Obert» (19), una opinió amb la qual també hi coincidia Josep Faulí (1981:36): «el novelista se interroga sobre la relatividad del tiempo e, incluso, de la relatividad de los sucesos que en él acaecen. Temps obert es suficientemente claro a este respecto y, en el fondo *Successimultani* repite y amplia la misma consideración». Aquesta qüestió va provocar la resposta per part de Pedrolo, que no considerava *Successimultani* com la porta d'entrada al cicle novel·lístic esmentat:

Si que em cal dir encara que “Temps obert” es pot entendre com una investigació de la realitat o més concretament, de *quanta* realitat hi ha, i la resposta que cada lector es faci pot ser descoratjadora o estimulante. Ara bé, en una investigació d’aquesta mena, inscrita dintre un projecte d’investigació novel·lística que també comprèn *Successimultani*, no ens ajuda a entrar-hi, a orientar-nos-hi, una obra que s’ha permès la cabriola, d’altra banda, perfectament evitable, de canviar la nostra història i d’eliminar l’escriptor Pedrolo a benefici del Pedrolo psicoanalista. (D’aquí deuen venir les interpretacions que em semblen errònies). Algú ha manipulat el passat perquè d’una manera o altra, i m’interessa aquesta manera o altra de la qual ho ignoro tot, ha descobert la “dialèctica” del temps, i això enllaça amb aquell aspecte metafísic que assenyalava de bon començament, car es parteix de la idea del temps, mancat de realitat fenomènica, és la causa dels fenòmens que li donen existència, i així entesa la cosa suposo que res no s’oposa, teòricament que un home o dona situat en aquest punt transcendent pugui ser el mateix simultani i el mateix successiu. (Pedrolo, 1981: 21)

Abans, però, l’autor va aprofitar per fer altres consideracions:

Que se’m permeti de dir, arriscant-me a petites ires i sempre promptes, que *Successimultani* insinua, amb els seu títol, el plantejament d’un diguem-ne problema que cau dintre de l’òrbita de la més científica de les preteses ciències; al·ludeix la condició de divinitat; al·ludeix la condició de la divinitat [...] En la persona de Damià/Ricard es podria realitzar, si de veres es confon amb el fill, aquest “ésser” que distingeix el creador com a creació permanent en un sempre caracteritzat per la simultaneïtat successiva en la qual s’engloben el temps i la seva anihilació. És cert que, des d’aquí, una narració sobre el tema únicament es pot bastir a base de donar al temps unes qualitats de caràcter espacial, puix que el situa com a temps/lloc de qualsevol possible retorn si per atzar, posseïm la mena de cames o de vehicle que cal per aquest viatge. La paradoxa no hi falta. (Pedrolo, 1981: 21)

Més endavant Jordi Coca (1991), en el pròleg de la seva conversa amb Pedrolo, no torna a insistir en aquest aspecte, però en fa una apreciació de caire més generalista:

[...] en una hàbil utilització dels gèneres policíac i de ciència-ficció, a la manera d’un Wells, d’un Dick o d’un Silverberg, Pedrolo fa que els seus personatges viatgin en el temps, excusa que li permet de referir-se a les situacions reals dels anys 1950, 1973, etc. Amb aquest truc Pedrolo assaja, novament, de superar el realisme sense haver de renunciar-hi. Es viatja pel temps i es modifica la realitat ja que, a la fi, un dels personatges trameta unes «notes» a un Pedrolo-escriptor que en realitat no existeix ja

que, en modificar-se els fets històrics el que hi ha és un Pedrolo-psiquiatre, afecionat a les novel·les de ciència-ficció. (Coca, 1991: 18)

La quarta es troba en el pròleg d'Antoni Munné-Jordà per a l'edició de 1991 de Pleniluni, i que va ser la darrera de la col·lecció «2001». Hi ha algunes declaracions concloents, com que «amb aquesta novel·la Pedrolo obria el camí per a la ciència-ficció catalana» (Munné-Jordà, 1991: 5), i que posa al servei del gènere un plantejament de novel·la urbana en sentit espacial (passant pel Carmel, la Bordeta, Sant Gervasi i l'Eixample) i en sentit temporal (de l'actualitat de l'autor als anys quaranta, de la vaga dels tramvies al temps de Primo de Rivera). L'estudiós és més explícit quan parla de les influències rebudes en aquesta obra, ja que subratlla que la referència a «Philip K. Dick i Robert Silverberg, especialistes a descol·locar-nos, a fer-nos desconfiar dels punts de referència i a obrir-nos les diverses portes de les realitats paral·leles, dels mons que creem cada vegada que triem una de les diferents possibilitats que se'ns presenten» (5), com també ho feia Pedrolo i el qual d'antuvi ja ens avisa que la utilització que fa del viatge en el temps és absolutament personal i original (1991: 6). No s'oblida de prendre consideració en Wells, pare dels viatges en el temps i de la ciència-ficció (que ja apareix en el text quan en Damià compara la idea del viatge amb la famosa màquina) i de fer-ne una valoració comparada:

Hauria considerat *Successimultani* una obra modèlica: certament, com Wells volia, aquí tenim presentat un element insòlit i desencadenant, el viatge en el temps, amb unes característiques i unes limitacions ben explícites, i a partir d'aquí l'obra s'articula amb un rigor implacable, amb una lògica tanmateix oberta a totes les interpretacions, a la incertesa, la suggestió i la insinuació que diferencien una obra d'art d'un tractament científic. (6)

L'estudiós del gènere s'hi torna a referir per afegir que en aquesta obra Pedrolo reprèn la idea del conte «La noia que venia del futur» (dins *Trajecte final*) i n'explora diferents conjectures: «Aquí també els personatges que viatgen ho fan gràcies a unes aptituds que tenen, sense que se'ns en descriu cap tecnologia, només la possibilitat per les característiques constants del temps» (Munné-Jordà, 2006: s/p).

Si parem atenció a l'entramat de l'argument, constatarem que no en va Jordi Coca al·ludir a un doble ús del gènere policíac i de ciència-ficció. Al llarg de la novel·la hi plana una incògnita: on és el fill que el Damià/Ricard va tenir amb la Natàlia Barrell? «En quines condicions pot néixer el fill d'un home que, com ell, no té una existència

explicable, que es troba al marge de qualsevol normalitat. En què l'afectarà, aquesta circumstància?» (Pedrolo, 1991c: 50). La història, a mesura que avança, esdevé més complexa per les anades i vingudes a través del temps, i peca de centrar-se excessivament en les relacions personals entre els personatges. Si el relat s'inicia amb la relació present d'en Damià/Ricard amb la Jordina, amor del present, després avança amb la figura de Mercè Alcorrúbia, la seva amant (que havia fet de prostituta i que l'ajuda econòmicament) i amb qui es produeixen episodis repetits que ens remet en al *patró* eròtic:

És una mena d'exhibicionisme que vol dissimular i que s'avé amb el seu capteniment al pis, on deu semblar-li que la seva deixadesa explica que es deixi veure mig nua per un badall de porta; que no es preocupi si, en ajupir-se, els pits se li abalancen cap a la brusa descordada o si, en seure, separa massa les cames sense abaixar-se prou les faldilles (Pedrolo, 1991c: 38).

De seguida, però, entra en escena la Natàlia, amb qui tindrà un fill. En termes amorosos, aquesta seria la relació més sentimental i sincera, en canvi, la primera, serveix com a fill conductor, s'emmarca en el que es considera el present i es manifesta com la menys profunda. La segona representaria l'encontre carnal més continuat, tot i que a voltes més buit: «Algun cop va a veure la Mercè, i cada vegada es retreu que s'hagi deixat convèncer a ficar-s'hi al llit. L'agraïment que li té el priva de tallar aquestes visites i, quan ella el sol·licita, de negar-se a satisfer-la» (1991c: 49). Així doncs, trobem descripcions en l'estil eròticosexual de l'autor, com també la que es desprèn del primer contacte visual amb la Jordina: «Deu trobar-se a frec de la trentena i té una cara optimista, oberta, amb uns grans ulls que t'alegren i una boca carnosa, sensual. L'uniforme d'infermera, més aviat sever, no amaga del tot el volum dels pits ni la corba robusta de les anques, i les cuixes que li ha vist fugaçment tenien un fus seductor» (Pedrolo, 1991c: 8). Altrament, reproduïxen clixés de poder, com quan el Damià amenaça el director de la fàbrica on treballa la Natàlia en demanar-li que es mostri complaent o bé s'accentua la sensualitat del cos produïda per la maternitat. I fins i tot, es para esment en la immoralitat que s'amaga darrere de les infidelitats, sense deixar de banda un punt de vista més "lliberal" per a l'època: «L'estimes [diu la Mercè referint-se a la Natàlia] i, és clar, et preocupa això de la fidelitat. Però oi que no l'estimes menys pel fet d'haver jagut amb mi? Doncs això és el que importa, Damià» (1991c: 50).

La relació gairebé paral·lela que hi ha entre la Mercè i la Natàlia es produeix en el passat, en plena dictadura franquista:

—Tu creus que durarà gaire, encara, en Franco?

En Damià, que sap com l'any setanta-dos, del qual ve, un dictador envellit i apedaçat continua fent la llei i no perd ocasió d'assegurar als ciutadans que mentre Déu li doni vida el tindran al seu costat, mou imperceptiblement les espatlles. (53)

Encara que es desencadenen constants anades i vingudes en el temps (en diferents moments del passat i en present de la narració situat l'any 1973), tenen lloc tres viatges importants: el primer, en el qual en Damià/Ricard coneix la Natàlia, hi té un fill, ella mor de part i el fill suposadament va a càrrec d'uns familiars. Un segon viatge en què es repeteix aquesta acció amb alguna petita variant. I un tercer en què no tenen cap fill i en Damià/Ricard desapareix. Per tant, al final de l'obra s'arriba a la conclusió provisional que pare i fill són la mateixa persona: el retorn al present del noi coincideix amb el naixement del nen, i com que en la darrera versió del viatge el nen no neix, ell no torna: «es va engendrar a ell mateix i, en no engendrar-se, deixa d'ésser» (Pedrolo, 1991c: 162). La diferència d'identitat s'explica de la manera següent: el nen, després de la mort de la mare serà adoptat, en una versió per la família Borràs i, en l'altra, arran de l'assassinat dels primers, per la família Sureda. La simultaneïtat present en el títol es justifica amb aquesta existència simultània entre dos moments vitals, i així mateix es menciona en un moment de la narració: «No podria ser que algú que viu sense haver nascut pugui penetrar en el seu temps i existir simultàniament en dues edats? No és pas més admirable una cosa que l'altra...» (Pedrolo, 1991c: 60).

Però la història va més enllà d'aquestes hipòtesis, quan, ara en el present, les tres dones (Jordina, Natàlia i Mercè) acaben compartint el secret i s'adonen, després que la Natàlia llegeixi els papers, que en Damià/Ricard ha modificat un episodi de la seva vida, una violació. No sembla casual que es tracti d'aquest fet perquè, en cert sentit, es posa de manifest que el viatge en el temps és una eina per rectificar ja no errors del passat, sinó esdeveniments que no s'haurien d'haver produït. Aleshores, la Natàlia i la Jordina decideixen emprendre un llarg viatge al passat per canviar les coses que afecten la vida de la gent, a partir del lema «Per què hem d'acceptar-ho sempre tal com és?» (1991c: 172). La Mercè, al seu torn, s'encarrega de passar el manuscrit a màquina i de fer-lo arribar a Pedrolo.

Aquí s'enllaça l'Apèndix, que conté una carta de la Jordina i un comentari posterior del remitent, el mateix Pedrolo que no es presenta com l'escriptor que resideix al carrer Calvet, sinó com un psicoanalista que té un consultori al carrer de Balmes. Així doncs, jugant amb la seva biografia, mostra una versió del que hauria pogut ser la seva vida si finalment hagués estudiat medicina i s'hagués especialitzat en psicoanàlisi, tal com pretenia abans de la guerra. De la mateixa manera que passa amb l'editor dels Quaderns d'en Marc, la carta expressa una petició concreta, la de la publicació, i fins i tot convida a esmenar el que calgui: «Em faig el càrrec que és demanar molt, que pot repugnar-te la idea que t'atribuiran les meves sapastries, la meva manca de destresa narrativa... si no et decideixes a esmenar-la com et sembli més convenient» (Pedrolo, 1991c: 174). A més, remarca que el text no surt de la seva imaginació ni pretén ser una obra literària ja que narra uns fets reals (173): es palesa l'artifici i, incidint en aquesta veracitat, ens està confirmant tot el contrari.

En tot el text trobem una sèrie de procediments metaficcional, també quan s'al·ludeix al material narratiu amb el qual es construeix l'obra i amb les valoracions que en fa. Això sí: en el comentari de la carta s'esmenta una manca de destresa narrativa per part de l'autora (com ja s'avançava amb el primer text), però l'explicació posterior s'encarrega de situar l'escriptura en qüestió entre noms rellevants del gènere: «Del temps, problema fascinant, se'n pot dir moltes coses, però no sembla seriós creure en una mena de temps que, fet i fet, tindria les qualitats, o la condició, de l'espai. Hi ha jugat una colla de novel·listes, des del clàssic Wells que cita l'autora fins a Philip K. Dick o Robert Silverberg, entre els quals se situa aquesta obra de la Jordina Artola, un pseudònim, no en dubto» (Pedrolo, 1991c: 175). Aquesta operació es construeix a partir de la figura d'un narrador conscient d'allò que narra, que també parla directament del gènere que escriu.

En definitiva, l'autor superposa diferents mons de ficció amb la intenció de qüestionar els codis que regeixen les relacions entre la literatura i la representació de la realitat. A més, a partir de la construcció de la versió del Pedrolo psicoanalista s'aventura a interpretar les vicissituds temporalment anteriors com «una manifestació de la personalitat insatisfeta que s'esforça a compensar-se en el domini de l'imaginari» (Pedrolo, 1991c: 175). I així esbossa un intent d'indagació analítica autonarrativa. Posa fi a aquest comentari de la carta amb la negació del conflicte bèl·lic i de les

circumstàncies que se'n derivaren (persecucions polítiques, empresonaments, exili) tot constatant que:

Vivim en una societat que evoluciona pacíficament després de les tensions produïdes, anys enrere, pels diferents moviments d'emancipació nacional que arreu triomfaren i les tendències socialitzants manifestades per molts d'aquests pobles i que encara contrasten, és cert, amb les formes autoritàries, no del tot extirpades, d'algunes d'aquelles nacions que fins fa poc monopolitzaven el poder dels estats plurinacionals. (Pedrolo, 1991c: 175)

L'alteració del passat ha tingut una sèrie de conseqüències en el futur: no s'ha produït cap guerra, i ara les repercussions s'aprecien tant en l'àmbit personal (Manuel de Pedrolo psicoanalista) com en el social i polític. Arribats a aquest punt, cal remarcar la importància dels papers/manuscrits que s'han redactat perquè transcendeixi el viatge en el temps, i que també han servit per mostrar el material narratiu amb el qual s'ha construït la història.

Al cap i a la fi, més enllà de les peripècies i les teories que engloben, al seu torn, paradoxes (un tret intrínsec dels viatges temporals), aquest és un recurs que, en última instància, ha servit a l'autor per manipular la història i no conformar-se amb el que li va tocar viure, tal com fa dir a una de les protagonistes. No és fins a la darrera pàgina que presenta breument el món que li hauria agradat. En aquesta obra Pedrolo parteix del gènere de la ciència-ficció per incloure'l en el seu engranatge novel·lístic, tot reproduint una sèrie de característiques que, tanmateix, aquí queden desdibuixades o bé no acaben de desenvolupar-se perquè es troben subjectes a l'entramat amorós de la història, així com al seu objectiu últim, la percepció o diferents percepcions de la realitat. O bé, com recordava Jordi Coca, «amb aquest truc [el del viatge en el temps] assaja de superar el realisme sense haver de renunciar-hi. Es viatja pel temps i es modifica la realitat» (1991: 18). Pedrolo (i això s'aplica al conjunt de la seva obra) ja no fa una crònica de la realitat, sinó que té la «vocació d'eixamplar el concepte de realitat al màxim i, també, de crear-ne una altra de distorsionada i potser més atraient, més significativa i més elàstica» (Coca, 1991: 11-12).

Finalment, cal donar la paraula al mateix Pedrolo, i reprenem la citació: «Del temps, problema fascinant, se'n pot dir moltes coses, però no sembla seriós creure en una mena de temps que, fet i fet, tindria les qualitats o la condició, de l'espai» (1991c: 175). Dit d'una altra manera, el temps és una dimensió diferent de l'espai, per tant, no es pot regir

amb les mateixes normes. Precisament que està subjecte a l'espai es creu que no és cert, de manera que semblaria que en aquest text no apostaria per la teoria de les diferents dimensions, sinó per un concepte simultani de la linealitat del temps, alhora que és remarca el límit per representar-lo.

5.4 Els contes

L'antologia *Futurs imperfectes*, a cura d'Antoni Munné-Jordà, que conté contes representatius de cada període, ve encapçalada per autors com Pompeu Gener, Joaquim M. Nadal, Antoni Ribera, Pere Calders, Pere Verdaguer, Manuel de Pedrolo, Víctor Mora, Montserrat Galícia. De l'autor de l'Aranyó es va seleccionar «Darrer comunicat sobre la terra», escrit el 1973 i publicat el mateix any, i que més tard s'incorporaria a *Contes fora recull* (1991). El curador del volum el presenta de la manera següent: «Un any abans de donar un impuls decisiu a la ciència-ficció catalana amb la publicació del *Mecanoscrit*, Pedrolo donava a conèixer aquest breu conte sobre un dels problemes que pot presentar el viatge en el temps» (Munné-Jordà, 1997b: 152).

Aquest relat marca un punt d'inflexió en perfilar-se com el primer de la producció de ciència-ficció pedroliana, atès que anticipa el corpus que seria considerat com el nucli central del gènere amb una producció que es col·loca principalment entre els anys 1973 i 1979, a banda d'algunes proses que apareixen posteriorment. Per això cal preguntar-se: com ha arribat fins aquí? Quins marques de gènere trobem en altres narracions breus anteriors? I què canviarà amb les que les succeeixen?

D'una banda, tenim aquells relats que va escriure durant la postguerra –els que pertanyen a *El premi literari i més coses* (el primer llibre de contes, escrit entre 1938 i 1951, i publicat l'any 1953); *International Settings* (escrit el 1955 i publicat el 1986, i que va quedar inèdit fins que es va incloure a les *Obres completes*), *Un món per a tothom* (1956), *Crèdits humans* (1957) –obra amb què guanya el premi Víctor Català de contes el 1956–*Violació de límits* (1957) –i aquest últim, segons Martínez-Gil (2019: 66), és un recull molt atractiu pels amants dels gèneres especulatiu, com en el cas de «Paperam», «Camí», «La barberia», «El funcionari», «Pedres a la teulada», «El límit» o «El principi de tot». En definitiva, textos que, tot i no ser pròpiament de ciència-ficció, contenen elements temàtics interessants, sobretot pel que fa al tractament del temps i l'espai o, més ben dit, «a l'inquietant plaer de trastornar les coordenades lògiques del temps i l'espai» (Benet i Jornet, 1992: 119). No passa inadvertida la incorporació de l'insòlit, un element que va apareixent a voltes més o menys explícitament i que es va depurant al llarg d'aquests reculls: no únicament es pot rastrejar en els relats de caràcter més fantàstic de l'autor, sinó que també és present en els contes amb clara voluntat especulativa de *Trajecte final*, en els quals l'enigma i la curiositat també ocupen un lloc

rellevant en propiciar que els personatges vagin més enllà de la realitat aparent que els envolta.

A propòsit de *Contes i narracions I* (1938-1954) –que inclou *El premi literari*, *L'interior és el final*, *Domicili provisional* i *El temps a les venes*–, Benet i Jornet anota la següent apreciació, que es pot fer extensiva a altres narracions posteriors:

Pedrolo imagina en tots una situació insòlita, que en la immediatesa de la realitat objectiva no pot donar-se mai, i desenrotlla les seves conseqüències amb, i és característic de l'autor, una lògica total. L'il·lògic, l'estrany, és el plantejament, a partir d'ell els personatges actuen, no arbitràriament, sinó raonant una anàlisi de la situació en la qual es troben, tal com potser faria el mateix lector si s'hi trobés. [...] En general, la situació insòlita ve a ser el símbol, el reflex d'algun dels problemes existencials plantejats a la condició humana, de la llibertat sobretot. (Benet i Jornet, 1992: 121)

D'altra banda, tot i que Pedrolo després de guanyar el Víctor Català de contes (1956), sentenciava que preferia l'espai que li oferia la novel·la (Coca, 1991: 48), continua escrivint reculls de contes, i en alguns que surten a la dècada dels vuitanta, com ara *Patologies diversament obscures* (1986) i *Caus a cada cantonada* (1985) s'hi ressegueixen característiques del gènere.

Doncs bé, encara que també tocarem contes dels anys cinquanta i dels vuitanta, la majoria dels relats que abordarem a continuació corresponen a *Trajecte final* (1975), una obra en què perviuen temes pedrolians i que, de manera semblant al *Mecanoscrit*, ha comptat amb diferents edicions i propostes didàctiques. Es publica per primera vegada en un volum d'obres completes; llavors, el 1978, passa a El Cangur i no és fins als noranta que se li dona una orientació més específica per introduir-la en la Biblioteca didàctica de la literatura catalana de Barcanova (1995), a Antaviana Jove clàssics catalans (2022) i a Antaviana Nova clàssics catalans (2006), totes tres col·leccions amb propostes de Marcel Fité. Anys més tard, el segell educatiu d'Edicions 62 la torna a posar al mercat amb un estudi preliminar, amb propostes de treball i de comentaris de text a cura de Carme Ballús, com explica Moreno Bedmar (2016: 214-217), perquè Edicions 62 tenia els drets de la publicació de l'obra, però hi havia una fissura legal en el cas d'una edició escolar atès que es considera també obra del curador. En fi, estem davant d'«un recull perfectament construït, d'una gran riquesa i varietat de temes i amb un perfecte equilibri entre imaginació, misteri i coherència [...] Les narracions, tot i ser de ciència-ficció, formen un tot perfectament harmònic amb la resta de l'obra de

Pedrolo» (Fité, 2008: 234). Maria Dasca (2018: 82), al seu torn, destaca com «el conjunt incorpora una sèrie d'espais deshumanitzats on l'aparició de l'imprevist (per dir-ho amb una evocació caldersiana) frega l'insòlit». També dirà que, segurament, «és el recull que més importància dona a l'espai com a no-lloc on els personatges estableixen relacions regides per la incomunicació».

Uns contes que, en definitiva, evoquen mons futuristes i distòpics, realitats paral·leles i persones que poden viatjar en el temps i canviar el seu aspecte, i que també s'inclinen cap a la «metafísica fantàstica» (Moreno Bedmar, 2016: 253). De fet, és amb aquesta terminologia que Munné-Jordà categoritza els contes especulatius dels anys cinquanta (Martínez-Gil, 2019: 64), o bé amb el terme *science fantasy*, i així hi fa encabir aquells que s'han considerat més a prop de la ciència-ficció (65), «ja que es tracta d'un gènere híbrid i inestable, que troba la seva especificitat en la barreja de dos plantejaments discursius aparentment contradictoris: la contravenció de les lleis naturals o dels fets empírics i, alhora, una racionalitat de caire científic» (Malmgren 1988 dins Martínez-Gil, 2019: 65). I d'aquesta manera tornem a l'insòlit racional a què feia referència Benet i Jornet.

Amb tot, no pretenem classificar aquestes narracions dins d'unes coordenades estrictes de la ciència-ficció –seria contraproductiu encotillar-les–, però sí incidir en el contingut temàtic dels relats en la perspectiva de la ciència-ficció com a punt de partida. És per això que s'han formulat un seguit de categories, que tot i que rebutgen una funció reduccionista, volen ser orientadores, i estan subjectes als diferents enfocaments que elabora l'autor d'un mateix tema a fi de percebre'n l'evolució i el tractament, com també la renovació constant, un tret que també defineix l'obra pedroliana. Aquesta classificació operativa ens fa deixar a un costat les narracions més acostades al fantàstic –com ara «El bon ciutadà» (*Disset contes i una excepció*) en què un home veu una mà que surt del mur de la presó, o bé «El camí» (*Violació de límits*), una paràbola pessimista sobre la llibertat d'un recorregut que es va transformant–, amb excepció d'algunes que es mouen en un terreny més incert, entre les quals sobresurt «Transformació de la ciutat» (*El premi literari i més coses*). I metodològicament, per construir la nostra tria i repartició acollirem com a referents bàsics les propostes amb selecció de contes d'Antoni Munné-Jordà (2006) i Anna M. Moreno Bedmar (2008), tot sabent que la primera és més enfocada a la ciència-ficció mentre que la segona aposta per una barreja amb el fantàstic.

Pel que fa a la catalogació estipulada, i sempre tenint ben clar que més d'un relat podria inserir-se en més d'una parcel·la en la línia de la preocupació temporal visible en les novel·les anteriors, recollirem els textos en els quals el temps mostri una incidència concreta: en forma de «viatge en el temps» o bé alteració cronològica de qualsevol classe. Tal com recorda Arbonès, crítics com Coca, Tasis i Vallverdú coincidien a dir que en moltes d'aquestes situacions de caire més absurd i irreal que crea en les primeres narracions breus, Pedrolo juga constantment a superposar, transgredir, distorsionar l'espai-temps, i Capmany hi afegia que aquests elements suposaven una limitació per a l'autor i que tot plegat responia a un intent per reduir al mínim la falsedat d'aquesta ficció (Arbonès, 1992: 181-182).

Un segon apartat molt lligat a l'anterior és el de les «Noves dimensions i realitats paral·leles», en què l'espai ocupa un lloc més principal. També s'hi inclou la modificació espai-temps, en la línia d'escletxes entre altres mons. Un tercer bloc correspon a diferents visions de la «La fi del món», tot eixamplant aquest concepte més enllà del sentit apocalíptic. «Extraterrestres» el trobem en la quarta posició, amb relats que remetien als contactes d'humans amb éssers provinents d'altres indrets, i en un cinquè i darrer, «Màquines», descobrim la temàtica dels robots, però amb un enfocament relacionat directament amb la sexualitat: els robots estan programats per satisfer el plaer sexual.

S'ha dit que els primers contes també serveixen com a planter o pedrera d'idees que, d'una manera conscient o inconscient, Pedrolo va desenvolupar en l'obra novel·lística (Arbonès, 1992). És el que passa entre «Un món distant i veí» i *Aquesta matinada i potser per sempre*, o bé entre «La noia que venia del futur» i *Successimultani*, però també hi ha matisos i recursos, com el dels informes i la visió d'un món que s'acaba per donar peu a un de nou, que tindran una sòlida continuïtat al llarg de la seva obra.

5.4.1 Temps i viatges en el temps

Els primers temptejos amb el concepte del temps s'aprecien en una gran quantitat de contes, i també en la majoria dels d'*El temps a les venes*, que aplega escrits de 1953 i 1954, i va quedar inèdit fins al 1974, amb la publicació dins el primer volum de *Contes i narracions 1*. Particularment, ens fixarem en dos textos, «Els anys mil» i «Joc de temps» atès que presenten, respectivament, una aturada del temps i una alteració temporal. El primer: els habitants d'un poble es desperten i s'adonen que encara no és

de dia, no funciona l'electricitat i tots els rellotges s'han aturat a les sis del matí. Tot això desemboca en una precipitada fugida de la gent del poble en qüestió, que es dirigeix cap a l'estació de trens en veure que només es veia afectada la seva zona. Com que no hi havia vagons per a tots, té lloc una violenta lluita caïnita: «contínuament desallotjats per noves onades que s'instal·laven i eren foragitades per onades successives i cada cop més desesperades» (Pedrolo, 1974c: 414), fins que resta el nombre exacte de persones que cabien als vagons, però no passa cap tren. Si bé el text fa referència a la llegenda sobre els mals auguris que van atemorir la població a mesura que arribava l'any mil i, consegüentment, ens situem en la creença sobre la proximitat de la fi del món, l'aturada temporal és la desencadenant de tot plegat. En aquest sentit, s'hi exposa una situació desesperada, que condueix els homes a perpetrar el seu instint més salvatge, per situar-nos en un dilema moral: qui té dret a marxar i qui no? La lluita per la supervivència passa per davant; tanmateix, no condueix enlloc.

El segon, «Joc de temps», comença i acaba amb la mateixa escena: la Berta, una noia que descobreix a la platja el cadàver del seu germà Lluís. La primera vegada, torna desolada a casa per demanar ajuda i aleshores s'adona que el seu germà és viu. Perquè ell la cregui, tornen a la platja per comprovar-ho. Aleshores, ell desapareix i es repeteix la situació inicial. En aquest cas, Pedrolo va més enllà d'un simple salt temporal: «No ho sabia, però l'ordre de les coses no era el mateix, quelcom estrany havia fet definitivament irrupció en la seva vida» (Pedrolo, 1974c: 402). A més, una possible lectura és que el mateix instant present ho pot contenir tot, ja no hi ha ni principi ni final, i per tant, es produeix una visió circular. Aquest moviment de les percepcions temporals que ja s'anuncia en el títol desdibuixa i barreja el passat i el futur. Maria Dasca (2018: 79) en formula el següent comentari: «en aquest cas la mort no té una representació fantasmagòrica, sinó que és el resultat d'un salt en el temps [...] Seguint aquesta lògica, el cos mort podria ser interpretat com una anticipació d'una mort futura i, per tant, només seria possible en un imaginari hipotètic però pensable racionalment».

«Temps simultanis» (*Un món per a tothom*, 1956) congrega cinc històries fragmentades, molt diferents les unes de les altres i amb un ampli ventall de temes (des de fantasmes i realitats alternatives, a una falsa identitat i comptes pendents pel mig, passant per una situació quotidiana en un tramvia) que funcionen de manera independent sense entrar en connexió. Una idea, segons Munné-Jordà, que anticipa el llibre *Dies memorables* de Michael Cunningham (2005), «en què traça en el mateix espai tres històries en temps

diferents i de gèneres diversos, com el terror, la ciència-ficció i el policíac» (2006: s/p). Fet i fet, una nota introductòria ens avisa que «arrenquen d'una unitat de temps inicial i ens mostren distintes possibilitats de la nostra complexa conducta humana» i que, «cadascuna d'aquestes narracions adopta la tècnica més escaient al tema i a la situació en joc» (Pedrolo, 1956: 7). A hores d'ara, sabem que l'escriptor no perd mai de vista aquest aspecte. Doncs bé, el punt de partida de les històries és el següent: 1) dos joves, Miquel i Manuela, es coneixen a bord d'un vaixell i brinden per la travessia amb un altre desconegut anglès; 2) Una dona anciana es troba un home desconegut dins l'habitació. Ella s'espanta i s'escapa corrents deixant-lo dins tancat amb clau; 3) Un home embriac que xerra de la seva vida i la seva història no interessa a ningú; 4) Una dona, que feineja en una masia, rep la visita inesperada d'un home, que sembla un rodamón; 5) Una senyora increpa un vell perquè fuma al tramvia. De manera desordenada, es va ampliant cada situació, en tres etapes més que segueixen la combinació: 1-2-4-3-5; 2-1-3-4-5; 2-3-1-4-2. Com a particularitat, la segona història s'allarga en el temps, mentre que la cinquena es resol abans; així doncs, una possible conclusió seria que els temps de cada narració deixen de ser simultanis per acabar responnent a un criteri intern; i és que cada història, a la seva manera, pot qüestionar la realitat.

En tots aquests contes hi ha un ús particular del concepte temps, en què s'exploren diferents conjectures; sigui estructuralment, com el darrer cas dels fragments desordenats de «Temps simultanis»; o bé més secundari com en la narració «Els anys mil», de to més moralista sobre la fi del món, i al seu torn decisiu, perquè propicia una bretxa entre la representació objectiva (rellotges) i subjectiva del temps, en què la perspectiva mental d'un fet no encaixa amb la seva naturalesa física; i finalment qüestionant la realitat del concepte temps-estructura amb un joc que ens interroga i difumina les fronteres a parts iguals.

Amb «Darrer comunicat de la terra» (*Contes fora recull*), ens endinsem en una nova perspectiva i plenament dins les coordenades de la ciència-ficció, concretament en el viatge temporal. «Per què ho van fer? Com s'explica que, savis com eren, no interpretessin correctament el fracàs dels viatges al passat» (Pedrolo, 1991d: 70). Amb aquest inici ens ubiquem en una ucronia dominada per una guerra freda / guerra imminent, de la qual difícilment es pot escapar perquè tots els recursos estaven centrats a produir artefactes per a la guerra. Aleshores «algú» va pensar que això es podria

evitar, fent un viatge al futur en el qual s'haguessin superat les tensions que «feien el conflicte ineludible» (1991d: 71). I així és com es mostra la inoperància i la falta de rigor científic d'aquesta «operació salvadora», en un món del futur en el qual paradoxalment s'han fet grans progressos. El narrador que ens n'informa és l'últim habitant de la terra, en Bernat, de 113 anys, que està sol després d'enterrar el penúltim home, perquè «ningú no va preveure que, en sortir de la cambra de recepció, tothom tindria noranta-nou anys més i, per tant, que la majoria arribarien al futur morts» (73). Hi ha un colofó innecessari quan menciona la figura de la dona, o més ben dit, la seva funció reproductora, que de seguida desestima per una qüestió d'edat: «gairebé no em puc moure, i tampoc no em serviria de res, una femella; seria massa vella per a procrear. Com ho soc jo, Bernat, el darrer home» (73). L'instint per preservar la raça passa per davant del sentiment de soledat.

En aquesta societat del futur la recerca científica i l'opinió crítica experimenten un retrocés evident: l'automatisme amb el qual s'estableixen les coordenades temporals no es revisa, com tampoc no es fonamenta en un criteri validat, basat en una experiència anterior dels viatges en el temps: si l'expedició al passat no va funcionar, què feia pensar que en el futur seria diferent? Passa el mateix amb la població, que de seguida es mostra conforme amb la solució que es proposa, sense oposar cap mena de resistència als grups polítics: cap de les tres comunitats vol quedar enrere de les competidores, i per això es decideix viatjar simultàniament al futur. A més, ens trobem amb una mena d'Arca de Noè invertida, en la qual, lluny de salvar l'espècie s'acaba amb ella. Els avenços, si és que n'hi ha, no suposen una millora per a la vida de les persones, sinó una regressió, pel fet d'estar subjectes a qüestions armamentístiques. I és que per damunt de tot cal respectar el temps de les coses i no intentar-les avançar, o, si fa no fa, no tan radicalment. I potser sí, aquí podríem trobar el germen de la visió que un any més tard es desplega a *Mecanoscrit*: «Mort i regeneració són dues cares de la mateixa moneda. Els homes són una baula més en la cadena dels esdeveniments que ocorren al nostre planeta» (Genís, 2014: s/p).

Aquest text també avança el tema de les paradoxes temporals que emanen d'aquests viatges i en el qual aprofundeix la novel·lística pedroliana, com hem vist a *Successimulani* i de manera més teòrica a *Aquesta matinada i potser per sempre*. Tanmateix, és «La noia que venia del futur» (*Trajecte final*) –un dels relats més extensos del recull– el precedent més exacte de *Successimulani*. La protagonista és la

Deli, una noia que pot viatjar en el temps. L'entramat, més enredat, es diferencia en dues parts: la primera s'inicia amb l'aparició de la noia nua a casa d'un noi desconegut, en Joni, al carrer dels Nou Pins, amb qui es queda a viure temporalment, sense explicar com ha arribat fins allà. Només quan ell se li declara, ella es veu amb l'obligació d'explicar-li que ve del futur. El viatge és el detonant del començament de la relació, però també ho serà de la separació. Després de tenir un fill plegats, la Deli emprèn un altre periple que comporta la desaparició de tots dos. A la segona part del relat han passat vint-i-tres anys, i a través del personatge de la Magda, mare de la Deli, descobrim el desenllaç tràgic de la noia. El viatge temporal, doncs, té dues cares: el desencadenant de la història d'amor, però també de la mort final i la desconfiança, i contrasta amb el seu ús anterior, més irònic i sorneguer, al servei de la intenció narrativa.

Altrament, al començament d'«El cens total» (*Trajecte final*) el narrador, John Futh, recorda el moment, set anys enrere, en què va veure per primera vegada el rètol de l'empresa del costat del seu despatx, una agència de Prospeccions en sorra. A partir d'aleshores es produeix una investigació motivada per la curiositat que li suscita Mr. Franky, un home misteriós que treballa en una empresa amb intencions poc clares. Primer, descobreix que en realitat treballa en una agència que arxiva fitxes de suposats clients, amb la particularitat que les dates anaven retrocedint en el temps, fins que hi troba l'entrada de la seva difunta esposa, Moure. Sobre el seu nom n'hi havia un altre, amb nova data de naixença; ara tenia sis anys. En aquest cas, Pedrolo presenta la possibilitat de reencarnar-se en el cos d'una altra persona, i pontifica si hi ha vida després de la mort, des d'un punt de vista que ja ha abandonat qualsevol hipòtesi metafísica. El nostre temps ja no és finit i es reinventa? L'escenari de ciència-ficció entra en contacte amb una preocupació de caire religiós. El conte s'havia d'incloure dins d'una antologia de ciència-ficció europea, al costat de noms com Clark, d'Stanislaw Lem i d'altres autors reconeguts. Tanmateix, mai no va arribar a materialitzar-se (Munné-Jordà, 2018b: 15).

De la mateixa manera que a «Darrer comunicat sobre la terra» la humanitat retrocedeix en diferents aspectes i també literalment, en «El regressiu» passa quelcom semblant quan part de la població que arriba a la vellesa comença a rejuvenir, tot recordant al *Curiós cas de Benjamin Button*, d'Scott Fitzgerald. Aquesta malaltia, anomenada «regressió» suposa un problema en la Catalunya superpoblada del futur. Amb aquest rerefons –que va empitjorant a poc a poc– s'hi juxtaposa la història d'un avi que, com

altres que pateixen aquesta patologia, són perseguits per les autoritats: «En un món ja superpoblat, sotmès a una regulació molt estricta de naixences, dos fills per parella a tot estirar, el rejueniment dels vells era una autèntica amenaça. No era infreqüent el cas que els mateixos familiars de l'afectat per la malura el denunciessin a les autoritats» (Pedrolo, 2008: 169). Per això decideix fugir i viure aquesta segona existència, en la qual havia de canviar de tant en tant la identitat per no ser descobert. Al llarg d'aquests anys en què el seu aspecte rejueneix, però la seva edat cronològica avança, la seva història es lliga als encontres i aventures amb diferents dones, per culminar en una criatura que no pertany a cap món, ni al dels adults ni als dels joves i infants: «No sabia jugar i, alhora, anava perdent la capacitat de reflexió sostinguda, pròpia de l'adult. Ni un món ni l'altre no eren el seu» (208). Tanca el cicle la trobada amb el seu net Drac, ara un vell a punt de morir. En un món densament poblat "el temps viscut" ha de tenir un límit, i fins i tot esdevé un dret pel qual s'ha de lluitar.

El conte «Fragmentària» (*Caus a cada cantonada*) ens revela un entramat més complex, també formalment perquè, a través d'uns fragments d'informes, amb alguna paraula que se simula com a il·legible al llarg del text, palesa un món en què l'adolescència es retardava o s'avançava segons el ritme de temps personal i, doncs, en certa manera, una regressió i una semblança al contingut del relat anterior, en esmentar un recompte d'anys diferent dels anys fisiològics. Les ressonàncies a la fi del món i *Mecanoscrit* són clares, com quan es recorre al despoblament i als dos últims joves supervivents: «És ben probable que aviat ens quedem nosaltres dos sols, un parell d'adolescents que, mentre no hi hagi un canvi, si hi és, marxen en direccions contràries» (Pedrolo, 1985: 18).

5.4.2 Noves dimensions i realitats paral·leles

Un dels primers textos que juguen amb les coordenades espai-temps el trobem en «La meva desconeguda esposa» (*El premi literari i més coses*), visible sobretot en el desenllaç final. Dues persones coincideixen a l'ascensor i es dirigeixen a casa seva. Curiosament, totes dues viuen en el mateix pis sense ser-ne conscients. Cadascú té la clau, la cèdula d'habitatge i coneix la disposició de les habitacions. Sense treure'n l'entrellat, decideixen casar-se i fer vides separades. Un dia, ell entra clandestinament i amb males intencions a casa d'un milionari; allà descobreix una foto de la seva «desconeguda» esposa, fins que topa amb un xicot que se li assembla molt, fet que desencadena la imminent arribada de la policia. Anys més tard, quan recupera la

llibertat –ens situem aleshores en una dimensió de no-temps que al seu torn condiciona aquest ordre– i torna al pis inicial, la dona no hi és, ara hi viu una altra família. Així, s'adreça al domicili del milionari fins que recorda que fa molt de temps va sorprendre un lladre que se li assemblava d'allò més i s'entretenia contemplant una foto de la seva promesa. Moreno Bedmar (2008: 5) emparenta aquest conte amb «Anna sí i no», «Transformació de la ciutat», «L'agència», «Diners» o «El bosc», pel fet que en tots ells s'aprecia la presència d'éssers alienats d'ells mateixos que no es reconeixen, i Benet i Jornet (1992: 120) es refereix a aquest «inquietant plaer de trastornar les coordenades lògiques del temps i l'espai» com a «malabarismes intel·lectualitzats amb els quals aconseguix efectes d'una bellesa considerable».

En una altra línia, hi ha «La terra promesa» (*Crèdits humans*), que ofereix «una futura visió d'un altre món que interferia en el seu de cada jorn sense penetrar-lo» (1957: 264). Tot passa a un hotel de Berlín on es produeix una circumstància insòlita: una de les parets s'il·lumina, de nit, amb el contacte amb l'interruptor. Hermann Wheills s'ha de convèncer que no està somiant quan contempla dues escenes que tenen lloc a una altra banda remota de la paret: un despatx amb un individu i una noia, i un lavabo amb una altra noia que es posa les mitges tibants. Per intentar treure'n l'entrellat, decideix parlar-ne amb la veïna de l'habitació del costat, i descobreix que a ella li passa el mateix, tot i que la noia no veu un despatx, sinó un passadís. En qualsevol cas, malgrat que l'endemà la paret torna a ser impenetrable, se'n van plegats ja que «a tots els semblava que l'altre era necessari per a aconseguir una sempre possible, però improbable visió d'aquell món que els cridava» (1957: 265). En fi una terra promesa, tot i que, lluny del significat bíblic, es revela com quelcom «tan sòrdid com el que els rodejava» (265). Es suggereix l'existència d'un altre món, un miratge –recordem que la llum té un paper en la projecció de l'escena, malgrat tractar-se de la il·luminació d'una habitació d'hotel– o bé una il·lusió compartida? Altres contes del recull que també suggereixen una nova dimensió són «La lliçó» –amb una noia que traspasa una paret i un carreró que deixa d'existir– i «Les solucions finals», en què uns cavallets infantils es volatilitzen davant una massa fascinada. Fet i fet, a *Crèdits humans* «hi ha un fil, com una atmosfera, que els relaciona; podria ser el que busca l'autor, donar-nos una quarta dimensió» (Maluquer, 1960: 15).

«Un món distant i veí» (*Trajecte final*) fa un pas més enllà en afirmar l'existència de dos mons paral·lels. Sabem que Pietro Rambla i el seu company Orna van entrar junts a

un altre univers i no en van poder sortir perquè les escletxes temporals s'obren però també es tanquen. En Pietro fins i tot es mostra dubitatiu: «Bé, potser no ben bé paral·lels, però diferents, altres, que coexisteixen amb aquest, el vostre». I puntualitza: «de vegades, en algun lloc, fins i tot hi coincideix» (2008: 33). Alida, la noia que entra a treballar a l'empresa de Pietro, indirectament acaba sent-ne víctima, perquè oblida tot el que ell li explica i després de vint-i-tres anys es presenta amb un fill seu.

La connexió amb altres mons és més incerta a «Servei oficial» (*Trajecte final*). Burt emprèn la investigació sobre la mort de la seva tia que es basa en un conjunt de persones que entraven, però no sortien d'un local a prop de casa. Jofrei, un dels encarregats d'aquesta misteriosa empresa, li explica que el seu objectiu és fer desaparèixer la gent, segons la seva voluntat, a altres indrets. Les característiques d'aquest servei de pagament són les següents: «enviar a altres èpoques menys evolucionades que afavoreixen l'individualisme i que poden donar sortida als instints rebels, insolidaris. Èpoques que, a diferència de l'actual, no estan fortament organitzades, sotmeses a controls inescapables pel fet de ser nacionals» (Pedrolo, 2008: 49). Aquesta desaparició es presenta com una finalitat útil en una societat avançada, perquè «el ciutadà que vol desaparèixer és insociable» (49). En definitiva, mostrar-se individualista i no ser social és vist com un impediment per integrar-se a la societat, i el desenllaç també ens revela el *modus operandi* d'aquesta «institució social». Arribarà a crear-se una nova societat/món alternatiu amb els que són considerats «inadaptats»? Víctor Martínez Gil (2004) va incloure aquest relat a l'antologia de narrativa fantàstica i especulativa en l'apartat «Benvinguts a Utopia». Genís (2014: s/p) matisa que aquesta inscripció, més que amb una visió utòpica del futur, encaixa amb el seu contrapunt distòpic: «El futur no és per a tothom». O bé, senzillament i recordant Munné-Jordà (*entr.* 2022), «tota utopia, en realitat, és una distopia».

Acabem amb «La doble plaça de les donzelles» (*Patologies diversament obscures*), un conte dels vuitanta que «posa en quarantena el concepte de realitat» (Pedrolo, 1986a: 46) i que ens recorda l'epíleg del *Mecanoscrit* amb els informes i els dos punts de vista que es validen i s'anul·len. Hi ha quatre entrades pertanyents a les notes d'un dietari: octubre de 1989, febrer de 2006, juny de 2015 i desembre de 2017. L'any 1989 el personatge d'Arcadi Fenil, definit com un vagabund pensionat, és l'encarregat d'explicar la història de l'edifici de la Plaça de les donzelles, i com aquesta construcció situada al bell mig de la plaça va condicionar la vida de les persones, fins al punt de

desencadenar una disputa local que divideix la ciutat. Posteriorment, la policia conclou que es tracta d'un bastiment imaginari. El 2015 i amb la mort de l'Arcadi, el seu nebot, que ha heretat els béns, es formula que el document de la Plaça de les donzelles és pura imaginació, fins que l'any 2017 l'impressor local fa un descobriment als arxius i corrobora que els fets van tenir lloc, però al segle VIII. En aquest cas s'especula sobre si «la seva creació, si de cas, és haver traslladat a la nostra època, corromput per la distància en el temps i per circumstàncies, allò que va veure en una altra» (Pedrolo, 1986a: 49). I encara més, el nom de l'home a qui fou encarregada la destrucció de l'edifici era el d'Arcadi Fenyl. Així doncs, la distorsió espai-temps de la mateixa persona pren forma a partir d'aquests papers trobats. La distància en el temps, (o més ben dit, la transgressió) pot incorporar diferents versions de la realitat.

5.4.3 La fi del món

Seguidament, posarem el focus en dos relats que estableixen certs punts de contacte: «L'origen de les coses» (*International Setting*) i «Les civilitzacions són mortals» (*Crèdits humans*). La primera s'emmarca en un bus amb viatgers que es perd sense aconseguir trobar el camí de la civilització. S'insisteix en els trencalls inesperats, que impliquen sempre una tria, així com els camins que no porten enlloc. Després de diversos intents fallits, els pocs que queden tornen a recomençar i s'aparellen: «havien començat la fundació d'una ciutat i, com a primer pas, totes les dones estaven prenyades» (Pedrolo, 2009: 256). A «Les civilitzacions són mortals», un bon dia Jim Sekrat veu que el carrer ha desaparegut i que ja no separa els edificis. Les cases queden encastades l'una davant de l'altra, tot i que en funció de la perspectiva els carrers tornaven a aparèixer. «Cosa curiosa: entre ell i el vestíbul de l'edifici on habitava, només hi havia un lllindar, el qual, segons totes les aparences, era comú a les dues cases. Inexplicable» (Pedrolo, 1957: 174). Ens emplacem en una ciutat deserta, en la qual quelcom que existeix deixa d'existir al mateix temps, i de la mateixa manera que l'Alba i en Dídac, en Jim i la noia acaben marxant de la ciutat qui sap si per fundar una nova civilització: «Tot té una fi, fins i tot en el món civilitzat en el qual ens sentim segurs. Hi ha una lliçó de modèstia i també una d'esperança, un tornar a començar» (Moreno, 2008: 14). En aquest cas, però, no s'ha produït cap atac extraterrestre, sinó que els personatges viuen el que sembla un deliri.

La disposició canviant dels carrers i edificis del segon conte ens fa pensar en «Transformació de la ciutat» (*El premi literari i més coses*): ens situem d'antuvi a una clínica per a trastorns mentals. Allà el narrador coneix Artur Deform, un jove que té un estrany poder, el de poder canviar les coses de lloc del seu context real, només li cal dibuixar-les prèviament sobre el paper. «Transformo totes les posicions, fixo fronteres insospitades, canvio l'emplaçament dels mars, dels continents si cal...» (Pedrolo, 2009: 43), diu tot comentant el que significaria aquest poder a escala mundial: aturaria guerres; asseguraria la pau del món, etc.; un missatge semblant que també és la base de *Gaeli i l'home déu* de Pere Calders. El protagonista l'ajuda a sortir de la clínica del doctor Turroll i comencen a alterar la ciutat. Finalment, tots dos retornen a la clínica de trastorns mentals, com a *El Gabinet del doctor Caligari*.

Acabem amb el conte que ens ha assenyalat Antoni Munné-Jordà, «Els grans treballs de la humanitat» que es troba dins l'apartat «Dimensions mentals» (1949-1951), unes proses oníriques, inserides en el primer volum de l'*Obra poètica completa* de 1996. No es tracta *stricto sensu* d'una fi del món amb escenari apocalíptic, sinó que ens parla d'un món conegut que deixa de ser com era. Tot s'inicia amb un home que es proposa excavar un pou fins a arribar al centre de la terra, amb una al·lusió explícita a Jules Verne. Aquesta tasca, que en el temps equival a unes quantes dotzenes de generacions, entusiasma gent de totes les condicions:

Tothom volia treballar al pou. Els rics compraven maquinària; els pobres suaven al meu costat. Altres s'enduien la terra que anàvem acumulant a les vores del pou i anivellaven les valls fins a l'alçada de les muntanyes [...]

La fama dels nostres treballs, mentrestant, s'havia escampat terres enllà i els de l'altra banda, en assabentar-se'n, no es van voler quedar curts. També van iniciar la perforació d'un pou. Però els dúiem ja força avantatge i, a més, aquests antípodes són fluixos, sense nervi. Es debatien amb dificultats de tota llei quan nosaltres, a la fi, arribàrem al centre de la terra (Pedrolo, 1996: 308).

Un cop assolit el centre de gravetat, l'objectiu és extreure'n la matèria fins a debilitar-ne la força: la pèrdua del poder d'atracció permet enlairar-se només obrint els braços. I així canvien els costums dels homes i, per extensió, el món tal com es coneixia:

A mesura que unes generacions substituïen les altres, els homes anaven oblidant la marxa sobre la terra. Eixia un esforç, una voluntat d'observació i fins i tot un enginy tan particular en l'art de moure's, que ben pocs hi reeixien.

Amb els segles la humanitat s'anava transformant. Un dia, ja no va quedar ningú capaç de posar els peus a terra. Va ésser un dia fatal. L'home va deixar de crear. Era una au, únicament una au. Les ciutats foren abandonades, les cases es van enrunar sense pressa, però amb continuïtat, museus i biblioteques van ésser destruïts per l'obra de l'aigua i del foc sense que els homes hi posessin remei. Ja no hi havia ningú capaç d'interessar-s'hi. (Pedrolo, 1996: 309)

El conte conclou abruptament: «Havia arribat l'hora de la Gran Innocència. Jo, com que ja en tenia prou, em vaig morir. No sé si queda res, ara» (309). Pedrolo aquí conforma un ambient que progressivament esdevé futurista, a partir de la manipulació de la gravetat, un principi racional i alhora amb un ressò literari evident (*El viatge al centre de la terra*), l'ús del qual acaba esdevenint irracional i il·lògic.

5.4.4 Extraterrestres

L'aparició d'extraterrestres no és gaire habitual en el conjunt de relats pedrolians, i tanmateix, ofereix una característica comuna: la preocupació per la preservació de la nova espècie.

L'instint per reproduir-se esdevé l'eix principal, tal com s'aprecia a «Arsèlia» (*Patologies diversament obscures*) amb el personatge del Damiel, l'ésser extraterrestre que sedueix dones amb la finalitat de fecundar-les (entre elles Arsèlia) perquè en el seu món la gent s'ha tornat estèril. Quan això passa, ell s'encarrega de desplaçar-la a una casa amb dones embarassades d'altres mons, altres races. Ara bé, la criatura d'Arsèlia mor poc després de néixer i la història entre ells dos s'acaba: «No pregunta si ho provarien de nou perquè no ignorava que no podia ser» (Pedrolo, 1986a: 36). Quan ella retorna al seu món reprèn la vida on l'havia deixada, amb les classes de l'institut, fins que s'adona que amb trenta anys encara té un cos d'adolescent. Llavors recorda la darrera nit d'amor, quan en Damiel li havia dit que moriria jove i bella (36), se'n va de casa i torna al cap de quaranta anys, igual de jove. El final deixa la porta oberta a entendre que el fill no va morir. El conte també va publicar-se a l'«Avui» el 1984, i en aquest cas incorpora l'aparició d'una nau espacial, un detall poc habitual en els relats de ciència-ficció pedrolians. Recordem que la finalitat reproductora també s'apodera de Pietro Rambla d'«Un món distant i veí», l'ésser vingut d'un altre món, i que es veu obligat a quedar-se a la terra. En canvi, l'alienígena del relat «Urn, Djlnl» (*Trajecte final*), notablement més extens que els anteriors, arriba a establir una relació amb una de les humanes, la Mari Drau, una dona que treballa en una casa de pagès amb el seu marit

Laris, en un ambient rural que contrasta amb l'ambient urbà de cases i pisos de la resta dels contes del recull. En el primer contacte sexual, l'extraterrestre pren la forma del marit, i és que la particularitat d'aquests éssers provinents del planeta Djlnl és la seva plasticitat molecular. El punt d'inflexió es produeix quan, després de néixer el fill, el fals marit (en aquest cas Urn adoptant la seva forma) desapareix, i poc després troben el seu cadàver de Laris, el qual tenia prop d'un any. Arran d'una investigació policial secreta, es va descobrir que Urn és l'últim supervivent dels cinc que hi havia, atès que les autoritats del nostre planeta s'encarreguen d'exterminar qualsevol població no identificable, entre elles el fill que va engendrar la Mari. Al final, quan ella i Urn es retroben, intentaran emprendre una vida junts: així i tot durarà poc, perquè ell adopta la forma de la dona i això acaba tenint una incidència directa en el desenllaç.

La desconfiança inicial es transforma en solidaritat envers uns éssers que es queden sense planeta, i que malden per mantenir una raça que s'extingeix. A diferència dels altres relats, s'incorporen descripcions de l'aspecte de l'extraterrestre: «era un xicot força jove, si bé el seu aspecte feia pensar en una desmenjada, sense gaire remei. L'expressió era descolorida, mancada de caràcter» (Pedrolo, 2008: 75). És una estranyesa reforçada pel «to anònim» de la veu, sense cap accent identificable, i del seu planeta i els seus habitants:

[...] els habitants de Djlnl feia mil·lenaris que no guerrejaven. Una raça única, formada per la barreja de les races primitives, poc diferenciades, havia anat sublimant els seus instints agressius per bastir una civilització en la qual l'estímul no eren les riqueses ni el poder, sinó el desenvolupament de les potencialitats creadores de l'espècie. (Pedrolo, 2008: 93)

«Urn, Djlnl» era el relat de ciència-ficció predilecte de Pedrolo i aquest va ser un dels criteris pels quals Munné-Jordà (2018: 15) va decidir incloure'l a l'antologia de 1985.

5.4.5 Màquines

Acabem aquesta secció amb «Cadàvers» (*Trajecte final*), una història d'unes dones robot que van ser creades únicament per anar al llit amb homes –en cap cas es deixa entendre que hi puguin haver homes robot amb la mateixa finalitat. Pedrolo torna a la figura de la prostituta (personatge molt present en les seves novel·les i en altres narracions breus), i a simple vista per deshumanitzar-la; les prostitutes ara no són persones, sinó màquines. La relació, primer únicament sexual, que manté Mathieu

Lanier –lladre que prèviament s’infiltra al despatx on construeixen aquestes màquines– es basa en un equívoc i en un conjunt de malentesos, atès que l’Olga, el robot prostituta, era tan perfecte que no s’adona fins al final, quan troba el seu cadàver (o per ser més exactes, la seva pell), de la seva artificialitat. I amb aquesta nova consciència s’evoca l’inici de la narració, que mostra les despulles de tres dones esteses a terra, nues, que descansaven en «actituds obscenes», sense ni una gota de sang. Ara bé, les successives trobades de Mathieu amb l’Olga exemplifiquen la necessitat de comunicació tant de l’un com de l’altre i, fins i tot, l’indici d’una vessant més humana, visible més enllà del nom, quan ella es pregunta: «deu ser bonic, oi, enamorar-se»? (Pedrolo, 2008: 67), el primer pas per començar a ser. El diàleg entre ells és el punt fort del relat, perquè es produeixen respostes com ara «Però estic feta per anar al llit, no per passejar!» (66), o bé «El doctor Landris diu que es van passar una mica de rosca, amb mi. I ara costa d’ajustar-me»; (64) i també «em volen retirar del servei» (71). Aquest rerefons de ciència-ficció i pseudopolicíac, barrejat amb tocs d’humor, fa pensar que la utilització de robots per a la prostitució també representa una denúncia en la qual s’exposa la mercantilització del sexe, així com la desnaturalització subjecta a una bellesa i cos situats en els estàndards de la perfecció.

6. El regnat de la distopia

Però el Progrés seguirà! Per damunt de la mort i de la destrucció;
endavant, endavant sempre, tal com ens han promès i ensenyat els nostres químics,
els nostres bacteriòlegs, els nostres investigadors, els nostres dirigents totpoderosos.

Antoni Ribera (*El llibre dels set somnis*)

En el conte «Els que se'n van d'Omèlas» (1973), Ursula K. Le Guin retrata un dia d'estiu d'una ciutat inventada, que transcorre en una atmosfera festiva i plaent, idíl·lica: «Una satisfacció generosa i il·limitada, un triomf magnànim sentit, no contra un enemic forà, sinó en comunió amb el millor i més autèntic de tots els homes, i l'esplendor de l'estiu del món, això és el que omple el cor de la gent d'Omèlas» (Le Guin, 1996: 165-166). Aquest ordre i perfecció té el seu contrapunt en la visió de la misèria que viu un nen a porta tancada, una circumstància del tot injusta, tanmateix de la qual depèn l'harmonia i prosperitat de la localitat anteriorment descrita: són pocs els ciutadans que, després de conèixer aquest cas, decideixen anar-se'n.

Del relat emana una crítica i reflexió moral explícita, que interpel·la principalment els fonaments de la societat, sobretot quan esbossa un patiment innecessari que gran part dels habitants han decidit acceptar, exceptuant la minoria que se n'allunya (els veritables protagonistes), per apartar-se d'aquesta idea del món. La degradació que experimenta un d'ells ha esdevingut un costum. Serà possible viure d'una altra manera o bé hem arribat a un punt de no retorn? A més, aquest relat ens interessa directament perquè s'anticipa d'antuvi la paradoxa sobre la qual se sustenta una societat utòpica, aquesta rigidesa i ordre intrínsec que impedeix construir res nou, i que en si mateixa conté el germen d'allò que més endavant es coneixerà com a antiutopia:

La utopia marca el fet que s'ha aconseguit el que volíem, i aleshores es para tot, i qui vulgui anar més endavant ja és vist com un enemic. Llavors, la utopia es converteix en un malson per qualsevol que s'hi vulgui rebel·lar. Per això dic que tota utopia, en realitat, és una distopia. Els miratges angelicals de Thomas More pertanyen a un altre moment. (Munné-Jordà, 2022)

De fet, en el terme utopia conflueixen dues asseveracions: outopia (*outopos*), «no indret» i eutopia (*eutopos*) «bell lloc». La definició acceptada del mot s'empra per

descriure una societat imaginària, que incorpora alhora una condició d'impossible: no existeix enlloc. Una altra concepció és la d'una iniciativa ideal, així i tot irrealitzable, impossible de posar a la pràctica. I si substituïm l'espai pel temps parlarem d'utopia en el temps o d'ucronia: «una de les màximes aportacions del segle XVIII, destinada a substituir la utopia en l'espai i convertir-se en el model preferit dels utopistes moderns» (Simbor, 1999: 246). En qualsevol cas, el principi bàsic és el d'una comunitat que s'organitza a favor del bé col·lectiu, segons un model i control estructural. Lewis Mumford (2013: 12-13) ens adverteix de la funció pragmàtica dels ideals de gran part de les utopies clàssiques els quals es basaven en conceptes de disciplina autoritària, a partir d'un ordre inflexible, en un sistema de govern centralitzat i absolut que no deixava marge per combatre cap mena de canvi i de creixement individual. Raymond Trousson també fa referència a aquesta particularitat: «La utopia realitzada, edificada en nombre del progreso absoluto, niega toda posibilidad de progreso ulterior: es resueltamente inmovilista, definitiva, al abrigo del tiempo» (1995: 45).

Si bé la nomenclatura sorgeix amb l'obra *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (1516), de Thomas More, el germen el trobem a la *República* de Plató, quan s'imagina l'organització d'un estat ideal, estructurat jeràrquicament. No pretenem aquí traçar-ne un recorregut històric, però sí apuntar alguns dels referents que marcaran l'evolució i redefinició del gènere, com *La città del sole* (1602) de Tommaso Campanella, *L'An 2440* (1786) de Louis Sébastien Mercier, *New Atlantis* (1821) de Francis Bacon o bé *Voyage et aventures de lord William Carisdall en Icarie* (1840) de Étienne Cabet.

Ben entrat al segle XX es va evidenciant la doble cara dels avenços de la ciència i el progrés i, juntament amb el rerefons de la primera i segona guerra mundials, assistim a una nova construcció del gènere –antiutòpic o, com també se n'ha dit, lligat a una utopia negativa– que ha derivat cap al malson d'una societat imaginària emmarcada en un futur opressiu (però basada en aspectes del present), a causa de la presència d'un règim totalitari. Hem passat d'una proposta optimista del progrés social i científic a una advertència de les amenaces:

d'una banda, celebrem cada conquesta de la tècnica amb una joia quasi infantil, com si reclaméssim la part de mèrit que ens hi correspon i en presumíssim. Però de l'altra comprovem que l'avenç no ens ha fet més feliços, sinó més aviat al contrari, cada bugada ens costa la pèrdua del famós llençol. (Calders, 1994: 21)

Altres estudiosos han parat esment a l'ús d'una tècnica basada en la «desfamiliartizació»; la ficció utòpica-distòpica s'ubica en entorns distants espacialment i temporalment per proporcionar noves perspectives a una problemàtica coneguda (Keith, 1994: 19):

En el pasado, el país utópico se situaba en «otro mundo» contemporáneo, hasta que a Mercier se le ocurrió situarlo en el futuro, con lo que confirmó una mayor verosimilitud a sus creaciones. Pero se trataba aún de un futuro relativo [...] Hoy, la utopia se proyecta en un futuro infinitamente más lejano [...] A semejantes distancias temporales, ¿cómo se ven nuestros problemas de organización social y política? (Trousson, 1995: 301)

Dit això, també es fa necessari diferenciar entre la utopia literària (encapçalada per les obres mencionades) i «l'impuls utòpic» (la possibilitat d'imaginar un futur millor, i que fa referència a la segona accepció del mot que assenyalàvem), atès que aquesta darrera, segons Gabriel Saldías (2015: 23), es confirma com una característica central dels productes culturals literaris distòpics:

La distopia, por lo tanto, reinterpreta el impulso utópico a la luz de las nuevas y negativas contingencias históricas de la realidad contextual, importante característica que en un principio resultó obviada por los primeros críticos del siglo XX, que se limitaron a entenderla exclusivamente como una contracara negativa de las eutopías renacentistas. (25).

D'acord amb Trousson, el primer exemple d'antiutopia moderna va ser *Nosaltres* (1920), del rus Ievgueni Zamiatin (1995: 311), una obra prohibida durant anys a la Unió Soviètica. El protagonista és un enginyer i matemàtic sense nom, reduït a una lletra i número: D-503. Ja no hi ha una separació entre vida pública i privada com a tal, sinó que ambdues conflueixen en una mateixa, amb l'omnipresència de l'Estat Únic:

Toda moral basada en valores ha desaparecido para dejar lugar a “un sistema de ética científica, basado en operaciones matemáticas [...] Esa moral descansa en un axioma muy simple, que los utopistas del pasado utilizaban con la mejor fe del mundo y Zamiatin expone con una clarividencia brutal: La libertad y el crimen van tan íntimamente unidos como, si se quiere, el movimiento de un avión y su velocidad. (Trousson, 1995: 313-314)

Ens submergim, doncs, en una domesticació raonada de l'individu orquestrada per una ciència al servei del poder, amb una alerta dels abusos que després serien perpetrats pel nou govern soviètic de Stalin: «That Zamyatin chose to make science the central focus

of this warning was highly appropriate as well; science itself was at the center of many of the controversies that surrounded the early years of the attempts of Lenin and the Bolsheviks to transform Russian society» (Keith, 1994: 26-27). Les conseqüències que van tenir aquesta i altres obres de l'autor es fan paleses a la carta que escriu a Stalin (inclosa en l'edició de *Males Herbes* de l'any 2019), en la qual demana que se li commuti la pena que el privava d'escriure per l'expulsió del país.

Anys més tard, Huxley escriuria *Brave New World (Un món feliç)* i George Orwell *1984*. En aquests textos torna a visualitzar-se un paradigma concret: l'anihilament de la individualitat per part d'un poder absolut, la cara fosca del progrés científic, supeditada a aquest control social, i la desesperança que, en definitiva, impregna aquesta societat futura, en la qual qualsevol intent de rebel·lia és en va. Ara bé, l'estratègia que es duu a terme difereix en cada cas.

Brave New World (1932) de Huxley no projecta un futur tan enllà com el de *Nosaltres* (mil anys), sinó que transcorre en el Londres de l'any 623 AF (After Ford) –o, dit d'una altra manera, l'any 2540 dC– fent visible una societat altament industrialitzada, amb una tecnologia reproductiva avançada, fins i tot futurista, basada en els ideals capitalistes propulsats pel Fordisme (que encapçala la figura de Henry Ford, l'equivalent a El gran germà d'Orwell o el Benefactor de Zamiatin). L'opressió aquí s'emmascara darrere l'eufòria i el plaer que proporciona el soma, una droga distribuïda pel govern que incapacita els ciutadans per a realitzar qualsevol acció que surti dels estàndards marcats i que provoca un accés immediat i temporal a la felicitat. S'ha catalogat de «classic bourgeois dystopia» (Keith, 1994) pels valors capitalistes descarnats que hi emanen, com la productivitat, el consum obligat de sexe no restringit (però que desactiva el desig): tots factors que, inevitablement, acaben influint en la llibertat de pensament, en aquest cas incapacitant-la. Recordem també el desplegament de mecanismes que es creen per dominar en última instància el pensament, això és, el pensar doble, la nova parla o bé la policia del pensament de la coneguda novel·la d'Orwell, que suspenen qualsevol abstracció o raonament més elevat.

El llenguatge, el control de les relacions sexuals, però sobretot del desig, s'erigeixen com dues peces clau en aquesta escomesa: «No era tan sols que l'instint sexual creava un món propi que escapava el control del partit i que, per tant, havia de ser destruït si es podia. El més important era que la privació sexual provocava histèria, força desitjable, ja que podia transformar-se en febre de guerra i adoració al líder» (Orwell, 2011: 178).

Amb *1984* (publicada el 1949) Orwell parteix i alhora s'allunya de Zamiatin. La seva novel·la descriu l'organització política de l'estat totalitari, fet que suposa un nou esglaó en la verificació de les conseqüències alienadores dels totalitarismes i, no en va, esdevé la més pessimista de les tres. Aquí el control s'executa a través de la por i la violència. S'apliquen trets que ara ja esdevenen intrínsecs del gènere; la ciència i la tecnologia lluny de beneficiar l'individu el vigilen constantment, i la desproporció entre progrés i desigualtat es porta fins a l'extrem. També la potencialitat transgressora que suposa el sexe lliure i el desig, tal com posa de manifest la relació clandestina entre Smith i Júlia, que recorda la de D-503 amb una «noia difícil de computar». Tant una com l'altra seran símbol de la crisi de la identitat i el combat per esdevenir subjectes plens contra una societat alienadora. Qualsevol mena de sentit de comunitat, d'unió entre similars, siguin amics o familiars, queda del tot anorreada per la potència governamental. El *súmmum* d'aquesta concepció queda evidenciada en els episodis en què membres de la mateixa família, que resideixen junts, són capaços de delatar-se els uns als altres a l'Estat: «This suggestion of a potential complicity between the family and official structures of power has also been made by Foucault, who sees sexuality as a principal means by which modern society administers and controls the behavior of its citizens» (Keith, 1994: 75). La privacitat dels ciutadans, del tot difuminada amb la seva vida pública, ja forma part d'una il·lusió.

A aquestes tres novel·les considerades com a distopies clàssiques, també caldria afegir-hi *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury. Parlem aleshores «del pitjor dels mons imaginables» (Saldías, 2015: 49), i el concepte de distopia s'anirà transformant a mesura que avanci el segle XX i ja ben entrats al XXI, fent-se cada cop més popular i operatiu, aplicable a diferents contextos, en part també arran de la seva vinculació amb la ciència-ficció i el cinema.

Amb tot, caldria evitar considerar únicament la literatura distòpica com una faula futurista o de ficció d'anticipació, perquè aquesta visió restaria importància a la seva essència, la prevenció i la denúncia dels riscos en què poden derivar determinats discursos ideològics i conductes de la societat actual, passades pel sedàs de la distància temporal. Tot plegat es pot resumir amb l'epígraf que Huxley incorpora a l'inici d'*Un món feliç*, i que procedeix del filòsof rus Berdiaev: «Utopias seem to be much more realizable than we formerly believed them to be. Now we find ourselves presentation with another question: how we do prevent their definitive realisation?». En la distopia

allò que preval i l'allunya de la ciència-ficció, és la conscienciació i l'acció política, la mirada crítica i reflexiva de la projecció del model social del present immediat.

6.1 Distopia o ciència-ficció?

Així, doncs, la distopia emergeix en unes coordenades concretes, i més enllà d'oposar-se a la utopia, es construeix a partir de l'evolució d'aquesta: la distopia és el reflex del plantejament utòpic portat a les seves conseqüències més extremes. No s'allunya gaire d'aquesta visió la reflexió de Margaret Atwood, quan proposa el mot «disutopies»: «Les meves disutopies –les anomenarem així, amb aquesta paraula inventada, perquè mostren les dues cares del fenomen– succeeixen al món real, no en bars de marcians» d'aquesta manera es desvincula del gènere de la ciència-ficció: «Per això dic que faig ficció especulativa i no pas ciència-ficció ni fantasia» (2016: 60).

Abordem tot seguit un altre aspecte, la incorporació d'aquesta literatura com un subgènere de la ciència-ficció: «Zamyatin extended the range of science fiction by making dystopian literature a vehicle for the most searching kind of human self-reflection» (Scholes & Rabkin, 1977: 207). O bé, com un gènere que es vertebrava a part –és el cas de Trousson (1995)–, malgrat tenir-hi alguns punts de contacte. Si ja hem donat a entendre que ens decantem per la segona opció, ara presentarem alguns arguments que justifiquin aquesta adscripció. D'entrada, compartim la visió de M. Keith –centrada en un estudi que defensa el compromís social i polític de la distopia, en el qual ressonen crítics i teòrics culturals moderns– que adverteix que entre la ciència-ficció i la distopia hi ha una gran superposició perquè molts textos poden pertànyer a les dues categories:

The dystopian impulse in modern literature is confined neither to the marginal pop cultural realm of science fiction nor to texts that are little more than thinly veiled political tracts. It is certainly useful, as critics like Gary Saul Morson have emphasized, to consider dystopian fiction as a distinctive genre, but it is also important to recognize that this genre participates in the major literary currents of the twentieth century. (Keith, 1994: 173-174)

Els lligams de la utopia i la distopia amb la ciència-ficció, doncs, són circumstancials en funció del moment. Simbor, que ressegueix al seu torn els postulats de Trousson per marcar les distàncies entre ciència-ficció i utopia, constata que:

Si bé és cert que des del segle XIX i, sobretot, al llarg del XX la visió utòpica d'unes presumptes societats idíl·liques inclou la incorporació d'aquests artefactes propis de la ciència-ficció, crec que sempre manté una característica fonamental que ens permet diferenciar tots dos gèneres: en la utopia l'essencial és la planificació política, social, econòmica i moral mentre l'element imprescindible en la ciència-ficció no pot ser més que la presència determinant de la ciència, de la ciència futura més exactament. No importa que compartesquen algunes característiques –com ara els artefactes i les lleis científiques i la ucronia o situació usual de la història en el temps futur, freqüent en la utopia contemporània–, concurrència habitual en les relacions entre els diversos gèneres literaris, sinó l'èmfasi dipositat en cadascuna, que la transforme en capital o accessòria. (Simbor, 1999: 244)

Acceptem, doncs, que la ficció utòpica i distòpica s'allunyen de la ciència-ficció per l'especificitat de la seva atenció a la crítica social i política –que alhora es pot aplicar a tots els eixos d'opressió i dominació contemporanis–, encara que incorporin el progrés científic, i amb la consciència que en alguns casos hi ha obres que poden pertànyer a ambdós gèneres, sempre farem prevaldre la intenció concreta. A més, el fet de considerar-la com un subgènere seria equivalent a eludir tota aquesta tradició que comença amb Plató i es consolida amb Thomas More.

La superposició esmentada anteriorment ressona en Martínez-Gil quan remarca que la distopia «és una tradició que s'ha pogut empeltar de l'onirisme, del món de Kafka i també de la ciència-ficció, amb exemples com *Fahrenheit 451* (1953) de Bradbury o *La taronja mecànica* de Burgess, empelts que han donat lloc a diferents gèneres distòpics» (2019: 66). L'estudiós parla de distopia en el sentit de «nòvum traumàtic», vinculant-se així al nòvum cognitiu plantejat per Suvin i circumscrit a la ciència-ficció. I ens posa en antecedents quan diu que per a Pedrolo no va existir una distopia lligada a la ciència-ficció, tot justificant-ho a propòsit de la conversa amb què l'autor manifestava a Jordi Coca la voluntat d'escriure una novel·la de ciència-ficció de la mateixa manera que havia escrit novel·les policíiques. Per tant, si puntualitza que abans d'aquell any no havia fet cap incursió al gènere de la ciència-ficció, «significa que identifica aquest gènere amb el seu vessant més codificat, i el que he anomenat science fantasy i distopies, per a ell, no en formen part» (Martínez-Gil, 2019: 70). Més enllà de les lectures que devia haver fet dels clàssics distòpics, Pedrolo també s'hi vincula des de la traducció. El 1966 –prèviament a la dècada dels setanta en què també escriu les obres que a continuació hem qualificat de distòpiques– va traduir *Lord of the Flies* (1953) del

britànic William Golding al català (*El senyor de les mosques*), l'edició més recent de la qual pertany a la col·lecció juvenil Estrella Polar (2019).

6.2 La distopia en Pedrolo

En els relats que conformen *Trajecte final*, a banda d'aparicions d'éssers extraterrestres, mons paral·lels, viatges en el temps i robots, veiem un futur en què la personalitat de l'individu xoca contra una societat més controladora i pessimista («El cens total»). Això no és nou en el corpus de l'autor, com tampoc no ho és l'exclusió i la deshumanització que plana en l'escenari d'«El regressiu», en el qual es descriu el que podem qualificar d'un món distòpic, caracteritzat per la superpoblació d'una Catalunya del futur, hostil per a qualsevol individu, i que empitjora a mesura que avança el relat:

Tot plegat, l'augment incontenible de la població, amb la seqüela lògica d'un auge de la criminalitat, i la promulgació de tantes lleis restrictives, havien obligat encara a reforçar els serveis de la policia i a crear d'altres seccions especialitzades l'actuació de les quals era sempre imprevisible, ja que s'havien eliminat els uniformes i no hi havia manera de distingir, per endavant, entre un agent i un simple particular. Aquesta mesura havia estat aconsellada pel nombre cada dia més impressionant de servidors de l'ordre que queien víctimes del seu deure. (Pedrolo, 2008: 189)

La idea que l'autor presenta i desenvolupa en un dels relats més llargs del volum en qüestió no germinarà de manera més extensa en cap novel·la posterior, com sí que passa amb altres contes. Tanmateix, la intenció, és a dir, la constatació que el món ha esdevingut un malson en el valor distòpic del terme, tindrà un ressò en altres obres de la seva producció, tot i que en la majoria dels casos en el marc d'unes coordenades d'espai-temps indeterminades. L'enfocament que plantejem és el següent: encara que l'autor no arribi a elaborar cap novel·la distòpica *stricto sensu* –en la línia que ho fan clàssics com Huxley, Orwell, Bradbury–, estableix punts de contacte amb aquest gènere, sobretot en una barreja amb el tema de l'absurd invocat per l'existencialisme. Caldrà, doncs, veure de quina manera se'n serveix.

Sigui com sigui, el marc temporal del corpus seleccionat és previ a les obres de ciència-ficció dels anys setanta que s'han analitzat en apartats anteriors. Seguirem, d'una banda, la proposta de Martínez-Gil (2019), que s'aplica fonamentalment als llibres escrits entre 1957 i 1971, però amb matisos. La seva és una classificació molt àmplia i que engloba bona part de la novel·lística de l'autor: «Si ens mirem la producció de Pedrolo des

d'aquesta tradició [distòpica], veurem que hi podem encabir tot un seguit d'obres que normalment no s'hi relacionen. Són llibres escrits principalment entre 1957 amb *La mà contra l'horitzó* i *La terra prohibida*, i tot just acabada la dècada dels seixanta, amb els tres *Anònims* (1970-71)» (2019: 66-67). A partir d'aquí, recordem que agrupa aquestes i altres obres en tres tipus de distopies: 1) distopia simbòlica –representada principalment per *Totes les bèsties de càrrega*–; 2) la distopia prospectiva, la més clàssica, amb obres com *Acte de violència*, *A cavall de dos cavalls* i *Hem posat les mans a la crònica*; i 3) la distopia realista, un oxímoron que li serveix per incloure la tetralogia de *La terra prohibida* i obres com *Perquè ha mort una noia*, *Tocats pel foc*, *M'enterro en els fonaments*, *Solució de continuïtat* i *Milions d'ampolles buides*. D'altra banda, tampoc no perdrem de vista el model més esquemàtic que proposa Jaume Martí Olivella (1979), que considera exclusivament la producció novel·lística compresa entre els anys 1949 i 1969. En aquesta línia temporal marca tres períodes, dels quals ens interessaran especialment els dos darrers: 1) De 1949 a 1956, els anys foscos de la postguerra; 2) 1957-1962, anys en els quals es marca una lenta transició i 3) 1962-1969, caracteritzada per la «revifalla progressiva d'una col·lectivitat que lentament començarà a retrobar-se» (Martí Olivella, 1979: 269).

Tindrem present aquestes propostes, com també la tria de Munné-Jordà (2022) i d'Arbonès (1974)¹² a propòsit dels *Anònims* (1970-1971), per finalment acotar-ho a aquelles obres que es comprenen entre els anys 1957-1969. No incorporarem, però, el cicle dels *Anònims*, tot i establir-hi vincles evidents, perquè considerem que és preferible analitzar-lo com un conjunt estilísticament a part. Així doncs, les obres a les quals farem al·lusió en aquest apartat són, per ordre cronològic d'escriptura, *La mà contra l'horitzó* (1956-57), *Acte de violència* (1961), *Totes les bèsties de càrrega* (1965), *A cavall de dos cavalls* (1966) i *Hem posat les mans a la crònica* (1969). La censura faria que algunes d'elles es publicuessin més tard, com ara amb *Hem posat les mans a la crònica*, que no va veure la llum fins al 1977.

¹² Jordi Arbonès agrupa les novel·les *La mà contra l'horitzó*, *Totes les bèsties de càrrega*, *Hem posat les mans a la crònica* i els *Anònims* perquè les tres primeres presenten una sèrie de trets formals i temàtics que es poden emparentar amb el cicle dels *Anònims*. Munné-Jordà (2022) coincideix amb aquesta lectura i hi afegeix *A Cavall de dos cavalls*. La nostra proposta intenta associar les dues propostes tot incorporant-hi *Acte de violència*, del mateix període, deixant fora la dècada dels setanta.

6.2.1 El foc de la rebel·lió que s'apaga

La mà contra l'horitzó –escrita entre 1956-57 i publicada el 1961– és l'obra que més bé exemplifica el moment revelador, de lucidesa, que experimenta un individu per posar fi a una situació d'opressió concreta. En particular, s'ha considerat com una «ficcio política que planteja l'alienació de l'individu pels sistemes totalitaris» (Vall, 2003: 299).

El protagonista és Sòsec, un barber que mata per accident un client (Josep Meravelles) mentre l'afaita, i que fuig per por que creguin que no ha estat un accident i l'acusin d'assassinat. La policia està a punt d'arrestar-lo en el tren en què s'escapa, quan es produeix la seva reclutació com a membre del partit dels Sorges –«la denominació de la qual és presa del terme d'argot homònim, que designa despectivament els militars i, en sentit figurat, els mals subjectes» (Vall, 2003: 299)–, inicialment conegut per ser «revolucionari i auster», però que en última instància ha resultat ser una organització totalitària sostinguda pel terror. Ara bé, aquests fets el lector els coneix a les darreres pàgines del llibre, perquè la història es disposa desordenadament al llarg de deu capítols, combinant diferents plans temporals: passat (accident a la barberia i fugida amb tren, és a dir la seva vida anterior), present (la revolta de Sòsec) i futur (fugida al bosc i construcció d'una nova vida després de travessar la frontera). La narració comença amb Sòsec soldat dels Sorges i la seva rutina en el camp d'execució, basada en l'afusellament diari d'homes i el martiri posterior, una degradació pòstuma que ataca la dignitat dels morts. Fins que un dia, obre els ulls: «Per això no ha corregut a despullar i llatzerar el cadàver que li corresponia. Ha vist, de cop, que els morts existien...» (Pedrolo, 1961: 37). El punt d'inflexió es produeix quan pren consciència de l'existència de l'altre, cosa que li permet, seguidament, reafirmar la seva individualitat. A partir d'aleshores, Sòsec passarà de ser un botxí a esdevenir una víctima dels botxins:

La condició de Sorge només va aparellada al dubtós avantatge de disposar de les armes i a un benefici subsegüent a les execucions: el despullament, gairebé simbòlic, de les víctimes. Llevat d'aquesta diferència, fonamental, la vida d'uns i altres, al camp, és molt semblant. Però Sòsec descobreix quelcom més: la sensació imparell de trobar-se rodejat. Fins fa poc, rodejava: ara és rodejat. (Pedrolo, 1961: 35)

Les reflexions que d'ara endavant proferirà el protagonista als seus superiors fan que se'l consideri perillós per al règim; és l'enemic que s'ha de batre. Tanmateix, ell està convençut que la seva conducta propiciarà que altres companys reaccionin. Es presenta

com un home sol, que ha decidit lliurement rebel·lar-se per denunciar el sistema en el qual es troba immers. Si la seva acció no exerceix una influència directa en els seus semblants, haurà estat en va? Com ell, altres abans s'han rebel·lat... No es resigna a creure que és el primer, i vol deixar constància que fins i tot unes petites accions poden fer trontollar aquest règim totalitari.

Pedrolo presenta el que podrien ser dos possibles finals, tot i que el primer, que adopta la categoria d'anhel o somni, també pel fet d'estar escrit en futur, queda anul·lat amb el segon. En aquesta il·lusió, Sòsec és un supervivent, ha aconseguit passar la frontera i es troba en un país lliure, en el qual torna a començar de bell nou una vida, allà on l'havia deixat. Fins i tot és capaç de posar per escrit, amb l'ajuda d'un periodista, la seva experiència al règim dels Sorges, aportant un testimoni de la seva organització i una documentació sobre els camps. En efecte, però, es troba tancat a la cel·la acusat de rebel·lió contra el partit i condemnat a mort, sense cap possibilitat de defensar-se. La visita de l'almoïner, que intenta justificar les accions del partit, presenta un últim conflicte d'interessos ja que intenta salvar-lo tot fent servir la seva força interior per potenciar el règim. Com que tornar a ser còmplice del sistema és un preu massa alt que no vol pagar per viure, finalment Sòsec decideix matar-lo: «no pot deixar-lo sortir viu de la cel·la, si vol morir amb tota la seva integritat d'home» (Pedrolo, 1961: 125). No obstant això, el dubte s'apodera parcialment del personatge quan, després de l'homicida, el narrador extraheterodiegètic narra les sensacions i els pensaments del seu món interior amb els següents mots: «Ha matat encara. Però no és això el que l'angunieja. És la seva pròpia mort. Hauria pogut salvar-se i no ha volgut. Ara no ho entén. Què vol dir això de la dignitat? Existeix una dignitat contra la vida? Viure és primer, pensa» (126).

A qualsevol preu? La conclusió és que el foc de la rebel·lió, que queda perfectament il·lustrat amb el gest de l'arma que deixa anar i la seva negació posterior per profanar el cadàver, tot i tenir un final (la mort del protagonista), ressona en la història: «Un sentiment inabastable, perquè el comparteix amb altres víctimes desconegudes, amb totes les víctimes que en aquests moments moren en els innumerables camps dels Sorges, un sentiment del qual és part i al qual només comprèn, per primera volta, la serenitat dels homes» (127).

Haurà estat, doncs, inútil el seu gest? Segons Jordi Arbonès (1974: arxiu) aquest dubte recorda al que experimenta el personatge central de *L'Étranger* d'Albert Camus: «Ambdós han jugat a favor de la vida, i l'evidència de trobar-se davant de la mort fa que

s'afirmi el convenciment que tenien raó, que sols la vida compta». Xavier F. Vall (2003: 291-309) aprofundeix en aquestes connexions, especialment quan compara l'episodi amb el personatge de Meursault de *L'étranger*, atès que tant Sòsec com Meursault refusen la conversió religiosa del sacerdot penitenciar. ¹³ Això es fa visible sobretot en el diàleg que, segons l'estudiós, sembla inspirat en la novel·la de Camus, amb alguns matisos: «Sòsec ultrapassa la còlera de Mersault, el mata amb les pròpies mans» (2003: 301) i, al final, «l'actitud revoltada del personatge de Sòsec suggereix ja l'etapa posterior de Camus» (2003: 309).

Al seu torn, Francesc Vallverdú va comentar que: «Pedrolo ha preferit altres aires, i en anar-se'n lluny ha escrit una faula que no ens serveix» (1961: 21). Inicialment, «havia pensat que fora l'obra de crítica social que esperàvem» –però això no es produirà fins a *Totes les bèsties de càrrega*, la seva obra més reeixida en aquest sentit. Segons ell, l'abús d'elements com la «reiteració, la inconsistència, la gratuïtat» en certs moments fa que la narració perdi força. Reclama també un to moralitzador (que ja trobem a bastament en moltes de les seves obres): «He dit que la faula que ens conta Pedrolo no ens serveix. En un altre gènere la utilitat fora poc o no gens important, però la tendència moralitzadora de la fabulística?, vulguem o no, ens la reclama». Per això s'inclina per la part narrada en futur, amb persecució pel bosc que acaba amb la seva residència a un país lliure.

Xavier Ferré evoca l'obra quan introdueix els conceptes de límit i límit-estructura:

la reflexió pedroliana és el retrobament de l'home lliure –el pas de repressor (Sorge) a humà (Sòsec) i la pràctica alliberadora fins a les darreres conseqüències (mort/execució). Quins són els límits de l'acció humana a la cerca de la dignitat d'existir en forma d'oposició a un futur –“horitzó” – que ens ve donat/imposat? Allò que transmet Pedrolo és que no tot allò legal és legítim, racional. (2018: 35)

I Jordi Arbonès rebla el clau en exposar que «tenir consciència avui és dolorós, si hom es troba en qualsevol racó de món. Mes tenir consciència i trobar-se dins la pell de brau, és doblement dolorós» (2011: 215).

¹³ Val a dir que Vall compara aquest mateix episodi amb altres obres: *El marc escolta* (1957) de Joan Garrabou, *Vestir-se per morir* (1958) de Josep M. Espinàs, i la peça dramàtica *Aquí no ha passat res* (1967) de Joan Soler i Antich. Hi podriem afegir *El martell* de Jordi Sarsanedas, com remarquen tant Gregori (1997) com Ardolino (2004).

Finalment, cal tenir en compte una darrera particularitat de la novel·la. En un article en què Joaquim Carbó (1992: 179-196) elabora una breu síntesi dels títols i personatges de les obres pedrolianes, constatem que l'any de redacció de l'obra (1957) coincideix amb el moment en què Pedrolo inicia la galeria de personatges amb noms sorprenents: «A *La mà contra l'horitzó* apareixen uns inquietants Sòsec, Alns, Sil, Macfon i Rina al costat d'Encarna i Josep Meravelles. No serà l'última vegada que alternarà els noms d'inventats amb d'altres de reals» (Carbó, 1992: 61).

6.2.2 *L'aspirant a utopies en un món que ha esdevingut distòpic*

La novel·la següent va ser escrita el 1961 i inicialment es va presentar com *Esberlem els murs de vidre*. Després va guanyar el Premi Prudenci Bertrana (1968) amb el títol *Estat d'excepció* i, finalment, el 1975 es publica com a *Acte de violència*. Amb la consigna anònima «És molt senzill: quedeu-vos tots a casa», pintada a les parets dels carrers, s'activa un moviment de resistència passiva per desarticlar la vida d'una ciutat i sembla que, per extensió, d'un país. Veurem l'efecte que pren aquest lema en els diferents punts de vista, a partir de la gran quantitat de personatges que s'incorporen al llarg de tres parts diferenciades de l'obra, i que equivalen a tres jornades de protesta.

El poder totalitzador s'exemplifica amb el lideratge de Llor Domina (conegut com el Jutge) contra el qual es perpetua aquesta revolta pacífica, que, sense un clar protagonista, recau ara en una col·lectivitat. Encara que les característiques d'aquest personatge a priori són compartides amb altres dictadors de ficció distòpica, com el Gran Germà (1984) i el Benefactor (*Nosaltres*), al final aquesta visió s'esquerda en el moment en què se n'aprecia la debilitat i parla en primera persona, un aspecte que no arriba a produir-se en els altres casos. En aquesta obra, doncs, Pedrolo construeix un personatge que recorda els elements de la ficció distòpica, però alhora se n'allunya, principalment per dos motius: la resolució del conflicte és del tot optimista i esperançadora, atès que la solidaritat col·lectiva en aquesta resistència passiva aconsegueix enfonsar el règim del jutge –el text de la coberta posterior de l'edició de Sembra Llibres ja ho avança: «una novel·la en què aquest aspirant a utopies ens parla de resistència i opressió, de solidaritat i violència, d'implicació i indiferència». De fet, la victòria del poble obre la possibilitat d'aplicar-hi la màxima d'Ursula K. Le Guin feta a propòsit de la literatura imaginativa i la seva responsabilitat del poder (2022: 275): «No coneixerem la nostra pròpia injustícia si no podem imaginar la justícia. No serem lliures

si no imaginem la llibertat. No podem exigir a ningú que lluiti per la justícia i la llibertat si ni tan sols ha tingut l'oportunitat d'imaginar-les com a assolibles».

I, en segon segon lloc, perquè no hi ha un protagonista clar que encapçali aquest conflicte de l'individu amb la societat; en tot moment Pedrolo fa referència a un col·lectiu, presentant múltiples punts de vista, una conseqüència explícita d'aquest compromís social que conforma un dels pilars de la seva obra. Més concretament, «s'acosta a la fórmula camusiana de *La Peste* tot presentant-nos un procés al·legòric de solidarització col·lectiva com a únic recurs contra el règim d'opressió tirànica d'en Domina» (Martí Olivella, 1979: 276).

Amb tot, l'obra estableix un lligam amb el context franquista, a partir de topònims com Sitat (Universitat), Calab (Calàbria), Ció (Diputació), Plaça Adrà (Plaça Adrià), etc. (Carbó, 1992: 62), que es poden identificar fàcilment amb la ciutat de Barcelona on s'inicia la revolta per part de la classe treballadora. Coneixem per les paraules del reguitzell de personatges que desfilen per aquestes pàgines –amb noms poc genuïns i que ens recorden els protagonistes de *La mà contra l'horitzó*, com Dan, Sea, Oti, Zita, Mina, al costat d'altres com Carla i Iris– i que l'ambient d'asfíxia ha fet desembocar en aquesta resistència i paralització de la ciutat. Aquest és un tret que desenvolupa en altres obres del corpus seleccionat: el significat ara esbiaixat dels mots ha configurat un clima insostenible, en el qual «ens hem acostumat a usar les paraules d'una manera manifestament inexacta. Se n'ha abusat tant, se les ha distorsionades fins a tal extrem que sovint hem acabat per donar-los un significat totalment contrari al que tenien originàriament!» (Pedrolo, 2020: 155).

Pel que fa al paper dels mitjans de comunicació locals, advertim que no només falsegen sinó que ometen els esdeveniments; les úniques notícies que arriben d'aquesta gesta popular provenen d'emissores estrangeres. A través de les converses entre els ciutadans sabem que aquest moviment era inevitable, que qualsevol punt de vista allunyat mínimament de la ideologia oficial es considerava subversiu, que és la vaga més gran que registra la història. Segurament, que aquesta revolta sigui diferent de les anteriors també s'entén pel desgast de certs organismes, entre ells la policia, que es diu, operava amb una certa laxitud. S'esmenten alguns desordres, morts i ferits, sense arribar en cap cas a desembocar en una lluita fratricida.

Amb la tercera i última jornada es posa èmfasi en el fet que potser centrar l'acció en un únic objectiu és insuficient per superar l'ordre establert. Perquè la revolta triomfi cal un «ferment constructiu», «una voluntat de bastir sobre les runes». Ara bé, s'anticipa que «la tragèdia dels nostres dies és que no tenim res amb què substituir els valors d'una societat que reneguem» (Pedrolo, 2020: 282). Tenint en compte això, un cop derrotat el dictador, en podria venir un altre. Es manifesta doncs un sentiment agredolç just en el punt d'assolir la victòria, a despit de l'eufòria popular. Fins i tot guanyant es pot perdre. El missatge és clar: només amb derrotar el líder no n'hi ha prou. La lluita va més enllà, és estructural i ha de ser transformadora, però el fet de presentar-ne l'assoliment, malgrat ser vist com utòpic, pot encoratjar-ne l'escomesa.

6.2.3 Bestialitzar l'existència

Totes les bèsties de càrrega (escrita el 1965 i publicada el 1967) és el text més arrodonit i suggerent del corpus seleccionat i en el qual la crítica ha parat més atenció, però també el més pròxim al concepte de distopia, sobretot en una línia orweliana. D'antuvi s'ha interpretat com una narració en clau simbòlica, una al·legoria contra la dictadura i la censura. En qualsevol cas, aquí no només es vol posar de manifest l'opressió i la denúncia d'un sistema dictatorial, sinó que es remarca l'anorreament d'una cultura per part d'un Estat, el genocidi a què se sotmeten aquells que pensen diferent, i l'atac contra una cultura minoritzada. En paraules de Xavier Ferré, «Pedrolo hi denuncia les estructures de poder, de control i de propagació de coneixement (la manipulació de la comunicació com a canal d'alienació), que interioritzat mecànicament, reproduís el consens passiu de la població» (2016: 147), tal com passa a *Hem posat les mans a la crònica*.

Víctor Martínez-Gil, a propòsit de la novel·la, recordava algunes etiquetes que se li han associat i es reafirmava per emmarcar-la dins del corrent distòpic:

Quan Munné-Jordà parla d' "abstraccions i conjectures", pensant en *Totes les bèsties de càrrega* (d'altres han parlat d'al·legoria fantàstica, d'irrealisme simbòlic o de fantasia expressionista, i el mateix Pedrolo també li posava etiquetes), crec que, com ja s'ha començat a fer (Aritzeta 2015, Martín 2018 o Bennasar 2018), cal parlar de distopia, en el sentit de *nòvum traumàtic*. (2019: 66)

D'una manera semblant, també la llegeixen Xavier Ferré (2016:148) i Francesc Vilapriyó: aquest últim inscriu la novel·la com «l'aproximació per excel·lència de

l'escriptor al gènere de la distopia», i matisa que l'autor «utilitza en aquesta obra elements de diversos gèneres, un dels quals és el distòpic» (2018: 69). És per això que es fixa en els atributs de clàssics com ara *1984*, *Un món feliç* o bé *Fahrenheit 451*. En definitiva, constatem que aquí es barregen dos corrents: «Pedrolo s'endinsa pels camins d'un tipus de novel·la que, des de la seva personal escriptura, hi comparteix la concepció al·legòrica i la visió distòpica o utòpica terrorífica d'una nova societat absurda, robotitzada i mancada de llibertat» (Simbor, 2021: 165).

L'escriptor torna a situar l'acció en el present, en un lloc indeterminat i atemporal, per es tracta d'un ambient en primera instància reconeixible per al lector català, però també per qualsevol altre, atès que el context de postguerra i franquisme queda superat pel valor universal que conté el text. L'angoixa i l'opressió planen des de la primera fins a la darrera pàgina: «S'asfixia. S'asfixien tots. El quiròfan és reduït i les tretze persones que envolten la pacient, tres cirurgians, sis ajudants i quatre infermeres, gairebé no es poden moure» (Pedrolo, 2018b: 5). Això ens remet a l'estructura cíclica del relat, que comença i acaba a l'hospital amb la mateixa sensació imperant d'asfíxia. Amb aquesta triple operació inicial al cervell, cor i úter de la mare (símbol de la nació oprimida), es presenten els elements que es volen extirpar: el pensament, els sentiments i la sexualitat, respectivament. En aquest nou ordre, el sistema burocràtic és portat a l'extrem de l'absurditat –recordant-nos El procés de Kafka– a què es veuen sotmeses les accions dels personatges anònims, i sobretot el protagonista immers en la recerca de la «mare», que es torna una persecució d'«ell» per part dels botxins.

A mesura que avança l'acció, es van confirmant les característiques d'aquest perenne malson; una societat classificatòria, per punts, que es divideix entre oprimits i opressors, ofegada en un ambient en el qual no es pot ni respirar, curull d'escenes grotesques, com l'entorn defecat de la sala d'interrogatoris, amb brutícia incrustada, o bé el cementiri, en què el protagonista remou els ossos per intentar trobar la mare. Les lleis que es proclamen, inventades i canviants, s'encarreguen d'erradicar la llibertat, atès que res no pot contradir l'essència del poder: «la llei no serveix a la justícia, sinó a la conveniència» (Pedrolo, 2018b: 211). És així com el component més terrorífic de les distòpies es transforma aquí en quelcom desplaent i repulsiu:

Ha de baixar, doncs, a la fossa, però de primer pren la precaució de lligar-se el mocador a la cara. Amb tot i això, les sentors, confuses encara, potser més latents que actuals, el penetren, l'uneixen misteriosament als cadàvers que els vivents han privat de llur

intimitat. Separa troncs, alça braços i cuixes, les mans se li enfonsen en greixos que cedeixen sobtadament, trepitja membres fràgils, que peten sota els seus peus amb una remor seca i reprovadora, esguarda mirades infinitament perdudes, profundes de tan buides, perquè molts dels cadàvers tenen els ulls oberts... (Pedrolo, 2018b: 112).

El mecanisme d'emmarcar l'obra en el present i no pas en un futur relativament llunyà (i per tant, potser remeiable) s'explica, amb paraules de Simbor, a partir de la «hipèrbole de la irracional quotidianitat catalana», que agumenta els trets característics d'un sistema polític que viu l'autor, un element que inevitablement produeix més angoixa i asfíxia:

És a dir, oferir-nos una visió hiperbòlica d'una planificació políticsocial real, existent ja hui en dia, però que, en exagerar-li els trets encara és capaç de mostrar-nos la irracionalitat dominant, que a menor escala hom accepta com a normal en els sistemes actuals (sobretot en els dictatorials). Una vegada situats en aquest sistema il·lògic, els personatges actuen amb una lògica més contundent, vista des de dins, és clar. (Simbor, 2021: 173)

En aquest nou món, un component essencial per controlar l'individu torna a ser la sexualitat, en aquest cas regulada pel poder totalitari (com passa a *Nosaltres* i *1984*) i desproveïda de qualsevol desig. Es practica l'esterilització, sense arribar a fer-se extensiva a tothom: les funcionàries han d'estar prenyades com a requisit «obligatòriament voluntari» i, en canvi, el professorat ha de ser verge i, com que no s'exigeix res més, si una professora perd la virginitat pot ser expulsada.

Més enllà de l'anonimat del protagonista i dels altres personatges, o bé de l'alteració del llenguatge contradictori i ambigu per disfressar la realitat i interpretar-la segons la conveniència del govern, trobem la pervivència de la lluita, en aquest cas amb un valor col·lectiu que no té lloc en les altres distòpies esmentades. Aquest rerefons es va fent present en diferents moments de l'obra: «—Mai no la poden matar [la mare] del tot mentre hi siguem nosaltres», tot i ser «pocs i més mal avinguts» (2018b: 69). Ara ja no és un individu el que s'enfronta al poder totalitari. Contràriament al que passa amb Sòsec de *La mà contra l'horitzó* i amb altres personatges de distòpies clàssiques, aquí «ell» es fusiona amb aquest «nosaltres», que serà testimoni de la resistència. Aquesta voluntat de persistir, que ens pot fer pensar en l'operació d'*Acte de violència* (si bé no tant organitzada) no és casual, atès que al final ell forma part d'una organització clandestina (com consecutivament es pot apreciar a *Hem posat les mans a la crònica*):

«Som pocs, molt pocs, que hem pres consciència que ens hem d'unir, que no n'hi ha pas prou amb una actitud altiva i solitària, si ens volem oposar a la follia» (Pedrolo, 2018b: 332). Al final, malgrat la circularitat dels esdeveniments i la perpetua asfíxia, es fa un balanç de les accions que s'han pres: «Bestialitzem la nostra necessitat de futur. Em pregunto si demà no en sofrirem... Ens hauríem d'estimar lliurement, al seu degut temps, sense pressions, i en lloc d'això cedim a les circumstàncies que ens degraden, perquè sovint és ara o mai... Ens justifica, això?» (361). Això no obstant, l'única sortida possible per construir quelcom nou serà l'amor pel somni o l'ideal; «és més generós, més desinteressat. I res no el pot destruir...» (363). Assumim, doncs, aquesta «càrrega moralitzadora» final que allunya el text de l'absurd i de l'existencialisme (Simbor, 2021: 173).

6.2.4 Una altra realitat instal·lada a cavall de dos cavalls

A cavall de dos cavalls (escrita el 1966 i publicada el 1967) és la novel·la més abstracta del conjunt. La imatge de la coberta, obra de Josep Serra i Llimona, amb un home de perfil, fosc i amb un fons desconcertant –que sembla una rosassa–, ens anticipa part del contingut d'aquesta *nouvelle*, que especula amb el malestar, la inquietud, però que fonamentalment amaga un rerefons de protesta i resistència.

Una parella de jubilats –més endavant identificats com a Pària i Dot–, viuen tancats en un pis. En aquest hi guarden propaganda subversiva, tot i que no s'especifica res més, tampoc l'objectiu que persegueixen. Deduïm que podrien fer d'enllaç d'alguna organització. La ciutat en què s'emmarca la història tampoc no té nom i podria ser qualsevol. El curs d'aquesta vida aparentment tranquil·la és alterat per les successives visites que reben, en algunes de les quals els interroguen, els peguen, i encara creen més confusió. Tanmateix, ells no defalleixen. Hi ha tres parts diferenciades, encapçalades per un text en cursiva: «Parèntesi després de la tercera acció»; «És així»; on es desenvolupa tot el gruix de la narració; i «Les probabilitats». La primera ens presenta l'entorn en el qual passa l'acció: «el silenci torna a apoderar-se del pis, de la casa, de la ciutat, ací resumida en un suburbi on les xemeneies no treuen fum i els torns no funcionen, on el tramvia fa dos dies que és abandonat en ple carrer» (Pedrolo, 1967: 7). El silenci i la decadència que es descriu es trenca amb «una veu angoixada de dona que crida en algun lloc, i el xisclé puja, escomet els vidres de la finestra... » (10).

La descripció de la mosca que es passeja per aquest ambient tancat i decadent no és trivial, perquè contribueix a potenciar-ne la degradació, i encara més al final quan l'insecte és el darrer que apareix en escena.

Truquen a la porta diferents persones. La gent de confiança que els visita s'identifiquen per la consigna «El petit no menja pa», en canvi, els altres es presenten de qualsevol manera en aquest espai. Aquestes visites s'enllaçaran les unes amb les altres, gairebé sense una treva en el temps; tampoc no sabem quan es produeixen, tot i que es menciona que una vegada van irrompre al pis de matinada. L'acció comença amb un xicot que regira amb els vells les habitacions per confirmar que tot està en ordre, i ja descobrim la presència d'un micròfon. La vella de seguida esmenta un somni en el qual apareixen dos cavalls al replà de l'escala, que al seu torn ella identifica amb els dos homes que després trucaran al pis, que semblen bessons i que perpetuen un escorcoll, ara sobtat. La brutalitat de les accions contrasta amb els comentaris impàvids dels vells, que no amaguen la duresa del conflicte: «som massa vells perquè ens peguin» (1967: 48). El relat avança amb aquesta imatge recurrent dels cavalls al replà de l'escala i tot seguit ve la policia al·legant que hi ha hagut una denúncia contra ells. En aquests diàlegs sense sentit es mencionen el capellà, el gendre i la filla, ara desapareguts, il·localitzables; no sabem des de quan. Les últimes visites són les d'una noia que ve a recollir els papers, seguida de les d'uns homes que porten una ordre de detenció. L'obra acaba amb el matrimoni sortint de casa, amb el colofó de la presència solitària de la mosca que cau en el pis, ara desert i fosc. En aquesta addenda final anomenada «Les probabilitats», se'ns diu que l'indret ara és un altre, però el món no ha canviat. Ara el compromís social és el d'un autor que detenen, que es dirigeix al lector en primera persona quan diu: «Jo els segueixo, a peu, perquè mai no n'he après, d'anar a cavall» (93). I fa que els cavalls del somni de la vella ara esdevinguin reals.

Si parem atenció al títol, *A cavall de dos cavalls*, veiem que ens pot remetre a una posició intermèdia, a dues (o potser més realitats) que es confonen, la que es viu i la del somni, i com aquesta darrera altera l'altra existència. Però aquesta posició ambivalent entre dos cavalls –símbol de força, qui el munta gaudeix d'una condició elevada– també pot propiciar un buit; entre dos cavalls no en pots muntar cap de bé, no ets ni en l'un ni en l'altre, per tant, és impossible avançar. En aquest buit-espai, els ciutadans tenen escapçades totes les garanties de defensa dins d'un estat repressiu; l'ofec és palpable i a l'interior només queda penombra. Aquest ambient de postguerra franquista no té una

ubicació concreta, per això s'ha dit, en el text de la coberta posterior d'Edicions 62, que és «una història dramàtica contra les dictadures, però també una petita joia de l'humor absurd». Ens allunyem d'aquesta última afirmació perquè encara que aquesta obra sigui una de les més pròximes al seu teatre, no es pot confondre amb l'absurd abstracte de la seva dramaturgia. I d'altra banda Rosselló, que s'ha ocupat de l'adequació de l'etiqueta de teatre de l'absurd, ens recorda –tal com s'aprecia a *Pedrolo perillós?* (Coca, 1991: 80-81)– que Pedrolo rebutja aquesta caracterització i sols l'admet a *Cruma*. En aquest marc «on més evident resulta el distanciament de Pedrolo amb el teatre de l'absurd és en la trama argumental; així, les obres de Pedrolo solen presentar una història composta per un encadenament lògic amb un missatge final» (Rosselló, 1995: 129-130). Al cap i a la fi, quan Jordi Coca (1991: 82) li pregunta per la falta que suposa haver-hi adoptat les tècniques del teatre «absurdista» com un subterfugi i no com un mitjà valuós en ell mateix, Pedrolo li respon que aquestes responen a més d'una finalitat, entre les quals, esquivar la censura, per tal d'arribar al públic: «L'obra necessita un ambient social, no n'hi ha prou que l'hagi feta l'autor. En realitat la fem entre tots; només aleshores té sentit. Les intencions de l'autor, totes soles, no valen res» (Coca, 1991: 83).

6.2.5 La revolta perllongada en el temps

Si *Hem posat les mans a la crònica* és, de totes, l'obra amb més marge entre escriptura (1969) i publicació (1977), això s'explica en gran part perquè aquí l'autor decideix no autocensurar-se ni emprar cap mena d'abstracció ni simbolisme.

Sobresurt, de bell nou, la gran quantitat de personatges que concentren aquestes pàgines, de manera semblant a *Acte de violència*, però ara ressegueixen un fil conductor tangible: la crònica que escriuen i que passa dels uns als altres. Aquest text seria la culminació del conflicte que comença amb *La mà contra l'horitzó*. Segons Arbonès, «Pedrolo fa un pas més enllà en aquesta requisitòria de la problemàtica que tracta, de primer, a *La mà contra l'horitzó* i, després a *Totes les bèsties de càrrega*» (1974: arxiu), i que es fa extensiu també a *A cavall de dos cavalls*:

A la primera, ens ha presentat la revolta individual enfront un sistema irracional, cruel i injust, a la segona, ja ens insinua, com hem vist, la necessitat de cohesionar voluntats, que no n'hi ha prou amb mantenir una “actitud altiva i solitària”. A *Hem posat les mans a la crònica*, doncs, ens vol fer creure que potser tampoc així (o sigui, unint-se) no serà pas possible d'assolir la fita de seguida, que tal vegada caldrà que la torxa de la revolta i

de la lluita passi de pares a fills, d'una generació a una altra, com en una cursa de relleus, fins a la victòria final. (Arbonès, 1974: *arxiu*)

Hem passat d'una distopia abstracta a una de concreta, «a partir d'una situació general absurda, però utilitzant una tècnica d'estricta realisme» (Arbonès, 1974: *arxiu*). Quan es detallen les diferents lleis que afecten la competència dels ciutadans (Pedrolo, 1977: 71-74), entre les quals figuren la dels Drets Obligatoriis Corresponents, la de la Majoria d'Edat i la d'Impostos Inversament Proporcionals, de seguida es posa de manifest la incongruència i la buidor de les paraules, com també l'interès perquè la classe treballadora sigui inculta i ignorant. Resumidament, tot regeix al voltant de tres «lleis contra l'immobilisme»: la primera, s'assegura que la classe obrera tingui accés a uns continguts cinematogràfics determinats (haurà d'anar dues vegades per setmana, en sessions de tarda, per visualitzar el mateix film i documental reiterades vegades); la segona llei repercuteix en el tancament d'escoles i centres d'estudi de qualsevol mena, – i més endavant de biblioteques–, juntament amb l'anul·lació de títols, «perquè la seva funció ha estat sobrepassada». A més, el decret que obliga a tancar les biblioteques contradiu la campanya que es fa per una joventut sana, preparada i ambiciosa. La tercera opera en l'àmbit econòmic: iguala el valor absolut dels impostos que paguen tots els ciutadans. membres, però a la pràctica coercionen els individus amb males praxis que deriven en violència física i sexual. La justificació és que amb aquestes intrusions, «la provocació que suposa la presència d'uns estranys obliga la gent a manifestar-se tal com són en realitat» (Pedrolo, 1977: 96-97), que és com dir que es tracta d'una manera d'analitzar les reaccions humanes davant situacions opressives (i en aquest cas inversemblants): alguns s'hi enfrontaran, la majoria les acceptaran, altres en fugiran. Així s'estableix el punt de partida, amb dos individus de la brigada instal·lant-se a casa del Dom (primer cronista) i la Lona, gent de classe obrera. Contràriament als seus veïns, Sera (segona cronista) i Dart que optaran per enganyar els individus i matar-los, els primers prendran una sèrie de mesures defensives que intensificaran aquesta coacció. Aquest episodi inicial acaba amb la violació de la Lona en presència del seu marit.

Hem posat les mans a la crònica és una mostra de la cara més aviciada de la humiliació i la desprotecció, especialment a dos nivells: els reiterats abusos sexuals, que experimenten les dones, i les tortures que duu a terme la policia per motius ideològics – que en aquest cas seran en cassos aïllats, ja que rarament es reben denúncies en una població on la criminalitat ha esdevingut residual. Quant al primer element, que és molt

més present en el conjunt de l'obra, l'autor presenta escenes de violència sexual descarnades, desproveïdes de qualsevol mena d'humor a què ens havia acostumat en altres textos. La violació de la Lon i el relat d'episodis posteriors ensenyen el plaer en la degradació i la bestialitat a la qual se sotmet l'altre:

Tota l'habitació era un mirall immens on em veia de cara, de costat, de tres quarts, d'esquena... Com s'hi veien els quatre individus que m'esperaven, quatre homes alts i cepats, joves, que van perseguir-me d'una banda a l'altra fins que aconseguiren immobilitzar-me sobre el llit, on vaig haver de servir-los de dos en dos, com aquella nit al pis, amb els agents de la BIF. Però allò només era l'inici del malson que duraria dues setmanes llargues. Quan es van haver satisfet, recomençaren amb dildos i durant un espai de temps infinit, potser dues o tres hores, em van anar assaltant ara els uns ara els altres, gairebé sense deixar-me reposar, sords als meus xiscles, als plors, a les súpliques... (Pedrolo, 1977: 164)

En aquesta dictadura encoberta, a part de la policia hi intervé la BIF (Brigada d'Investigació Familiar) que traspassa una barrera més, la de la íntimitat: els seus membres s'instal·len a casa de parelles i famílies oficialment per dur a terme un estudi sociològic que reporti les relacions personals i íntimes que s'estableixen entre ells.

La narració d'aquest episodi prossegueix unes pàgines més enllà i es recupera després, quan l'afectada expressa que la seva «primera reacció a la cel·la dels miralls no va ser de repugnància. Vaig córrer, sí, em vaig fer perseguir, però en el fons no podia fugir de res i, encara que me n'avergonyeixi, em cal confessar que tenia ganes de ser penetrada, violada» (Pedrolo, 1977: 169). Arribats a aquest punt, cal entendre aquest moment com la culminació màxima de la degradació i la violència, que ha traspassat un límit que a priori semblaria infranquejable: la manipulació del pensament i del desig, el control més íntim que es pot assolir. Fent referència a un conjunt d'obres que analitza, Arbonés (1974: *arxiu*) apunta encertadament que l'autor «utilitza el sexe com a revulsiu, o sigui, com un element que provoqui el distanciament del lector en relació amb l'obra».

En definitiva, el mètode que fa servir Pedrolo és presentar una situació en la qual la supressió dels drets és completa –la hipèrbole irracional a la qual al·ludia Simbor a propòsit de *Totes les bèsties de càrrega* també es podria aplicar aquí– per formular quin és el límit de la tolerància del poble, què està disposat a acceptar i aguantar. I la resposta per escapar d'aquesta situació acostuma a ser semblant: cal perpetuar la lluita –encara que a vegades pugui semblar en va: «A hores d'ara, sembla que ja no ens hauria

d'indignar res, que ja ens haurien d'haver avesat a la injustícia, però no, encara reaccionem, i em penso que això és bo [...] no ens hauran vençut fins que ens resignem» (Pedrolo, 1977: 168).

La crònica esdevé l'element que permet apreciar l'evolució de l'acció revolucionària, que finalment triomfa: «Amb aquesta acció s'acaba la crònica d'una resistència que ha conquerit el poder per al poble. Ara en comença una altra, d'un govern, que escriuran els historiadors oficials» (1977: 306). Els membres es van renovant, però la flama de la revolta no s'apaga, es perllonga en el temps. Una altra possible lectura és la de les dues realitats diferenciades; el poble i el govern, cada cop més allunyades i que no s'acaben de trobar mai.

Estilísticament, no és una obra reeixida com ho pot ser *Totes les bèsties de càrrega*, atès que no es diferencia un estil propi en els vuit personatges que escriuen la crònica –Dom, Sera, Fernes, Lona, Lari, Bena, Frodi, Nori–, un efecte que potser s'hauria pogut aconseguir millor si n'hagués reduït l'extensió, una limitació que segurament no va contemplar l'autor perquè calia posar de manifest la perdurabilitat de la revolta. Enric Bou en fa una valoració global i fa notar que:

La novel·la resulta una aproximació de Pedrolo a la història-ficció, aprofitant la millor tradició d'Aldous Huxley i Ray Bradbury, condimentada amb una mica de Sade, aproximació suggerida, possiblement, per l'obscurantisme legal del règim franquista. Però la lectura resulta poc amena, degut a la poca originalitat del tema, la linealitat estilística i l'excessiva insistència en els aspectes sexuals. (Bou, 1978: 124)

Comptat i debatut, aquest conjunt d'obres, amb menor o major mesura, estableixen punts de contacte amb el corrent distòpic. El personatge de Sòsec (*La mà contra l'horitzó*), encapçala el moment revelador que s'experimenta enmig de l'opressió. En el cas d'*Acte de violència*, es fa al·lusió de manera més intermitent a un escenari propi de la distopia, en el qual però els personatges ja s'han rebel·lat amb anterioritat, perquè la novel·la comença amb la consigna de protesta col·lectiva, que pot ser considerada pròxima a *Hem posat les mans a la crònica*. Encertadament, Víctor Martínez-Gil les emmarca dins del grup de la distopia prospectiva (2019: 67), si bé la segona es configura com a més crua i pessimista que la primera. En canvi, *Totes els bèsties de càrrega*, més enllà de les etiquetes associades, també és una obra a mig camí entre la

distopia burocràtica (amb situacions estressants i detencions innocents) i orwelliana –per a Martínez-Gil simbòlica i per això esmenta, en una dimensió europea, *El senyor A. G a X* (1964) de l'hongarès Tibor Déry o aspectes de l'obra dels germans Strugatski–, amb un poder totalitzador sense nom, que es regeix pel control, però també per la violència i la por, perquè castra qualsevol mostra ideològica divergent, i fa un pas més en presentar l'anorreament d'una cultura per una altra. I arribem a *A cavall de dos cavalls*, en què la distopia es combina magistralment amb l'absurd, i ens demostra que Manuel de Pedrolo no construeix únicament obres distòpiques, sinó que les barreja amb altres corrents, com també passa amb *La mà contra l'horitzó*, en què l'existencialisme és molt present. Per tant, tot aquest corpus que hem emmarcat dins del regnat de la distopia també evidencia interconnexions i, fins i tot, una evolució del pensament filosòfic i polític de l'autor, en correlació amb el context històric.

Aquest darrer aspecte el contempla la classificació proposada per Jaume Martí Olivella (1979). Si hi retornem, constatarem que *La mà contra l'horitzó* i *Acte de violència* se situen dins de la segona franja (1957-1962), un moment que palesa una «lenta transició des de la nit franquista vers una alba només intuïda, potser només desitjada. Serà l'hora dels impossibles» (1979: 269). *Acte de violència* posa de manifest aquest canvi amb una acció col·lectiva sense precedents ni fissures. Però tot comença amb el Sòsec de *La mà contra l'horitzó*, amb la presa de consciència individual que evoluciona fins al «nosaltres revolucionari». Aquesta força té un ressò diferent en les tres novel·les cronològicament posteriors, que en aquesta mateixa classificació (1962-1969) s'instal·len en la «revifalla progressiva d'una col·lectivitat que lentament començarà a retrobar-se. És el moment de l'acció afirmativa, d'un inexorable renaixement cultural i polític malgrat la ininterrompuda repressió» (269). Es desenvolupen de diferents maneres: la cara més feixuga i obstinada es fa palpable a *Totes les bèsties de càrrega*; la més cíclica i renovadora la trobem a *Hem posat les mans a la crònica*; i la més aïllada, però necessària, domina *A cavall de dos cavalls*.

Sigui com sigui, un comú denominador d'aquestes obres és el següent: l'acció s'ubica dins d'unes coordenades d'espai i temps indefinides, però reconeixibles, no sols per al lector català. Un altre aspecte, en aquest cas extensiu a altres textos pedrolians, és que els individus actuen racionalment en un món irracional. Així ho feia constar Arbonès quan parlava de *La mà contra l'horitzó*, *Totes les bèsties de càrrega*, *Hem posat les*

mans a la crònica i els *Anònims*, que agrupava pel seu contingut «netament polític» i «l'àmbit absurd en el qual es desenvolupa l'acció»:

Per bé que els actes dels personatges són descrits amb un gran realisme i llurs raonaments denoten un grau de racionalitat molt alt, l'ambient en què es troben, les forces contra les quals breguen (i els qui detenen o en són les fonts, d'aquestes forces) responen a la més pregonera irracionalitat. Aquest xoc dialèctic ens situa enfront d'unes obres que estan amarades d'un clima angoixós que solament, o potser principalment, trobarem a les novel·les de Kafka. (Arbonès, 2018: 65)

Simbor, a propòsit de *Totes les bèsties de càrrega*, també al·ludeix a aquesta qüestió que es pot fer extensiva en el nostre corpus pel que fa a «aquest contrast entre la lògica més rutinària de les actuacions dels personatges i el context asfixiant i angoixós, estrany, el tret clau de la impressió que causa en el lector» (2021: 163-164). Un altre factor aglutinador pot ser el nom dels personatges, atès que com ja ens advertia Carbó (2018: s/p), «si fins al 1957 tenien noms normals, a partir d'aquell moment se'ls inventa o procura que siguin ben originals, propis de la seva creació»; és el cas de Sòsec, però també de Dom, Alns, Pària, Dot, i un llarg etcètera, que a vegades es combinen amb antropònims d'origen més català (com Josep Meravelles de *La mà contra l'horitzó*) o bé, directament, com en *Totes les bèsties de càrrega*, es recorre a l'ús dels pronoms personals.

En definitiva, en Pedrolo la distopia no és mai total perquè sempre hi ha una resistència palpable. Els personatges d'aquestes obres no es conformen amb la situació, malgrat que no trobin una resposta sempre constructiva: es tracta de resistir. A vegades la qualitat literària pot veure-se'n ressentida —el cas més evident seria *Hem posat les mans a la crònica*. És aleshores que podem parlar d'una literatura i combat a parts iguals, o bé d'una literatura que en transformar-se en combat és susceptible de perdre el seu valor estrictament literari.



IV. Cap a unes confluències

En el conte «Impunitat» (publicat l'any 1941 dins el volum *El premi literari i més coses*), Pedrolo ja anticipava el seu distanciament cap a una visió del policíac concebut com un enigma per resoldre, en el qual finalment totes les peces han d'encaixar perquè el culpable rebi el seu càstig. No seria fins a l'any 1963, un any després del sorgiment d'Edicions 62 (dirigida aleshores per Max Cahner i Ramon Bastardes), que apareix dins d'aquest segell la col·lecció La Cua de Palla, que va ser una iniciativa arriscada per les circumstàncies en les quals va néixer; recordem que el «mercat de la novel·la de gènere, bastit sobre l'èxit dels grans tiratges, mostrava unes dificultats molt difícils de superar per a una llengua en la situació social de la catalana» (Simbor, 2005: 64). Tanmateix, es tractava d'eixamplar l'oferta i fer accessibles aquelles lectures que fins aleshores només es podien llegir en castellà o bé en la llengua original, atès que «és la que es troba a faltar en l'edició catalana, quan havia estat força freqüent durant el primer terç del segle XX» (Fontcuberta, 2007: 51). I no abordarem ara altres consideracions, com el rebuig que molts estudiosos o intel·lectuals encara professaven cap a aquest tipus de literatura de gènere.

En aquesta escomesa per impulsar la col·lecció La Cua de Palla, que suposava un clar exponent de la voluntat de normalització de la literatura catalana, no passen per alt les traduccions de reconeguda qualitat literària que es van promoure, així com la preferència de Pedrolo per autors de novel·la negra nord-americana, com James M. Cain, Raymond Chandler, Dashiell Hammet, William R. Burnett, Ros Macdonald, i Hillary Baldwin. A la carta LXVII a Ricardo Orozco del 21 de maig de 1951 es feia palès d'antuvi aquest interès:

Amb el temps, havia de convèncer-me que el nostre segle seria el dels narradors americans. Steinbeck, Caldwell, Hemingway, Dos Passos, Stein. A Europa potser hi ha les fites: Joyce, Proust, Kafka, però l'estat major és a Amèrica del Nord. Molt curiós, si es pensa que en cap altre domini de l'art han produït res que valgui la pena, Whitman i Poe exceptuats. (Pedrolo, 1997, I: 143)

Per tant, no hem de perdre de vista els referents que introdueix, com és el cas dels autors i de la tradició nord-americana i també francesa, que tenen un fort ressò dins de la narrativa de gènere. En aquest sentit, és també aquell autor en què es materialitza «el punt de trobada entre la tradició pròpia i la modernitat a escala internacional» (Gassol, 2018: 124).

Hauríem d'esperar uns anys, encara, per trobar les primeres col·leccions pròpiament especialitzades en narrativa eròtica i de ciència-ficció, una empresa en la qual el negre i policíac era capdavanter, malgrat la insuficient resposta per part del públic. A més, «recordem que aquí tampoc hi ha un clima favorable a la ciència ni cultura científica [...] El que es tradueix de seguida als seixanta és *Un món feliç* de Huxley i *1984* d'Orwell i la primera col·lecció de ciència-ficció no sorgeix fins al 1984 amb "2001" de Pleniluni» (Munné-Jordà, *entr.* 2022).

Aquesta literatura de gènere, també denominada popular, de consum o «literatura de quiosc» (Vallverdú, 1975: 109), es manifestaria de manera encara més vehement amb el col·lectiu Ofèlia Dracs –amb obres com *Deu pometes té el pomer* (1980), *Lovecraft*, *Lovecraft* (1981), *Negra i consentida* (1984) o bé *Essa Efa* (1985). I és aquí, com apunta Simbor (2005: 91) que l'obra pionera de Pedrolo «torna a ser la referència inqüestionable» en la introducció del gènere eròtic, com també ho seria de la ciència-ficció: «el pes específic de Pedrolo en la introducció del gènere és encara més remarcable si recordem que la novel·la *Mecanoscrit* i *Trajecte final* figuren entre els més venuts mai en la literatura catalana» (2005: 93).

Cronològicament, i resseguint les vicissituds editorials, copsem que l'interès de l'autor pel gènere eròtic i la ciència-ficció, malgrat que s'hi poden resseguir marques en el conjunt de la seva obra, coincideix en un moment concret, el de la dècada dels setanta, i perduraria fins a la dels vuitanta, també caracteritzada per un afany experimentador més elevat, per una «recerca més aprofundida, violenta i arriscada, i una reflexió d'abast total sobre la relació text-realitat—transgressió» (Pons, 1981: 17). De fet, *Obres públiques* s'escriu el 1971 i les publicacions catalogades dins del grup de la ciència-ficció clàssica també són dels setanta. No en va l'arrencada d'aquest primer text s'ha arribat a titllar «d'eroticofuturista» (Martínez-Gil 2019: 68). *Els Quaderns d'en Marc*, en canvi, són dels vuitanta, i segons Simbor, «segurament també en aquesta dècada dels anys setanta va redactar "La iniciació de la Cèlia"» (2005: 91).

Dins de la gran extensa obra pedroliana, ens proposem ara desviar el focus en dos casos concrets de la dècada dels vuitanta que més enllà que posar de manifest aquesta confluència entre el gènere eròtic i la ciència-ficció que hem tingut en consideració de manera esglaonada al llarg d'aquestes pàgines, també ens serveixen per distingir la miscel·lània de diferents temes que li ofereixen aquests gèneres en aquesta darrera etapa. La primera és el recull *Patologies diversament obscures* (1986) «un conjunt

heterogeni de peces que combinen des de l'imaginari de la ciència-ficció (per exemple, els extraterrestres d'Asèlia) fins a la barreja d'erotisme i religió en els relats reportats per textos apòcrifs» (Dasca, 2018: 85). S'ha dit que algunes d'aquestes narracions també podrien ser incloses en l'àmbit de la ciència-ficció (Arbonès, 1992: 193), i que l'erotisme, present en alguns relats, comparteix el protagonisme amb la sexualitat i les desviacions patològiques.

L'altra, *La creació de la realitat. Punt i seguit* (publicada el 1987 i escrita el 1984) és una obra que en certs aspectes s'acosta a la ciència-ficció, però alhora se n'allunya. Munné-Jordà (2006: s/p) s'hi refereix com «una altra novel·la de ciència-ficció», separant-la del bloc de la ciència-ficció més clàssica, compresa entre el 1973 i el 1979, «amb què la realitat descrita per la novel·la està en camí de fer-se realitat».

De bell antuvi l'obra ens situa en un ambient futurista dominat per dues potències: la Confederació i la Federació, organismes militars absolutistes que només permeten l'existència de Països Associats. Al final, però, quan s'explica el procés de construcció del text es fa l'advertiment que la ficció pot ser susceptible de convertir-se en realitat. Pedrolo aquí torna a fer ús de la tècnica dels informes i, quan narra en primera instància les característiques del que anomena la Confederació, crida l'atenció una mena de camp de concentració on viuen les dones durant els nou mesos de l'embaràs. S'insereix un estil de descripcions visibles en altres obres, en aquest cas des del punt de vista d'un home confinat per les autoritats en una cel·la, des de la qual observa les noies a l'altre edifici:

La més bruna s'asseu s'obre la gibrelleta, gairebé agenollada, i les natges, que no s'acaben d'aplanar, tan lleugerament hi reposen, s'eixamplen, es desborden sota la camisa que ha recollit entorn de la cintura. Hi ha tota la línia seductora d'aquesta gropa que dona força al volum de la carn i la línia de les cuixes que davalla sota els braços... (Pedrolo, 1987: 45-46)

Tot seguit, coneixerem el procés de selecció de les dones, basat en uns criteris estètics, que les agrupa en funció dels contactes sexuals mantinguts amb anterioritat i de l'edat, i així unes es destinaran als bordells/prostíbuls, mentre que les altres seran enviades als serveis d'impregnació. En aquest punt es produeix canvi en la veu del narrador, que passa a ser en primera persona: una de les afectades, Brúcia, explica com són tractades quan ingressen a l'hospital i les intervenen per dur a terme un procés de gestació rigorosament controlat.

Després, hauran de lliurar una criatura que no veuran mai, de la qual n'ignoraran fins i tot el sexe. Cap de les dones internades, vigilades per una governanta, pot retenir els seus fills. El cas de la narradora es presenta com una excepció ja que decideix evitar l'embaràs i fugir, tot i que l'intent fracassa i les conseqüències són pitjors. Més endavant, en altres zones, descobrirem que les autoritats han instaurat un ordre que separa els sexes en barris oposats, en els quals no es pot entrar i que en els llocs de treball tampoc hi ha cap equip mixt. En definitiva, es presenta una societat adormida que no reacciona, i en la qual el sexe ha perdut qualsevol mena d'intimitat i espontaneïtat.

No ens proposem analitzar detalladament aquesta obra, però aquests passatges descrits ens serveixen per posar de manifest, altra vegada, que l'estil descriptiu així com determinades obsessions relacionades amb la sexualitat no són un cas aïllat dins del conjunt de la narrativa de Pedrolo. D'una banda, aprofundeix en el tema de la sexualitat, concretament de les dones, per vincular-lo a un engranatge polític de dominació, lligat a la productivitat i desproveït de qualsevol tipus d'erotisme, com ja s'evidenciava a *Hem posat les mans a la crònica* o bé a *Totes les bèsties de càrrega*. Alhora, es tornen a plasmar alguns motius habituals, com el de les dones embarassades i les prostitutes, sense oblidar el de les religioses –que també ocupen un capítol dins de *La creació de la realitat. Punt i seguit*– que tindran un pes important dins del seu imaginari eròtic, tal com s'ha vist en els contes i en alguns fragments dels *Diaris*. Per tant, en aquesta obra, en la qual també sobresurten els punts de contacte amb la ciència-ficció, no es pot emmarcar plenament en cap dels dos gèneres que s'han abordat, però posa de manifest un aspecte que cal no perdre de vista: Pedrolo cerca les barreres dels gèneres, però formalment en surt; i, com que el model de gènere que planteja és ampli, a vegades pot haver-hi una certa confusió.

I retornem a l'inici: amb el gènere negre, sobretot amb *La Cua de Palla*, en l'escriptor preval –tot i no ser l'únic motiu, tal com ens recorda Jaume Fuster (1979) quan exposa que li agradaria més creure que Pedrolo escriu novel·les policíiques en un intent d'experimentar amb les possibilitats del gènere més que no pas condicionat per l'actitud de servei– una voluntat de normalització de la literatura catalana, que alhora permeti guanyar lectors, motivada sobretot per un determinat context. I, d'altra banda, si exclouem l'excepció representada pel *Mecanoscrit*, la recerca de popularitat no és el seu

primer objectiu, o, si més no, no és tan primordial, quan ens endinsem en la seva producció de ciència-ficció i de narrativa eròtica. La intenció ara és una altra.

I evoquem ara la reflexió que fa Martínez-Gil (2019: 73) a propòsit del comentari de Campillo i Castellanos (1988: 96) referit a les possibilitats que li ofereix la literatura de gènere, davant de la qual a vegades se subjecta a les normes formals del model (més visible el cas de la novel·la policíaca) i en altres aquest model li serveix per capgirar-les, ja que «aquest *capgirar* (o *jugar*) és l'important, perquè Pedrolo sempre introdueix en els gèneres les seves preocupacions fonamentals». En altres paraules, «els ha marcat amb la seva personalitat» (Simbor, 2005: 74): en la ciència-ficció aquesta darrera intenció es fa més evident, tot i que no deixa de poder-se aplicar en el seu corpus més pròpiament eròtic.

Evidenciem, llavors, el contingut temàtic sobre el qual s'ha estructurat aquesta divisió, que propicia la classificació dels denominats subgèneres, ja que fins ara només s'ha fet al·lusió al context en el qual sorgeixen. Ara bé, tant la ciència-ficció com la narrativa eròtica se situen al mateix nivell estructural, i jeràrquicament ocupen una posició similar dins de l'esquema classificatori dels gèneres literaris. A més, arrosseguen, a voltes, un descrèdit associat al seu valor qualitatiu, vinculat al seu torn, al fet de ser un producte de consum i amb un valor d'entreteniment elevat. Altrament, comparteixen una problemàtica similar: la no delimitació clara de les seves fronteres, un aspecte comú a altres gèneres, però que en aquesta parella s'accentua especialment; en el cas de l'erotisme amb la pornografia, i en el de la ciència-ficció amb la literatura fantàstica. Així mateix, un altre punt de contacte vinculat a aquesta qüestió el trobem en Calvino (1995: 261-268), que si bé no toca la ciència-ficció, sinó directament el fantàstic, el posa en connexió amb la categoria eròtica en traçar un díptic de gènere dins el seu llibre d'assaigs *Una pietra sopra*.

Nogensmenys, veurem que Pedrolo no arriba mai a proclamar-se com un autor de narrativa eròtica, de la manera que, ben al contrari, ho fa amb la ciència-ficció o bé el *noir*. I si la ciència-ficció a l'inici estava vinculada a un nucli reduït d'autors que la conreaven, amb la narrativa eròtica parlem d'una literatura no acceptada pel cànon, que sobreviu als marges: no oblidem que socialment ha conviscut amb la censura i que en aquest sentit arrossega encara més l'estigma de la baixa qualitat.

El gènere eròtic, considerat com a transgressor, serveix a Pedrolo per canalitzar i mobilitzar el desig –no únicament sexual: de fet, aquest seria un objectiu del tot secundari si és que l’és– davant un determinat context. Per això s’han tingut en consideració obres del seu imaginari més polític, i aleshores parlem d’una literatura de resistència. Per a Pedrolo el sexe i l’erotisme poden anar associats a la denúncia, però alhora tenir una finalitat didàctica, com passa en *Els Quaderns d’en Marc*. Aquesta actitud de protesta no deixa de manifestar-se també en alguns textos de ciència-ficció, un corpus que l’autor s’encarrega que no es redueixi al mer entreteniment i en el qual aflora la preocupació temporal per les distorsions, que com sabem no remetent estrictament a la ciència-ficció, però també s’hi poden acollir. Més enllà d’això, també seria convenient apuntar breument com, en la producció de l’autor, el gènere eròtic contamina amb major presència els altres; ho hem vist amb les descripcions i escenes que s’insereixen indistintament, amb major o menor presència, al llarg del seu corpus, i això ha esdevingut com una marca pròpia.

I arribem a un punt clau. Pedrolo ha estat un autor de gènere –tal com evidencien les múltiples reedicions de la seva obra amb motiu del centenari–, però no únicament. A més de manipular els gèneres i inserir-hi les seves obsessions, l’escriptor, lluny de cenyir-se a les reduccions que suposa emplaçar-se dins el model concret que li ofereix un determinat gènere –i que com sostenia Todorov funcionaven com a «horitzons d’expectatives» per al lector i com a «models d’escriptura» per als autors (1988: 38)– els reconeix i n’utilitza certs aspectes concrets, normalment temàtics, per introduir-los dins del seu projecte literari i alhora respondre al que reflectia la necessitat de normalització/difusió cultural d’aquell temps. Fet i fet, respecte als aspectes que s’han anat resseguint cal admetre que la majoria d’obres poden superar la categorització de gènere i que en molts casos el seu estudi es podria aplicar a moltes altres no considerades de gènere. És per aquest motiu que ens adonem que la ciència-ficció, en una visió de conjunt, és més anecdòtica, i que l’erotisme en un sentit estricte es manifesta poques vegades. En altres paraules, els gèneres seran el punt de partida, un canal, però no pas un model on encasellar-se. El *modus operandi* que apuntava en la tria de qualitat literària dels títols de La Cua de Palla assentava d’antuvi unes bases: elevar el gènere a una categoria superior, fer-ne literatura. Comptat i debatut, «un dels grans mèrits de Pedrolo ha estat descobrir –i aplicar– els avantatges dels gèneres a moltes de les seves produccions» (Martín, 2019: 88). Són oportunes també les declaracions que fa

l'autor quan li pregunten sobre la qualitat de la novel·la policíaca (1974a: 14): «Que tingui o no un valor literari, depèn només de la categoria de l'autor, no de les limitacions i convencionalismes del gènere». I segueix: «El que passa, però, és que l'autor seriós es creu cridat a empreses més altes i la novel·la policíaca és així abandonada a escriptors certament molt hàbils».

Pedrolo és un escriptor de gènere en un moment en què per promoure la normalitat del mercat editorial català, calen col·leccions, traductors i escriptors que ajudin a crear i consolidar un públic lector. Una porta d'entrada que es fa visible sobretot en el cas del gènere negre i policíac, i aquest rerefons és imprescindible per entendre el que vindrà després: «Pedrolo es trobava en la disjuntiva d'haver d'encaixar la seva radicalitat a l'hora d'entendre la llibertat intel·lectual, la necessitat de guanyar-se la vida amb la literatura i la voluntat de fer arribar els seus textos a un públic tan majoritari com fos possible» (Gassol, 2018: 126).

Quan Espinàs li demana que triï cent pàgines l'escriptor de l'Aranyó contesta el següent:

No ho és gens (de senzill), sobretot si n'has publicat més de vint mil. Hi he dedicat unes quantes estones i he vist que em caldrà prescindir del teatre, de la poesia, dels articles, i limitar-me a la prosa narrativa. De moment he escollit mitja dotzena de contes breus de *Patologies diversament obscures*, uns fragments de *Sòlids en suspensió* i uns altres de *l'Apòcrif dos: Tina*. Són aquestes mostres les que més m'agraden? Difícil de dir. L'únic que us puc assegurar és que figuren entre les que em plauen. D'altra banda, tenen l'interès d'oferir diferents «opcions» narratives. Totes plegades sumen vuitanta-sis planes. Me'n queden encara setze, que probablement procediran de *Baixeu a recules i amb les mans alçades*, una de les obres clau de la meua novel·lística i objecte, en ser publicada, d'un silenci compacte. (Pedrolo, 1991a: 25-26)

L'única d'aquestes obres que ens remet a una concepció de gènere és la primera, *Patologies diversament obscures*; altrament, fora interessant saber quins són els contes que formen part d'aquesta mitja dotzena de relats i si hi predomina algun gènere concret per fer-ne una valoració més exacta. Tanmateix, podríem qualificar les *Patologies diversament obscures* com una síntesi de la narrativa que s'ha abordat i en què es posa de manifest aquesta contínua transformació i confluència entre gèneres, del tot accentuada en aquesta etapa final.

En aquesta selecció personal, constatem que gairebé tots els textos pertanyen a una darrera etapa: *Patologies diversament obscures*, «un llibre ple d'històries incorrectes», tal com assenyalava el mateix autor, es publica el 1986 i les altres són anteriors: *Apòcrif dos: Tina* és del 1983, *Baixeu a recules i amb les mans alçades* del 1979 i *Sòlids en suspensió* del 1975. I en referència al comentari que Pedrolo fa del capítol elaborat per Jordi Castellanos i Maria Campillo es reafirma el valor que tenen per a ell les propostes «estilístiques» de *Sòlids en suspensió* i torna a mencionar *Baixeu a recules i amb les mans alçades*, així com la «preocupació» religiosa que manifesta en un determinat moment, en què a més dels *Apòcrifs* apareixen esmentades *No hi fa res si el comte-duc*, *Múltiples notícies de l'Edèn*, *Crucifeminació* i, altra vegada, *Patologies diversament obscures*. Un altre exemple en aquesta línia el trobem en una nota dels *Darrers diaris inèdits*:

Hem arribat a la divuitena edició de *Joc brut*. Vuit mil exemplars més al carrer. Quina diferència amb *Sòlids en suspensió* (dues edicions) i d'altres, totes publicades a la mateixa col·lecció, El Cangur, que em semblen força més interessants! És de molt que la narració policíaca o la de ciència-ficció avantatja les novel·les més «literàries». Encara és prou notable que una obra tan «absurdist» com *Hem deixat les claus sota l'estora*, en la qual els lectors solen perdre's, es trobi a l'edició sisena... (Pedrolo, 1991a: 250).

D'aquesta glossa ratifiquem el que ja s'havia pogut intuir quan es feia referència a aquells textos que segons l'autor eren els més remarcables del seu corpus de ciència-ficció (com *Aquesta matinada i potser per sempre*), i és que la seva percepció, en aquest cas de la seva narrativa, no es correspon amb la recepció que se'n fa posteriorment, però a més, s'allunya deliberadament d'un estil de novel·les que li havien atorgat un èxit més notori, com el *Mecanoscrit*, i amb el qual connectava amb el públic lector. No en va Molas (1992: 40) anunciava que Pedrolo «com un bon escriptor de consum, posseïa un sentit molt fi del carrer i de l'actualitat. I, al mateix temps de la comunicació»: dues qualitats que vinculava, d'una banda, amb l'ús que fa de la novel·la de gènere (ciència-ficció, policíaca i eròtica) i, de l'altra, a la seva tria de temes.

Amb aquesta tria personal, que configura posteriorment l'assaig *Cent pàgines triades per mi*, només salva un determinat estil d'obres, la recepció de les quals no ha estat gaire notòria (un fet que contribueix al desencantament dels darrers anys), tot i que també es pot llegir com un moment en què finalment l'autor sent una llibertat creativa.

O, per dir-ho d'una altra manera, «decep el seu públic habitual, però ell fa per fi el vol, un avantguardisme racionalista, científic, més fàcil per a ell, perquè hi creu més que en la novel·la que omple buits» (Triadú, 1992: 28).



V. Conclusions

Al llarg de l'anàlisi que configura el primer bloc corresponent a la narrativa hem pogut constatar que en el conjunt de la producció pedroliana hi ha un major interès per la sexualitat en si que no pas per l'erotisme com a gènere. D'altra banda, l'autor es proposa de conrear un gènere poc usual en l'època, i hi introdueix aspectes (com l'humor i l'absurd) que l'allunyen dels models més tipificats, perquè el seu objectiu no és despertar ni suggerir un desig sexual, sinó despendre una reflexió a partir d'aquestes situacions i associar-la a una transgressió dels tabús. El sexe ocupa un lloc important en les vides dels personatges, i ell pretén visitar-lo de manera desacomplexada i impregnar d'aquest valor la seva obra. Ja ho indicava Capmany (1992: 91) quan deia que la influència de Freud en Pedrolo obeeix a dues constants: «per una banda, parteix de la seva afirmació rotunda “Tot és sexe”. Per altra banda, i a conseqüència d'aquesta afirmació, el sexe esdevé intel·lectualitzat, la libido és el motor de la vida, però és també el reconeixement de la pròpia identitat». Per tant, per assumir-se com a subjecte complet cal assumir-se com a subjecte sexual que busca una relació eròtica: aquest repte no passarà desapercebut i s'ha d'entendre com una peça més al servei del conjunt del seu projecte narratiu.

En els seus textos, l'erotisme es manifesta de diferents maneres: s'aprecien diferents matisos pel que fa al seu tractament, que varien segons les necessitats i l'obra. Per això seria bo no parlar d'erotisme, sinó d'erotismes. Així, doncs, quan s'encasta en les novel·les de temàtica política, es vincula a una faisó gairebé idíl·lica perquè està al servei d'un propòsit més important, el de l'alliberament col·lectiu. Perquè l'assoliment de la llibertat és un tema que plana en tota l'escriptura de Pedrolo, i el sexe hi té un paper decisiu, encara que sempre hagi de conviure amb els límits que li imposava la censura. En un altre grup de novel·les, en canvi, se serveix d'una interpretació més psicoanalítica per explicar determinades conductes, com és el cas de *Visita a la senyora Soler* o *Un amor fora ciutat*, i és aquesta darrera la que ha envellit pitjor: només cal recordar que presenta l'homosexualitat com una anomalia.

Quant a l'imaginari específic pedrolà en la matèria que ens ocupa, hi detectem unes constants que s'han assenyalat seguint la classificació que estableix Josep Maria Morrerres (2002), el qual distingeix entre tres tipus d'erotisme, els quals, en la narrativa que en deriva, solen barrejar-se: l'anatòmic (que s'evidencia amb les descripcions del cos), el de comportament (en funció del relat d'actes sexuals) i un erotisme anímic (que actua segons la descripció psicològica dels personatges). Apliquem aquesta classificació

a la producció eròtica de Manuel de Pedrolo. Pel que fa a l'erotisme anatòmic, els elements que tenen una presència més notable són les cames, el símbol eròtic per excel·lència de l'autor: «concedeixo que les cames, especialment les de les dones, són molt importants [...] Molt sovint les cames, tal com són i com es mouen, determinen la impressió plaent o desplaent que ens fa una dona...» (Pedrolo, 1998: 98-99). També ho són, però, en un segon terme, la pell bruna i els llavis; i ja en una tercera posició els òrgans genitals masculins i femenins, tot i que cal tenir en compte, que «uns pits suggestius o unes natges escaients poden fer oblidar, a cops, unes cames massa imperfectes» (Pedrolo, 1998: 98-99). Les manifestacions més anatòmiques i fisiològiques les trobarem en les seves novel·les considerades eròtiques (*Obres públiques* i *Els quaderns d'en Marc*), però també en altres personatges concrets de la seva narrativa, com la Juna de *Joc brut*, per exemple.

Pel que fa a l'aspecte comportamental, la definició encaixa amb les accions i conductes descrites en els contes i els relats dels *Diaris*, com si es tractés d'una col·lecció de vivències dins la quotidianitat. Alhora, també té una correspondència amb uns personatges tòpics, com les monges i les prostitutes, ja que actuen amb una certa transgressió de la conducta quan es dediquen al servei de combatre la censura i el tedi imperant a l'època.

En la categoria de l'àmbit anímic, l'exemple més representatiu és *Visita de la senyora Soler*, tot i que molts personatges de la novel·lística pedroliana manifesten aquest vincle entre la sexualitat i el benestar psíquic i mental, o bé reflecteixen com pot afectar negativament quan hi ha una repressió del primer element. I és que l'autor té clar que no hi ha un estudi «correcte» de la sexualitat, sobretot quan reflexiona sobre la carnalitat, com ja hem vist en els *Diaris* (Pedrolo, 1998: 96).

Aquesta varietat cal relacionar-la amb els valors artístics que Pedrolo considerava clau en la narrativa, que, com recorda Maria Dasca a propòsit del comentari que l'autor fa de l'obra d'Espinàs (2018: 80) són la complexitat i la cohesió. Si ho fem extensiu en els textos pedrolians, trobem complexitat en la tria de situacions (tan diverses com sigui possible i amb l'abstracció referencial que ho facilita) i cohesió en l'articulació del fil narratiu. En síntesi, la diversitat en les formes d'elocució i disposició narrativa és un dels factors que contribueixen a l'efecte de sorpresa i novetat de l'obra pedroliana, molt més freqüents en el conte, pel format breu que ofereix, que en la novel·la.

Hem vist que l'erotisme també es relaciona amb l'humor, amb el desvergonyiment, i de fet és el punt de vista predominant: el text en el qual això es fa més evident és *Obres públiques*, en el qual incorpora un exercici intel·lectual i de crítica, de distanciament. Així doncs, si es tenen en compte tots aquests eixos diferents, s'arriba a la conclusió que l'autor escampa les peces d'un trencaclosques que finalment es conjuminen al que hem catalogat com el seu imaginari eròtic, que deduïm sobretot a partir dels últims reculls de contes i que es reforça i s'amplia amb els *Diaris*.

Tot i que inicialment havíem assenyalat que aquest erotisme respon a una finalitat última, la de l'alliberament, que ha esdevingut una arma de revolta, ara matisarem aquesta afirmació. Per més que l'autor incorpora, sota l'aparença del pur gaudi i el divertiment, formes que escapen de la visió conservadora, que sempre apareixen fora de les instàncies del matrimoni perquè, en definitiva, vol lluitar contra els tabús imperants de l'època, en el fons el seu erotisme no esdevé alliberador del tot perquè encara assumeix i transmet alguns prejudicis de l'època; el cas més evident el trobem en la reproducció de la visió de la sexualitat femenina sempre disposada i satisfeta, i en algun dels seus textos també s'acompanya d'un cert punt de moralisme.

Finalment, s'ha volgut remarcar la multiplicitat i la complexitat de les formes de la darrera producció pedroliana, i com l'erotisme explícit, lligat a les pulsions humanes, cada vegada hi té un paper més rellevant. Aquesta perspectiva cal aplicar-la no només en les obres esmentades, sinó també en la poesia visual, concretament en les composicions de collage mecanografiat que fa l'autor. Aquest grau elevat de manifestació monotemàtica s'ha llegit com quelcom estèril, fins a cert punt malaguanyat:

La repetició obsessiva del tema sota diverses formes, no gaire diferenciades i cada vegada més explícites, és a dir, menys «eròtiques», assenyala que l'autor donava volts sense aturador en una matèria que no li oferia resistència, i que, tanmateix el fascinava com la recerca de l'absolut. És el seu, diguem-ne, fracàs. (Triadú, 1992)

Potser aquí hi intervé més la pudicícia del crític que no pas un judici de valor més articulat; sigui com sigui les ganes de transcendir que sovint incorpora la literatura eròtica estan condicionades per aquesta frontera del llenguatge i per la voluntat última d'un autor compromès i combatiu que va voler normalitzar tots els aspectes de la

literatura catalana i la va alimentar amb una fecunditat narrativa i un ampli ventall de tècniques.

Si ens fixem ara en el segon camp, el de la narrativa de ciència-ficció, acceptarem d'entrada que el gènere l'atreu perquè li permet especular sobre la construcció de la realitat, o més concretament, sobre la percepció o diferents percepcions de la realitat. En aquest sentit, s'ha qüestionat l'etiqueta de «Pedrolo realista» (Martínez-Gil, 2019), i és que a mesura que es construeix com a autor, perd força la visió de cronista de la realitat que se li ha associat. Aquesta manera de procedir ens l'assenyalava Jordi Coca (1981: 19) a propòsit de *Successimultani* en explicar que «eixampla el concepte de realitat i el distorsiona»; i la ciència-ficció esdevé el gènere idoni amb què justifica aquesta fabulació.

A partir d'aquí, s'ha vist com la seva adscripció al model –recordem que es tracta d'un gènere amb múltiples camins per explorar– li permet, al seu torn, tractar amb temes que no són propis de la ciència-ficció i li interessen, com ara la dimensió temporal i tots els valors que se li associen, i també la d'espai-temps. Això es fa palès en els primers contes i, de manera més extensa, en *Aquesta matinada i potser per sempre*, on presenta la qüestió des d'un vessant més filosòfic.

La ciència-ficció es configura com una eina per abordar certs temes des d'una altra perspectiva. L'exemple més paradigmàtic d'aquest procés seria *Successimultani*: la novel·la que s'allunyaria més de la definició proposada, atès que les fronteres del gènere es desdibuixen més, o dit d'una altra manera, es troben subjectes a l'entramat amorós i a la revisió de la Història. Efectivament, se serveix del viatge temporal, un tema propi de la ciència-ficció, amb la perspectiva de superar «el realisme sense haver de renunciar-hi» (Coca, 1981:19). Alhora, Pedrolo al final s'encarrega de situar aquest text entre noms rellevants del gènere per deixar constància del marc dins del qual escriu.

Una altra maniobra és la que duu a terme quan especula a partir de temes propis de la ciència-ficció, com és el cas dels relats que configuren *Trajecte final*, l'obra més rodona atès que assoleix la justa mesura entre l'adscripció al gènere juntament amb l'estil i les cavil·lacions que hi palesa l'autor, fet que fa pensar que el format més breu que li ofereix el conte és més reeixit davant d'aquests experiments d'«empelt». Les diferents categories orientadores que s'han proposat per copsar l'evolució i els diferents

enfocaments que Pedrolo elabora d'un mateix tema, han pres com a eix vertebrador els relats d'aquest volum, complementant-se amb relats cronològicament anteriors i posteriors. Aquí es deixa constància de la renovació constant a la qual se sotmet l'autor, que és un tret que defineix *per se* la seva obra.

En les novel·les (i el cas del *Mecanoscrit* n'és l'exemple més paradigmàtic) l'epíleg transforma el contingut de la història, com també passa en *Succesimultani*, on s'insereix un altre procediment metaficcional al final. Un altre grup de novel·les, que s'han agrupat sota l'epígraf «El regnat de la distopia» s'han vinculat indirectament amb aspectes que s'havien anat destriant en el primer bloc, sobretot quan es feia referència al desig (o més aviat a la seva desactivació), un element clau també en les distopies clàssiques i que es vincula, en Pedrolo, a la seva potencialitat transgressora. I és que a l'escriptor li interessa i se sent atret per la literatura distòpica, o part de la seva essència, per remarcar la prevenció i denúncia dels riscos en què poden derivar determinats discursos ideològics i conductes de la societat: no perdem de vista que societat i política, juntament amb la sexualitat, es configuren com els pilars de la seva producció. I aquí trobarem un reguitzell d'obres que s'hi poden considerar, i que hem acotat en una franja històrica concreta, anterior al corpus de ciència-ficció.

Ara bé, per més que en menor o major mesura aquest corpus d'obres seleccionades estableixin un vincle, intermitent, amb el corrent distòpic, aquesta característica no esdevé mai total perquè sempre hi ha una resistència palpable, que connecta amb el pensament filosòfic i polític de l'autor, condicionat al seu torn pel context històric.

Comptat i debatut, encara que quan examinem els motius pels quals decideix escriure narrativa de gènere, i in *primis* eròtica i de ciència-ficció, s'al·ludeixi en primera instància al projecte de construir tota una literatura i acostar-la a als lectors en un intent de normalitzar la llengua i la literatura, és a dir, omplir un buit que manca en les lletres catalanes, aquesta visió ha de complementar-se necessàriament amb els altres detonants que s'han anat desglossant, per evidenciar que l'operació que fa l'escriptor a partir de la literatura de gènere és doble: d'una banda, dignificadora, ja que no vol conformar-se amb l'estereotip i eleva la seva qualitat a partir de la recreació personal que en fa. De l'altra, personalitzadora, atès que instrumentalitza el gènere, per separar-ne i aprofitar-ne en el aquells elements que poden integrar-se dins del seu projecte narratiu.

Bibliografia citada

1. Obres de Manuel de Pedrolo

Novel·les

- (1955) *Estrictament personal*, Barcelona: Selecta
- (1961) *La mà contra l'horitzó*, Barcelona: Edicions Nova Terra.
- (1967) *A cavall de dos cavalls*, Barcelona: Editorial Alfaguara.
- (1974b) *Un amor fora ciutat*, Barcelona: Editorial Aymà.
- (1971) *Situació analítica*, Barcelona: Edicions 62.
- (1976) *Procés de contradicció suficient*, Barcelona: Edicions 62.
- (1977) *Hem posat les mans a la crònica*, Barcelona: Edicions 62.
- (1979) *Baixeu a recules i amb les mans alçades*, Barcelona: La Magrana.
- (1980) *Avui es parla de mi*, Barcelona: Edicions 62.
- (1965) *Joc brut*, Barcelona: Edicions 62.
- (1985) *Múltiples notícies de l'Edén*, Barcelona: Edicions 62.
- (1986b) *Crucifeminació*, Barcelona: Edicions 62.
- (1987) *La creació de la realitat, punt i seguit*, Barcelona: Edicions 62.
- (1991b) *Obres púbiques*, Barcelona: Edicions 62.
- (1991c) *Successimultani*, Badalona: Editorial Pleniluni.
- (2000) *Aquesta matinada i potser per sempre*, Lleida: Pagès Editors.
- (2006) *Mecanoscrit del segon origen*, Barcelona: Edicions 62.
- (2017a) *Milions d'ampolles buides*, pròleg de Jaume Cabré, València: Sembra Llibres.
- (2017b) *La terra prohibida*, vol. I, Barcelona: Editorial Comanegra.
- (2018a) *La terra prohibida*, volum II, Barcelona: Editorial Comanegra
- (2018b) *Totes les bèsties de càrrega*, Barcelona: Edicions 62.
- (2020) *Acte de violència*, València: Sembra Llibres.
- (2022) *Visita a la senyora Soler*, pròleg d'Anna Maria Villalonga, Juneda: Editorial Fonoll.

ANÒNIM [Manuel de Pedrolo] (1984a) *Els quaderns d'en Marc*, vol. I, Barcelona: El Llamp.

ANÒNIM [Manuel de Pedrolo] (1984b) *Els quaderns d'en Marc*, vol. II, Barcelona: El Llamp.

ANÒNIM [Manuel de Pedrolo] (1985) *Els quaderns d'en Marc*, vol. III, Barcelona: El Llamp.

ANÒNIM [Manuel de Pedrolo] (1985b) *Els quaderns de la dona d'en Marc*, Barcelona: El Llamp.

Contes

(1957) *Crèdits Humans*, Barcelona: Editorial Selecta.

(1974b) *Contes i narracions (1938-1954)*, vol. I, Barcelona: Edicions 62.

(1997b) *Contes i narracions (1985-1990)*, vol. V, Barcelona: Edicions 62.

(1991d) *Contes fora recull*, Barcelona: Edicions 62.

(2008) *Trajecte final*, Barcelona: Barcanova.

(1986) *Patologies diversament obscures*, Barcelona: La Magrana

(1985) *Caus a cada cantonada*, Barcelona: Edicions 62.

(1956) *Un món per a tothom*, Barcelona: Albertí Editor.

(2009) *Vint-i-vuit contes*, selecció i pròleg de Jordi Coca, Barcelona: Edicions 62.

(1996) «Dimensions mentals» (1949-1951) dins *Obra poètica completa* Manuel de Pedrolo (1931-1990), edició i pròleg de Xavier Garcia, vol. I, Lleida: Pagès Editors.

(1990) *Disset contes i una excepció*, Barcelona: Edicions 62.

Articles i entrevistes

(1981) «Simultaneïtat i exclusió», *Avui*, 5 d'abril, p. 21.

(1974a) *Si em pregunten, responc*, Barcelona: Edicions Proa.

(1972) «Què és, i com, Un amor fora ciutat», *Serra d'Or*, 154.

Diaris i epistolari

(1998) *Diari 1986*, Barcelona: Edicions 62.

(1999) *Diari 1987*, Barcelona: Edicions 62.

(1991a) *Darrers diaris inèdits (blocs 1988-1990)*, Barcelona: Edicions 62.

(1997a) *Epistolari de Manuel de Pedrolo*. Edició a cura de Xavier Garcia, vol. I (1930-1959), Lleida: Universitat de Lleida

(1997a) *Epistolari de Manuel de Pedrolo*. Edició a cura de Xavier Garcia, vol. II (1960-1990), Lleida: Universitat de Lleida.

(2011) *Epistolari Arbonès-Pedrolo*, a cura d'Elena Carré. Lleida: Punctum / GETCC.

Poesia

(1996) *Obra poètica completa* (1931-1990), a cura de Xavier Garcia, Lleida: Pagès Editors.

(2000) *Us convida a l'acte*, Lleida: Pagès Editors.

2. Bibliografia sobre Manuel de Pedrolo i catalanística

ALBERNI, Anna (2006), «L'edició en lletra gòtica de l'*Speculum al foder* (1917). Història d'un misteriós exemplar d'infern», *Llengua & Literatura*, 17, p. 257-282.

ARBONÈS, Jordi (1974) «Introducció als anònims de Manuel de Pedrolo», Nota manuscrita a portada. Arxiu Jordi Arbonès, Universitat Autònoma de Barcelona, Arb 222. <https://ddd.uab.cat/record/49085>

----- (1992) «Els contes de Manuel de Pedrolo com a planter d'idees seminals», dins *Rellegir Pedrolo*, a cura de Xavier Garcia, Barcelona: Edicions 62.

----- (2018) *Pedrolo contra els límits*, pròleg i actualització de l'estudi d'Antoni Munné-Jordà, Lleida: Pagès editors.

----- (1997) «Les novel·les perdudes de Manuel de Pedrolo», *Revista de Catalunya, Barcelona*, Nova etapa, 116, Març, p. 83-92.

ARBONÈS, Jordi (2011) *Epistolari Jordi Arbonès-Manuel de Pedrolo*, a cura de M. Elena Carré, Lleida: Punctum / GETCC.

ARDOLINO, Francesco (2004) *La solitud de la paraula. Estudi sobre l'obra narrativa de Jordi Sarsanedas*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 163-164.

ARITZETA, Margarida (2018) «Manuel de Pedrolo, entre l'alta cultura i la cultura popular» dins DD.AA, *Quan la paraula trenca la nit: Manuel de Pedrolo i Maria Aurèlia Capmany*, Tarragona: Edicions del Centre de Lectura de Reus, Tarragona / Arola Editors, p. 29-46.

----- (1999) *I encontre de ciència-ficció en llengua catalana*. Vilanova i la Geltrú, 20 de setembre de 1997. Barcelona: Quaderns divulgatius.

ARNANDIS, Teresa (2015) «Papers actancials i papers temàtics en la novel·la negra de Manuel de Pedrolo», *Ítaca*, Núm. 6, p. 197-218.

ARQUÉS, Rossend (1979), «Del erotismo: una definició» *Revista Camp de l'Arpa*, 64.

ANGELATS, Francesc F. (1993) *L'amor i l'erotisme en la literatura catalana*, Barcelona: Barcanova.

ARENAS, Carme (2019) «L'obra pedroliana i la seva contribució en el desenvolupament d'un públic lector» dins Moreno, Ardolino, Malé (ed.), *Manuel de Pedrolo: una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida: Pagès Editors, p. 327-347.

BASSETS, Lluís (1980) «La pornografia com a metallenguatge», *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 2, p. 95-104.

BALLÚS, Carme (2019) «Manuel de Pedrolo i els joves» dins Moreno, Ardolino, Malé (ed.), *Manuel de Pedrolo: una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida: Pagès Editors, p. 351-356.

----- (2006) «Estudi preliminar» dins Manuel de Pedrolo, *Mecanoscrit del segon origen*, Barcelona: Edicions 62.

----- (2007) «Joc brut», *Visat*, 4.

BORRÀS, Enric (2005) «Memòria de Manuel de Pedrolo», *VilaWeb*, 21 de juny, <<https://www.vilaweb.cat/mailobert/1357545/article.html>> [Consulta: 27.11.2020]

BENET I JORNET, Josep M. (1974) «Apunt sobre la narrativa breu de Pedrolo», *Els Marges*, 2, p. 114-116.

----- (1992) «Sobre Manuel de Pedrolo» dins *La malícia del text. Lectures de narrativa i teatre català*, Barcelona: Curial.

BENSOUSSAN, Mathilde (1988) «Mecanoscrit: una nova interpretació del mite del recomençament», *Zeitschrift für Katalanistik*. Frankfurt am Main, 1, p. 73-79.

BOU, Enric (1978) «Manuel de Pedrolo: 'Tocats pel foc', 'Hem posat les mans a la crònica', 'Pols nova de runes velles', 'Mossegar-se la cua', 'Lectura a banda i banda de paret'», dins *Els Marges*, 13, p. 123-125.

----- (1979) «Lluís Fernández: L'Anarquista nu», *Els Marges*, 17, p. 121-122.

----- (1993) *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona: Edicions 62.

https://www.academia.edu/25432434/Papers_privats_Assaig_sobre_les_formes_liter%C3%A0ries_autobiogr%C3%A1fiques [Consulta: 9/09/2022]

BORJA, Joan (2013) «La ciència segons Joan Fuster», *Mètode*, 27 de febrer. <<https://metode.cat/revistes-metode/article/la-ciencia-segons-joan-fuster.html>> [Consulta: 7/08/2022]

BROCH, Àlex (1980) *Literatura catalana dels anys setanta*, Barcelona: Edicions 62.

CALDELS, Pere (1994) «Adéu a les armes», *Avui*, 3 de juliol, p. 21.

CAMPILLO, Maria (1977) «Situació i sentit d'«Una mena d'amor»; de C. A. Jordana», *Els Marges*, 11, p. 101-109 [en línia]

<https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/103594> [Consulta: 14-08-2020].

CAMPILLO, Maria i CASTELLANOS, Jordi (1988), «Manuel de Pedrolo», dins *Història de la literatura catalana, Part moderna*, vol. II, Barcelona: Ariel, p. 82-97.

CAPMANY, M. Aurèlia (1992) «Pedrolo encara reixes a través» dins DD.AA, *Rellegir Pedrolo*, a cura de Xavier Garcia, Barcelona: Edicions 62.

----- (1958) «Reixes a través» dins *Cita de narradors*, Barcelona: Biblioteca Selecta.

CARBÓ, Joaquim (2018) «Algú que hi havia de ser, però no hi va ser», *Núvol, digital de cultura*, 5 de desembre <https://www.nuvol.com/lilibres/algu-que-hi-havia-de-ser-pero-que-no-hi-va-ser-57374> [Consulta: 10/02/2023]

----- (1992) «Títols, personatges i més coses», dins DD.AA, *Rellegir Pedrolo*, a cura de Xavier Garcia, Barcelona: Edicions 62.

CASSANY, Enric (2007) «De dietaris i d'un dietari», *Els Marges*, 82, Tercera època, p. 47-55.

CASTELLANOS, Jordi (1989) «Narrativa catalana i erotisme (1862-1936)», *L'Avenç* 123, febrer, p. 28-33

https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/publi/avenc/1989/avenc_a1989m2p28n123.pdf

[consulta: 14-08-2020].

CATUL, Gai Valeri; MEDINA, Jaume (1977) «Poemes de Catul», *Els Marges*, 11, p. 51-59.

COCA, Jordi (1991) *Pedrolo perillós? Converses amb Manuel de Pedrolo*, Barcelona: La Magrana.

----- (1981) «El temps en l'obra de Manuel de Pedrolo», *Avui*, 15 març, p. 19.

COLOMÉ, Teresa (1995) *La formació del lector literari a través de la literatura infantil i juvenil*. Tesi doctoral, Departament de Pedagogia aplicada de la Facultat de ciències de l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona.

COMBERIATI, Daniele (2021), «*Seconda origine di Manuel de Pedrolo*», dins *Il mondo che verrà. Cinque ipotesi di ricostruzione dell'umanità nelle narrazioni distopiche*, Milano: Mimesis Edizioni.

CÒNSUL, Isidor (1990), «La modernitat narrativa de Pedrolo: Edicions 62 publica els seus últims disset contes», *Avui Cultura*, 29 de setembre.

COTES, Edgar (2020) «La ciència-ficció catalana sobre la fi del món abans del *Mecanoscrit*», *La Lectora. Revista digital de crítica literària*, 8 de desembre.

----- (2021) «La ciència-ficció catalana sobre la fi del món després del *Mecanoscrit*», *La Lectora. Revista digital de crítica literària*, 6 de gener.

COTONER, Lluïsa (2010) «Ironía y autotraducción: de ‘Epitelis tendríssims’ a ‘El hotel de los cuentos y otros relatos neuróticos’», *Quaderns. Revista de Traducció*, 17, p. 115-129.

CUARTIELLA, M. Mercè (2016) «Viatges en el temps, viatges enlloc», *El Biblionauta*, 13 de juliol <https://elbiblionauta.com/ca/2016/07/13/article-viatges-en-el-temps-viatges-enlloc/> [Consulta: 24/01/2023]

DASCA, Maria (2018) «Contista *midcult*», dins *Vigència de Manuel de Pedrolo*, Montserrat Bacardí i Francesc Foguet (ed.), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ESCOFFET, Eduard (2001) «Visuals i visibles», *Avui Cultura*, 28 de març, p. 5.

ESTEVE, Anna (2019) «‘Encara que sigui un diari com aquest...’. Aproximació als Diaris de Manuel de Pedrolo», dins Moreno, Ardolino, Malé (ed.), *Manuel de Pedrolo: una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida: Pagès Editors, p. 185-199.

----- (2007) «Panoràmica de la dietarística catalana de l'últim terç del segle XX», dins Joan Borja, Ximo Espinós, Anna Esteve, M. Àngels Francés (eds.), *Diaris i dietaris*, Alacant: Denes.

FAULÍ, Josep (1981) «Pedrolo, la imaginación y el tiempo», *La Vanguardia*, 13 de març, p. 36.

FERRÉ, Xavier (2016) *Manuel de Pedrolo i la nació (1957-1982)*, Barcelona: Edicions del 1979.

FONT-AGUSTÍ, Jordi (coord.) (2002) *Entre la por i l'esperança: percepcions de la tecnociència en la literatura i el cinema*, Barcelona: Proa.

FONTCUBERTA I GEL, Joan (2007) «Pedrolo i La Cua de Palla», *Quaderns: revista de traducció*, 14, p. 49-55.

<https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/70314>[Consulta: 15/03/2023]

FUSTER, Joan (1969) «Ciència-ficció», *Serra d'Or*, 114, p. 37.

----- (1978) «Salvem el patrimoni eròtic», *Serra d'Or*, 221, p. 35.

----- (1979) «Manuel de Pedrolo i la novel·la policíaca en llengua catalana», *Taula de canvi*, 16.

----- (2009) *Diccionari per a ociosos*, Barcelona: Edicions 62.

----- (2002) *Obra Completa, I: Poesia, Aforismes, Diari, Vinyetes i Dibuixos*, Edicions 62 / Diputació de Barcelona / PUV.

GABANCHO, Patricia (2017) «Manuel de Pedrolo, el gegant destronat», dins Manuel de Pedrolo, *La terra prohibida*, vol. I, Barcelona: Editorial Comanegra.

GALÍCIA, Montserrat (1996) «La ciència-ficció com a eina per a l'ensenyament» dins Monogràfic Ciència-ficció: possibles i impossibles, *Perspectiva escolar 202*, Associació de Mestres Rosa Sensat.

GARCIA, Xavier (2017) «Un veritable 'long seller'», *Avui Cultura*, 22 de gener, p. 22.

GASSOL, Olívia (2018) «L'epistolari de Manuel de Pedrolo», dins Montserrat Bacardí i Francesc Foguet (ed.), *Vigència de Manuel de Pedrolo*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GENÍS, Daniel (2015) «Retorn al sol de Josep Maria Francès», *El Biblionauta*, 4 de desembre.

----- (2014) «Darrer comunicat de la terra de Manuel de Pedrolo», *El Biblionauta*, 30 d'abril.

GINEBRA, Jordi (2019) «Pedrolo i la llengua: una primera aproximació» dins Moreno, Ardolino, Malé (ed.), *Manuel de Pedrolo: una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida: Pagès Editors, p. 37-57.

GINÉS, Maria (1992) «Manuel de Pedrolo, inèdit» dins DD.AA, *Rellegir Pedrolo*, a cura de Xavier Garcia, Barcelona: Edicions 62.

GREGORI, Alfons (2020) «¿Hacia una renovación de la Historia? Post-apocalipsis, ideología y lengua en Mecanoscrito del segundo origen de Manuel de Pedrolo», *Studia Romanica Posnaniensia* 47/1, p. 19-29.

GREGORI, Carme (1997) «L'existencialisme en les novel·les de Jordi Sarsanedas», dins C. Benoir, F. Carbó, D. Jiménez i V. Simbor (eds.), *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 137-152.

----- (2006) *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

----- (2018) «Adam i Eva en la narrativa dels anys trenta: Pere Calders, Joan Santamaria, Carles Soldevila i Francesc Trabal», dins Gregori i Rosselló (eds.), *L'empremta del mite en la literatura del primer terç del segle XX*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GUASCH, Pol (2022) «Notes sobre la ficció especulativa». *Compàs d'amalgama*, 5, p. 3-5. En línia: <https://revistes.ub.edu/index.php/compas-amalgama/article/view/39508> [Consulta: 15/05/2023]

ISERN, Josep (1991) «*Obres públiques, uns temptejos eròtics de vint anys enrere*», *Avui Cultura*, 5 d'octubre, p. 5.

JUNOY, Josep Maria (1926) «L'art i la moral (Carta oberta al meu bon amic Carles Soldevila)», *La Publicitat*, 29 maig, dins Jordi Malé (ed.), *Les idees literàries al període d'entreguerres. Antologia de textos*, 2011, Lleida: Pagès Editors.

LEJEUNE, Philippe (2007) «El diari com a antificció» dins Joan Borja, Joaquim Espinós, Anna Esteve Maria Àngels Francés (coord.), *Diaris i dietaris*, València: Denes Editorial, p. 13-25.

MAESTRE, Antoni (2018) «Mecanoscrit del segon origen: contracultura i política en els anys setanta» dins Sara Martín (ed.), *Explorant el 'Mecanoscrit del segon origen': noves lectures*, Barcelona: Orciny Press.

MALÉ, Jordi (2011) «Literatura i moral» dins *Les idees literàries al període d'entreguerres. Antologia de textos*, Lleida: Pagès Editors, p. 472-475.

MALUQUER, Jordi (1960) «Crèdits humans», *Serra d'Or*, II, 5.

MARCHETTI, Sandro (2019) «Vint mil planes en cerca d'adaptador: les dissorts de Pedrolo i la creació audiovisual», dins Moreno, Ardolino, Malé (ed.), *Manuel de Pedrolo: una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida: Pagès Editors, p. 273-291.

MAREMA, Assumpció (2015) «Manuel de Pedrolo: les dones, el sexe... i la independència», *VilaWeb*, 28 de juny. En línia: <https://www.vilaweb.cat/noticia/4406076/20150628/manuel-pedrolo-dones-sexe-independencia.html> [Consulta: 2/02/2023]

MARTÍ OLIVELLA, Jaume (1979) «Paral·lels evolutius a l'obra de Sartre, Camus i Pedrolo», *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Urbana, 30 de març-1 d'abril de 1978)*, Barcelona: Abadia de Montserrat, p. 267-280.

MARTÍ, Octavi (2019) «Pedrolo, espectador normal. Els comentaris sobre cinema als *Diaris*», dins Moreno, Ardolino, Malé (ed.), *Manuel de Pedrolo: una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida: Pagès Editors, p. 201-213.

MARTÍN, Sara (2018) «Introducció. Manuel de Pedrolo, *Mecanoscrit del segon origen* i les paradoxes de la Literatura catalana», dins Sara Martín (ed.), *Explorant el 'Mecanoscrit del segon origen': noves lectures*, Barcelona: Orciny Press.

----- (2018) «Educant Dídac: el nou pare de la humanitat i la fi del patriarcat a Mecanoscrit del segon origen» dins Sara Martín (ed.), *Explorant el 'Mecanoscrit del segon origen': noves lectures*, Barcelona: Orciny Press, p. 145-172.

MARTÍN, Álex (2019) «Manuel de Pedrolo, teixit en negre» dins *Manuel de Pedrolo, una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, a cura d'Anna M. Moreno, Francesco Ardolino i Jordi Malé, Lleida: Pagès Editors.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2019) «Manuel de Pedrolo i les formes de ficció especulativa», dins Moreno, Ardolino, Malé (ed.), *Manuel de Pedrolo: una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida: Pagès Editors, p. 61- 81.

------(2015) «Malentesos (i alguna rectificació) a l'hora de llegir Pedrolo», *Serra d'Or*, 666, p. 15-19.

------(2004) «Introducció. Els somnis de la literatura: un itinerari català» dins *Els altres mons de la literatura catalana: antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Barcelona: Galàxia Gutenberg.

MOLAS, Joaquim (1992) «Sobre el Pedrolo dels anys 50», dins DD.AA, *Rellegir Pedrolo*, a cura de Xavier Garcia, Barcelona: Edicions 62.

MORENO, Anna M. (2018) «La recepció del Mecanoscrit a l'educació secundària: un estudi del cas» dins Sara Martín (ed.), *Explorant el 'Mecanoscrit del segon origen': noves lectures*, Barcelona: Orciny Press.

----- (2016) *La literatura juvenil de ciència-ficció de ciència-ficció de Manuel de Pedrolo*. Tesi doctoral, Universitat de Barcelona.

----- (2015) «Pedrolo inèdit: creador de poesia concreta», *Revista de Catalunya*, 292, p. 33-45.

----- (2014) «Pedrolo, llegat en groc i negre», *Ítaca. Revista de Filologia*, 5, p. 179-214.

----- (2012) «Manuel de Pedrolo, abans i ara», *Revista Faristol*, 73, p. 10-12.

----- (2008) «Els contes pedrolians: des de 1938 fins a 1956», Fundació Pedrolo, En línia: http://www.fundaciopedrolo.cat/articulos/conte_moreno.pdf [Consulta: 4/02/2022]

MORRERES, Josep Maria (2002) «La narrativa eròtica catalana», *Lletra UOC*. En línia: <https://lletra.uoc.edu/ca/tema/erotisme-i-literatura/detall> [Consulta: 11-04-2019].

MUNNÉ-JORDÀ, Antoni (2023) Entrevista d'Elisabet Armengol: «Tota utopia, en realitat, és una distopia», *Revista de Catalunya*, 322, p. 103-115.

------(2018a) «La ciència-ficció» dins Moreno, Munné-Jordà, Villalonga, *Pedrolo informa*, Lleida: Pagès Editors.

------(2018b) «Converses sobre ciència-ficció amb Pedrolo», *Llengua nacional*, 102, Especial Manuel de Pedrolo, p.14-15.

------(2009) «La ciència-ficció de Pedrolo: procés de contextualització insuficient», dins *Quaderns pedrolians*, 2, Palafrugell: Fundació Manuel de Pedrolo, p. 57-73.

----- (2008) «Pedrolo, deu anys abans del centenari», dins *Quaderns pedrolians*, 1, Palafrugell: Fundació Manuel de Pedrolo.

----- (2006) «La ciència-ficció de Manuel de Pedrolo: més que el Mecanoscrit, però també». Publicat originalment al web de la Fundació Pedrolo, En línia: http://www.fundaciopedrolo.cat/articles/ciencia_ficcio_a_munne.pdf [Consulta: 20/01/2023]

----- (1997a) «Pedrolo i el Temps Obert», *Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 7, 8 i 9, p. 115-126.

------(1997b) «Introducció» dins DD.AA, *Futurs imperfectes. Antologia de contes de ciència-ficció*, Barcelona: Edicions 62.

------(1996) «Introducció» dins DD.AA, *Temps al temps. Antologia de contes de ciència-ficció*, Barcelona: Edicions de la Magrana.

------(1991) «Manuel de Pedrolo, un camí a la ciència-ficció catalana» dins *Successimultani*, Badalona: Ed. Pleniluni, p. 5-6.

------(1985) *Narracions de ciència ficció: antologia*, Barcelona: Edicions 62.

NILSSON-FERNÁNDEZ, Pedro (2020) «Stylometric Analysis in a Minoritised Language», Digital Humanities Research Colloquium, University College Cork, March 4. https://www.youtube.com/watch?v=8LGeYHV_byM

----- (2019) *Mapping the Works of Manuel de Pedrolo in relation to the post civil war Catalan landscape*, University College Cork, Ireland. <http://hdl.handle.net/10468/8959>

----- (2018) «Alba, mare eterna: espais de violència i la 'Última dona' a Mecanoscrit del segon origen», dins Sara Martín (ed.), *Explorant el 'Mecanoscrit del segon origen': noves lectures*, Barcelona: Orciny Press.

OBIOLS, Isabel (2001) «Lectures sincopades», *El País. Quadern*, 923, 22 de març, p. 5.

PERERA, Anna (2019) «Dos amants es fan còmplices d'un sol goig», dins *Manuel de Pedrolo, una mirada oberta*, Moreno, Ardolino, Malé (ed.), *Manuel de Pedrolo: una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida: Pagès Editors, p. 139-155.

----- (2015) *L'erotisme en la poesia catalana del segle XX: Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater*, Tesi doctoral, Universitat de Girona.

PLA, Josep (1926) «Moral i art», *La Publicitat*, 9 de juny, dins Jordi Malé (ed.), *Les idees literàries al període d'entreguerres. Antologia de textos*, 2011, Lleida: Pagès Editors.

PLA, Ramon (2001), «Pere Verdaguer i la ciència-ficció», dins *Textos crítics*, Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat.

PONS, Agustí (1981) «El doble repte de Manuel de Pedrolo», *Avui*, Suplement cultural 6, diumenge 15 de març.

PONS, Margalida (2005) «Aproximació a la narrativa experimental postfranquista», *Catalan Review*, vol. 19, p. 173-196.

PONT, Jaume (1997) «La cara oculta de Pedrolo», *Transversal*, 2, p.122.

PORTELL, Sebastià (2018) «Un país fet bell. Transgressió i resignificació de la sexualitat a El bell país on els homes desitgen els homes, de Biel Mesquida», *Anuari de filologia, Literatures contemporànies*, p. 279-294.

PÒRTULAS, Jaume (2003) «Manuel de Montoliu i els clàssics», *Itàca: Quaderns Catalans de Cultura Clàssica. Annexos*, 2, p. 273-280.

PUJOL, Valerià (1984) «Erotisme i postfranquisme», *Quadern El País*, 18 de novembre.

RIBA, Carles (1953) «D'una carta d'amor» dins Antoni Ribera, *Llibre dels set somnis*, Barcelona: Albertí Editor.

RICARDO, Xulio (1991) «Pedrolo eròtic», *El Temps*, 370, 22 de juliol, p. 62.

RIERA, Ignasi (1981) «Sobre novel·la catalana d'ara», *Serra d'Or*, 262-263, p. 69-71.

ROIG, Montserrat (1978) «La violència de la pornografia», *Nous horitzons*, 49-50, p. 83-100.

ROIG, Sebastià (2012) *El futur dels nostres avis*, Girona: Diputació de Girona.

ROSSELLÓ, Ramon X. (1995) «L'existencialisme i el teatre de l'absurd en l'obra teatral de Manuel de Pedrolo». *Catalan Review*, Vol. 9, núm. 1, p. 125-138, <https://raco.cat/index.php/CatalanReview/article/view/309481>.

ROSSICH, Albert (1989) «El llenguatge eròtic, un llenguatge efímer», *L'Avenç*, 123, p. 34-51.

----- (1985) «Introducció» dins *Poesia eròtica i pornogràfica catalana al segle XVII*, edició i notes a cura d'Albert Rossich, Barcelona: Quaderns Crema.

SALVO, Ramon (2008) «La revolta textual i formal en l'obra de Manuel de Pedrolo: de l'exploració gràficovisual al collage» dins *Quaderns pedrolians 1*, Palafrugell: Fundació Manuel de Pedrolo.

----- (1994) «Una aventura poètica de Manuel de Pedrolo», dins Ramon Salvo (ed.), *Tàctil*, Barcelona: RSalvoEdicions. En línia: <http://www.xtec.cat/~rsalvo/articulos/pedrolo.htm> [Consulta: 18/06/2022]

----- (2010) «Els diaris del Diari de Manuel de Pedrolo: el Diari, la jubilació d'un novel·lista?», *Ítaca: Revista de Filologia*, 1, p.233-246.

SANTANACH, Joan (2018) «En defensa del Mecanoscrit de Manuel de Pedrolo», *Sonograma Magazine*. En línia: <https://sonograma.org/2018/01/en-defensa-del-mecanoscrit-de-manuel-de-pedrolo/> [Consulta: 17/01/2023]

SANTAULÀRIA, Isabel (2018) «Mecanoscrit del segon origen i ficcions distòpiques i post-apocalíptiques contemporànies per a joves adults: anticipant una heroïna feminista?» dins Sara Martín (ed.), *Explorant el 'Mecanoscrit del segon origen': noves lectures*, Barcelona: Orciny Press.

SARSANEDAS, Jordi (1969 ca). [«Apunts per a una conferència sobre Manuel de Pedrolo»]. Manuscrit, p. 1-42.

SEGARRA M.; GUARDIOLA I. (2020) *Fils. Cartes sobre el confinament, la vigilància i l'anormalitat*, Barcelona: Editorial Arcàdia.

SEGUÍ, Josep Lluís (1979) «Notes a una pràctica eròtica de l'escriptura», revista *Cairell*, 1. En línia: <https://www.uib.cat/catedra/camv/denc/documents/articles/textosarticles7.pdf> [Consulta: 12/08/2020]

SERRÀ, Màriam (2018) «Des d'uns ulls d'home. La dona vista per Pedrolo», *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, 32, p. 153-164.

SIMBOR, Vicent (2021) «Totes les bèsties de càrrega: la hipèrbole de la irracional quotidianitat catalana» dins *Al voltant de la narrativa catalana contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

----- (2005) *La narrativa catalana del segle XX*, Alzira: Bromera.

----- (1999) *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

TRIADÚ, Joan (1992) «Manuel de Pedrolo i l'aventura d'escriure» dins DD.AA, *Rellegir Pedrolo*, a cura de Xavier Garcia, Barcelona: Edicions 62.

----- (1982) «El segon moment de Pedrolo», dins *Novel·la catalana de postguerra*, Barcelona: Edicions 62, p.159-163.

VAN DEN HOUT, Lidwina M. (2007) «La censura y el caso de Manuel de Pedrolo», University of Chicago, Septiembre.

http://www.represa.es/represa_4_octubre_2007_articulo1.html [Consulta: 12/08/2021]

VERGÉS, Gerard (1991) *Eros i art*, Barcelona: Edicions 62.

VILA, Pep (1987) *Bocavulvari eròtic de la llengua catalana*, vol. I, Barcelona: El Llamp.

VILALLONGA, Anna. M (2019), «Manuel de Pedrolo, un escriptor fora de temps», dins Moreno, Ardolino, Malé (ed.), *Manuel de Pedrolo: una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*, Lleida: Pagès Editors.

VILAPRINYÓ, Francesc (2018) «Totes les bèsties de càrrega. La distopia de Manuel de Pedrolo», *Revista d'Igualada*, 60, p. 69-75.

VINYOLES, Joan i PIQUÉ, Ramon (1989) *Diccionari eròtic i sexual*, Barcelona: Edicions 62.

VALL, F. Xavier (2003) «La 'temptació' religiosa a 'L'étranger' i en la literatura catalana de postguerra», dins *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Vol. II, Barcelona: Abadia de Montserrat, p. 291-309.

VALLVERDÚ, Francesc (1961) «La mà contra l'horitzó, per Manuel de Pedrolo», *Serra d'Or*, 6, segona època, p. 21.

----- (1975) *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona: Edicions 62.

ZABALLA, Bel (2018) *Manuel de Pedrolo: la llibertat insubornable*, València: Sembra Llibres.

3. Altres estudis o articles

ALEXANDRIAN, Sarane (1990) *Historia de la literatura eròtica*, traducció de Daniel Alcoba, Barcelona: Planeta.

AMISS, Kingsley (1966) *El universo de la ciencia ficción*, Madrid: Ed. Ciencia Nueva.

ASIMOV, Isaac (1986) *Sobre la ciencia ficción*, Barcelona: Edhasa.

ATWOOD, Margaret (2016) «Sexe amb robots a Las Vegas», Entrevista a Margaret Atwood per Xavi Ayén, *La Vanguardia*, 20 de novembre, p. 60.

BARCELÓ, Miquel (2006) *La ciència-ficció*, Barcelona: Publicacions UOC.

----- (1990) *Ciencia ficción: Guía de lectura*, Barcelona: Ediciones B.

BATAILLE, Georges (1987) *Oeuvres complètes. L'Erotisme; Le Procès de Gilles de Rais; Les Larmes d'Eros*, Vol. 10, París: Éditions Gallimard.

----- (2010) *El erotismo*, traducció d'Antoni Vicens i Marie Paule Sarazin, Barcelona: Tusquets Editors.

CALVINO, Italo (1995) *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milà: Mondadori.

CAMPANA, Pablo (1966) *El sentido de la ciencia-ficción*, Buenos Aires: Editorial Columba.

CARDIN, Alberto (1979) «La fórmula pornográfica», *Revista Camp de l'Arpa*, 64.

CORTI, Maria (1980) *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Milano: Bompiani

CRAMER, Kathryn (2003) «Hard Science fiction», dins *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Edited by Edward James and Farah Mendlesohn), Cambridge University Press.

DURAN, Xavier (2015) *La ciència en la literatura: un viatge per la història de la ciència vista pels escriptors de tots els temps*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

----- (2019) «La ficció: una eina per reflexionar sobre l'ètica científica», *L'Aiguadolç*, 48, p. 31-44.

ECO, Umberto (1992) «Come riconoscere un film porno» dentro *Il secondo diario minimo*, Milano: Bompiani.

----- (1985) «I mondi della fantascienza», dentro *Sugli specchi e altri saggi*, Milano: Bompiani.

ÉVRARD, Franck (2003) *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Milan: Les Essentiels.

- GENETTE, Gerard (1987) *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil.
- GUNN, James (2005) «Toward a Definition of Science Fiction» dins *Speculations on speculation. Theories of Science Fiction* (Ed. James Gunn & Matthew Candelaria), Portland: Ringgold, Inc.
- HUXLEY, Aldous (1963) *Literature and Science*, London: Chatto & Windus.
- IRIGARAY, Luce (1981) *This sex which is not one*, Ithaca (New York): Cornell University Press.
- JONES, Gwyneth (2003) «The icons of science fiction», *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Edited by Edward James and Farah Mendlesohn), Cambridge: Cambridge University Press.
- K. LE GUIN, Ursula (2022) *L'onada a la ment*, traduït per Elena Ordeig, Barcelona: Raig Verd Editorial.
- KAGARLITSKY, Yuli (1977) *¿Qué es la ciencia-ficción?*, traducción de Victoriano Imbert, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- KEITH BOOKER, M. (1994) *The dystopian impulse in modern literature. Fiction as Social Criticism*, London: Greenwood Press.
- LEMKOW, Louis (2001), «La representació de la ciència a través de la ciència-ficció». *Treballs de la Societat Catalana de Biologia*, Vol. 51, p. 301-304, <https://raco.cat/index.php/TreballsSCBiologia/article/view/251436>.
- MAINGUENEAU, Dominique (2007) *La littérature pornographique*, Paris: Armand Colin.
- MANDALA, Susan (2010) *Language in Science Fiction and Fantasy. The Question of Style*. London: Continuum International Publishing Group.
- MATEO, Ángeles (2002) «La literatura eròtica frente al poder. El poder de la literatura eròtica», dins F. Javier Mariscal Linares et al., *La palabra y el deseo. Estudios de literatura eròtica*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- MENDLESOHN, Farah (2003) «Introduction: reading science fiction», *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Edited by Edward James and Farah Mendlesohn), Cambridge: Cambridge University Press.
- MOORE, Patrick (1965) *Ciencia y ficción*, Madrid: Taurus.
- MUMFORD, Lewis (2013) *Historia de las utopias*, Logroño: Pepitas de calabaza.
- PAZ, Octavio (1993) *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona: Círculo de lectores.
- PELLEGRINI, Aldo (1967) «Lo eròtico como sagrado», dins Lawrence D.H. y Henry Miller, *Pornografía y obscenidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.
- RICOEUR, Paul (1990) «Sexualidad: la maravilla, la inestabilidad, el enigma» en *Historia y Verdad*, Madrid: Ediciones Encuentro, p. 174-184. En línia:

<https://es.scribd.com/document/343601627/Paul-Ricoeur-Sexualidad-Maravilla-Errancia-y-Enigma> [Consulta: 7-11-2019].

RIVADENEIRA, Ariel (2006) *Escribir literatura erótica*, Barcelona: Grafein Ediciones.

SALDÍAS, Gabriel Alejandro (2015) *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*, Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Espanyola <http://hdl.handle.net/10803/295707>

SCHOLES & RABKIN (1977) *Science Fiction. History. Science. Vision*, New York: Oxford University Press.

SLATER, John & LÓPEZ-TERRADA, Maríaluz (2021), «Literatura i ciència», 18 d'octubre <https://sabersenaccio.iec.cat/literatura-i-ciencia/> [Consulta: 10/08/2022]

SOLBES, J., & , M T. (2015) «Science, scientists and literature. The role of literature in promoting science and Technology», *Mètode Science Studies Journal*, 5.

SONTAG, Susan (1979) «La imaginación pornográfica» *Revista Camp de l'Arpa*, 64.

STEINER, George (1979) «Sobre la pornografía», *Revista Camp de l'Arpa*, 64.

SUVIN, Darko (2005) «Estrangement and Cognition» dins *Speculations on speculation. Theories of Science Fiction* (Ed. James Gunn & Matthew Candelaria), Scarecrow Press.

----- (1984) *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, Lengua y estudios literarios, traducción de Federico Patán López. México: Fondo de Cultura Económica.

TODOROV, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil.

----- (1988) «El origen de los géneros» dins *Teoría de los géneros literarios*, Miguel A. Garrido Gallardo (coord.), Madrid: Arco Libros.

TORNOS, Mainer (2010) «Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille», *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, Vol 0, Iss 16, p. 195-210.

TROUSSON, Raymond (1995) *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Ediciones Península.

4. Textos literaris citats

K. LE GUIN, Ursula (1996) «Els que se'n van d'Omelas», dins *Temps al temps. Antologia de contes de ciència-ficció*, a cura de Munné-Jordà, Barcelona: Edicions de la Magrana.

MARTORELL, Joanot (1983) *Tirant lo Blanc*, vol. I, a cura de Martí de Riquer, Barcelona: Edicions 62.

ORWELL, George (2011) *1984*, traducció de Lluís-Anton Baulenas, Barcelona: Edicions 62.

OVIDI, Publi (1994) *Les Metamorfosis I-IV*. Introducció, traducció i notes de Ferran Aguilera i Puentes, Barcelona: Edicions de la Magrana.

PUJULÀ, Frederic (1912) *Homes artificials*, Barcelona: Biblioteca Joventut.

RIERA, Carme (1993) *Epitelis tendríssims*, Barcelona: Edicions 62.



Annex

I. Entrevista a Antoni Munné-Jordà¹⁴

«Tota utopia, en realitat, és una distopia»

Elisabet Armengol

Antoni Munné-Jordà (Barcelona, 1948) és un gran coneixedor de la ciència-ficció a Catalunya, i n'ha resseguit exemplarment, en múltiples estudis, les aportacions historiogràfiques més rellevants; a més, una part important de la seva producció narrativa s'hi inscriu, com *Llibre de tot* (1994, premi Juli Verne 1993, d'Andorra), el volum de contes *El mirall venecià* (2008) o bé la novel·la *Micheliada* (2015), premi Ictineu al millor llibre de ciència-ficció en català. En aquestes iniciatives per difondre el gènere –a les quals cal afegir les antologies *Narracions de ciència-ficció* (1985), *Temps al temps* (1990), *Futurs imperfectes* (2013) i la direcció de la col·lecció *Ciència-ficció i Fantasia* (SCCFF), que impulsà l'any 1997 amb Jordi Solé i Camardons. Un altre dels epicentres del seu estudi es fa palès amb l'assaig «*Temps obert*» de Manuel de Pedrolo *entre les dues cultures* (1995), que aborda les relacions entre la ciència i la literatura d'aquest ambiciós cicle pedrolià, i també en el seu pròleg per a la col·lecció *Temps Obert*, la continuació del cicle impulsada per l'Editorial Comanegra. Ens trobem a les darreries d'octubre i conversem a casa seva, a Vilanova i la Geltrú, amb unes vistes privilegiades del mar i una brisa suau inusual per l'època. I naturalment, parlem del panorama històric de la ciència-ficció, així com de l'actualitat del gènere en el marc europeu i català.

Sabem que Pedrolo juga amb els gèneres i sovint els utilitza amb un determinat propòsit. Què li ofereix la ciència-ficció? Quines dèries o preocupacions hi projecta? Una d'evident és la del temps, i fins i tot la relació espai-temps, però quines altres hi detectes?

¹⁴ Versió ampliada de l'entrevista que es va publicar en el núm. 322 de la *Revista de Catalunya* (2023), i que es va dur a terme l'octubre de 2022.

Sí, ell especula molt sobre el temps. Una vegada es va preguntar «quanta realitat hi ha?», i és quelcom que li serveix per veure més realitats de les possibles. Una preocupació que té Pedrolo és guanyar lectors i la ciència-ficció és un gènere que pot aportar-ne de nous i, sobretot, atraure els joves. Paral·lelament, com hem vist en els seus informes de lectura, recomana que es tradueixi ciència-ficció i fantasia. La ciència-ficció li serveix per obrir camins i espais de realitat; en definitiva, li permet crear noves realitats i guanyar lectors alhora.

Pedrolo considerava *Aquesta matinada i potser per sempre* la seva millor obra de ciència-ficció, tanmateix, la crítica pràcticament no en va fer ressò, tampoc a posteriori. Conté moltes referències i teories: creus que es podria emmarcar dins el corrent de la ciència-ficció dura?

La ciència-ficció dura s'interpreta més del punt de vista tecnològic o científic, i aquí Pedrolo especula sobre el concepte de temps, per tant, seria un camp més filosòfic. En aquesta obra introdueix el tema dels universos paral·lels. És una novel·la de la qual se n'ha parlat poc perquè és dura i costa. Comença molt bé, és feta a partir dels informes de la policia, del mateix professor... Per a mi és interessant i la defenso molt. La vaig publicar a la col·lecció Ciència-ficció de Pagès Editors.

Martínez Gil explica que Pedrolo emprà bàsicament quatre menes de ficció especulativa: la *science fantasy* o metafísica fantàstica (fins al 1956), la distopia (1957-1971 amb tres subgèneres), la meta ciència-ficció (a partir dels setanta, el que es correspondria amb la dècada prodigiosa) i les ficcions metamítiques. La teva proposta va pel mateix camí, sense esmentar la literatura distòpica ni la meta ciència-ficció, i acotant més les obres. Esmenaries ara alguns detalls de la teva proposta feta el 2006 i 2009?

De fet, Martínez-Gil és molt més rigorós. L'article «La ciència-ficció de Pedrolo: procés de contextualització insuficient» publicat l'any 2009 en els *Quaderns Pedrolians* 2, el vaig fer sense tenir en compte classificacions teòriques, sinó a partir de les novel·les, cronològicament parlant. La meua és una divisió més convencional, ortodoxa, la seva està més al dia (tracta conceptes com els del *nòvum*). Ara estem fent un llibre conjunt, de noranta-nou contes de ciència-ficció d'abans de la guerra. Jo parteixo de les novel·les i ell més de la teoria. Per a Martínez-Gil tot Pedrolo és una distopia, també «El temps Obert», que és més realista. És més provocador i atrevit.

S'ha parlat del «Temps Obert» com un cicle acostat a la ciència-ficció, pel fet de jugar amb l'especulació temporal...

És una obra que realment, com diu Pedrolo, es destrueix tal com es construeix. Fa com Proust o Balzac, però a la inversa, en lloc de donar més informació la va destruint. Si ens ho mirem des del punt de vista d'ara, podem trobar un vincle amb els multiversos – que és el que fa a *Solenoides* Mircea Cărtărescu, una novel·la de ciència-ficció, amb universos paral·lels, el del Cărtărescu professor d'institut i el Cărtărescu escriptor famós. Però Pedrolo ho especifica molt clarament (i així ho manifestava a Jordi Coca), no construeix aquí universos paral·lels de la ciència-ficció, sinó una obra impossible que es destrueix. El conjunt són obres realistes, una crònica de vuit visions de la societat. Un autor de ciència-ficció hauria fet una cosa semblant a Pedrolo, però no hauria fet quelcom tan rigorós, de destruir-se i que cap fos aprofitable. Si parlem del «Temps Obert» en relació amb els multiversos i els universos paral·lels, parlem d'una cosa que no volia fer Pedrolo explícitament.

Pedrolo va dir que la ciència-ficció l'atreia «perquè hi ha poques obres que siguin bones, però les que ho són, ho són de debò». Comparteixes aquesta opinió?

Sí, això també ho va dir un autor americà. El 90 % de la ciència-ficció no val res, però també passa amb bona part de la ficció que s'escriu. Hi ha una carta de Pedrolo a Guillem Viladot en la qual exposa que no ens ha de fer por escriure obres que la gent no entengui, perquè n'hi ha moltes altres que ja complauen al públic i no és la nostra feina acontentar-los.

Parlem de la distopia pedroliana. *La mà contra l'horitzó* o bé *A cavall de dos cavalls* serien dues obres que, juntament amb *Totes les bèsties de càrrega* podrien formar part d'aquest grup. Tanmateix, les dues primeres han passat bastant desapercebudes...

De fet, la primera novel·la de Pedrolo que vaig llegir va ser *La mà contra l'horitzó* i ja em va fascinar. A les tres novel·les que has mencionat –*La mà contra l'horitzó*, *A cavall de dos cavalls* i *Totes les bèsties de càrrega*– caldria afegir-hi *Hem posat les mans a la crònica* i els *Anònims*. Veiem que en fa una extrapolació a partir de la realitat més dura del franquisme, i és així com construeix la distopia. Aquestes novel·les van més enllà d'aquell moment històric concret i en fa un símbol; ja no són signes d'aquella realitat,

sinó que és quelcom més perenne. A partir de l'any 1920, del *Nosaltres* de Zamiatin, tot són distopies. Pedrolo en faria a partir de *La mà contra l'horitzó*, que ja és dels setanta.

I seria *La creació de la realitat, punt i seguit*, l'obra de Pedrolo més propera a la distopia (o antiutopia) totalitària i, per tant, més propera al que fa Orwell a 1984?

Aquí hi ha una novel·la que es menciona dins l'obra i que influeix en la decisió que prendrà el govern –fer un règim totalitari. Lligaria més aviat amb un dels tres *Anònims*, el que parla del règim, del poder. Ell sempre parla des del punt de vista dels oprimits, com el que fa al teatre, amb *L'ús de la matèria*, el punt de vista del sistema burocràtic. Juga amb ensenyar l'altra cara de les coses. Això mateix passa amb *La creació de la realitat, punt i seguit*, explica les dues cares: la repressió i com se'ls hi ha acudit als dictadors fer la dictadura. S'aparta de les novel·les del grup anterior que hem comentat i tampoc es pot agrupar amb obres de ciència-ficció més clàssica com el *Mecanoscrit*, *Aquesta matinada i potser per sempre*. *La creació de la realitat, punt i seguit* és una especulació i entraria en un grup de novel·les més kafkianes. Tot i que ja saps que Pedrolo evita les classificacions.

Penses que la literatura distòpica es vertebra com un gènere a part o bé l'hem de configurar com un subgènere de la ciència-ficció?

El 1963, a *Ciència i literatura*, l'últim llibre que va escriure Aldous Huxley (que per cert va morir aquell any, el mateix dia que John Kennedy) no fa servir mai la paraula ciència-ficció, i això que ens aquells anys seixanta estava molt de moda!, perquè com que el gènere utòpic (distòpic, en el seu cas) remet a aquesta tradició que ve de Plató i Thomas More sempre s'ha considerat com un model noble, contràriament a com es categoritzava la ciència-ficció. Així, doncs, per respondre't, jo diria que sí, que la distopia és un subgènere de la ciència-ficció; i que quan Huxley escriu *Un món feliç* parteix del *Nosaltres*, de Ievgueni Zamiatin. La revolució industrial havia propiciat obres utòpiques optimistes, continuadores d'una llarga tradició, però la primera guerra mundial va trencar el somni de progrés, i el 1921 Ievgueni Zamiatin amb *Nosaltres* obre el camí a les distopies justament des d'una Rússia soviètica on semblava que s'havia dut a terme una gran utopia. I al capdavall, també s'havia revelat que des de Plató les societats utòpiques són concebudes com la fita, el final del camí, que convé defensar amb una disciplina autoritària, amb la qual cosa, i a partir d'aquesta perspectiva qualsevol intent d'avançament o transgressió serà considerat contrarevolucionari.

Crec que les utopies sempre són distopies, és a dir, es constata que els realitzadors d'utopies tenen la tendència a posar el fre de mà i dir que ja som on anàvem i d'aquí no es passa. Ho explico en el pròleg de *L'illa del gran experiment* d'Onofre Parès, una aportació genuïna, just en el moment en què semblava que calia canviar de direcció perquè la tendència girava en sentit contrari. La utopia marca el fet que s'ha aconseguit el que volíem, i aleshores es para tot, i qui vulgui anar més endavant ja és vist com un enemic. Llavors, la utopia es converteix en un malson per qualsevol que s'hi vulgui rebel·lar. Per això dic que tota utopia, en realitat, és una distopia. Els miratges angelicals de Thomas More pertanyen a un altre moment.

Per exemple, les distopies de Pedrolo emanen de la ciència-ficció, però també té un altre grup d'obres, més kafkianes, que venen d'una literatura més pessimista. Kafka va morir el 1924 i les dues novel·les pòstumes són del 1925 i 1926, que aquí van arribar als anys seixanta. Pedrolo escriu també en aquesta època. El seu teatre t'orienta molt; el condiona l'ambient pessimista del teatre de Beckett i de l'existencialisme. En aquest sentit, *La pesta* d'Albert Camus també és una antiutopia, encara que no a partir d'una dictadura, sinó d'una epidèmia, i la humanitat se'n va a fer punyetes.

Tornem a la ciència-ficció catalana, perquè tu has dut a terme múltiples estudis, un buidatge exhaustiu d'autors i obres, i has publicat antologies del gènere com *Narracions de ciència-ficció* (1985), *Temps al temps* (1990) i *Futurs imperfectes* (2013). I tanmateix, la impressió general és que la producció narrativa no és lineal sinó, per dir-ho d'alguna manera, bastant desigual.

Bé, si ho mirem amb una perspectiva històrica, des del darrer quart del XIX fins a la guerra civil, hi ha unes quantes obres que s'aguanten. Podem considerar que, tot i que amb uns quants precedents, la ciència-ficció catalana comença el 1875, quan el crític Joan Sardà i Lloret publica una paròdia de *Frankenstein*, «La darrera paraula de la ciència». Ara bé, el conjunt és el que crea una literatura i penso que hi ha coses bones. Cèsar August Jordana, per exemple, és molt bo: contes com «La venjança del Sol» (1923) i «La pastilla de sabó» (1929) encara ens sorprenden. A la ciència-ficció catalana cadascú ha anat pel seu compte i ha passat temps fins que no s'ha arribat a tenir una «consciència de gènere». El primer intent va ser als anys seixanta amb la colla que es va formar al voltant del setmanari *Tele/estel*.

És clar, i també *Homes artificials* (1912), de Frederic Pujulà, *L'illa del gran experiment* (1927) d'Onofre Parés i *Retorn al sol* (1936), de Josep Maria Francès es configuren com un punt de partida abans de la guerra civil i els seus textos són considerats fundacionals.

Sí, així ho deia Joan Fuster en un article, i també hi podríem afegir *El gegant dels aires*, de Josep Maria Folch i Torres de l'any 1911. En aquesta darrera obra hi ha ciència-ficció en la part de l'inventor d'un motor sense combustible. A vegades es comenta que, perquè hi hagi novel·la de ciència-ficció, la innovació ha de ser el tema de la narració i, en aquest cas, si li treus aquest descobriment el llibre funciona igual. Aquestes obres no van ser grans èxits per l'època en què es donen a conèixer, i el mateix li va passar a *Retorn al sol* de Josep Maria Francès que es publica el juliol del 1936. No van tenir una influència en la societat receptora ni en els lectors del moment.

S'ha dit que la més emblemàtica de les tres, però, és la de Pujulà.

És cert, tot i que la que té un major interès és *L'illa del gran experiment*, d'Onofre Parés. És la més ambiciosa i suggeridora de les novel·les de la primitiva ciència-ficció catalana –a diferència de la de Pujulà que tracta un tema concret, la creació d'una dotzena d'homes artificials i perfectes, criats en un món idíl·lic aïllat de la societat amb l'objectiu de millorar-ne la humanitat. Ja en el primer capítol hi ha un punt d'utopia social i després se centra en els homes artificials. En canvi, el llibre d'Onofre Parés té més ambició de totalitat, abraça tot un món: crea una societat a Austràlia, de nens que es crien en unes clíniques en les quals els treuen totes les possibilitats d'emmalaltir. La música anticipa els sintetitzadors, l'art i el teatre es fa a casa i es veu a les pantalles, com ara passa amb el youtube. Potser no és tant llegidora, però com a novel·la de ciència-ficció és la més interessant i completa. Es va publicar en una època en què entre nosaltres era present l'interès per la literatura de Verne i Wells. Amb l'arribada del franquisme, la ciència-ficció en català va gairebé desaparèixer, i no fou fins a Manuel de Pedrolo i el seu *Mecanoscrit del segon origen* de 1974 i amb l'arribada de la transició democràtica que el gènere es va anar normalitzant progressivament. El 1999 es va reeditar l'obra de Parés, en una edició singular gestionada per Pau Riba a la seva editorial Matriu-Matràs.

La sàtira ha estat molt present dins d'aquest gènere. Penses que encara es manté en el panorama actual?

Sí, la ciència-ficció en català és en bona part humorística. S'ha mantingut, amb autors com Max Besora que fa ciència-ficció satírica, i Víctor Nubla, Òscar Pàmies, Sebastià Roig, Jair Domínguez. Som una societat amb poca cultura científica, generalment som més de lletres que de ciències –no com a la Unió Soviètica en què tots els escriptors que escrivien ciència-ficció eren enginyers– aquí la part científica no ha tingut tanta incidència com la part humorística, que té més lectors.

Dels anys de la dictadura, el nom de Pere Verdaguer s'erigeix com el més significatiu, i des de l'exili a Perpinyà va escriure en un context una mica més normalitzat. Va publicar obres com *El cronomòbil*, *El mirall de protozous* o *Nadina bis*, però també va teoritzar sobre la ciència-ficció a *Cartes a la Roser*. Quines creus que són les seves aportacions més significatives?

Mira, primer de tot la seva formació és francesa. Escriu llibres de llengua, de geografia i dona a conèixer la Catalunya del Nord. Tota la seva literatura de creació cap dins el gènere, i la seva aportació és la de la de la ciència-ficció axiomàtica. Recordo que una vegada vam anar a parlar de ciència-ficció en un poble, i abans van passar la pel·lícula *Blade Runner*; es va empipar perquè deia que no hi tenia res a veure que era només fantasia. Per a ell la ciència-ficció havia d'agafar els axiomes científics –una veritat objectiva i acceptada– capgirar-los i fer una hipòtesi de què passaria si canviem allò i a partir d'aquí construir una novel·la d'un món al revés basat en aquests principis. Canviant un sol axioma, un element de la base, es pot crear tot un altre sistema, igualment vàlid. És a dir, que es doblen les possibilitats. Era un comunista predicador i molt didàctic (va ser professor d'institut i després d'universitat), i a *Cartes a la Roser* hi ha dues cartes seguides que parlen de la ciència-ficció. En una, hi exposa per què la ciència-ficció és l'única literatura interessant d'aquest moment i, en l'altra, parla de la ciència-ficció axiomàtica.

En els pròlegs de les teves antologies comentes que podem distingir entre els autors que circumstancialment han fet aportacions al gènere (però que no s'hi perceben com a tal) i els que poden considerar-s'hi, com és el cas de Pere Verdaguer i Manuel de Pedrolo. On situaries les posicions de Perucho? I de Calders?

Considero que Perucho i Calders són autors de gènere, tant de la ciència-ficció com del fantàstic. Pere Verdaguer, en canvi, és especialista de la ciència-ficció; Pedrolo fa de tot i Perucho té algun text de ciència-ficció molt *sui generis* com és el cas del conte del Gholo, un monstre que sorgeix de la merda que va sedimentant dels tubs d'escapament. Pere Calders escriu molts contes de ciència-ficció. Després hi ha autors que només fan una novel·la de ciència-ficció, com *Andrea Víctrix* de Llorenç Villalonga, Jaume Vidal Alcover, Maria Aurèlia Capmany o Aurora Bertrana. Fa poc, en una conferència a Badalona em referia als clàssics, i prenent una definició d'Eugeni d'Ors, que ho copia Antoine-Augustin Cournot, matemàtic i filòsof francès del segle XIX comentava que les coses tenen prehistòria, història i posthistòria. Jo vaig parlar de la ciència-ficció que, en l'àmbit internacional, per a mi va del final de la segona guerra mundial fins als anys seixanta. A partir dels seixanta ja és diferent perquè entrem dins la posthistòria de la ciència-ficció. Philip K. Dick o bé J.G. Ballard són molt interessants, però ja són una altra cosa. La ciència-ficció d'Asimov i dels més ortodoxos va des de la postguerra mundial, de la bomba atòmica fins als anys seixanta. Fins i tot del que ve després en van dir la *New Thing*, la cosa nova, i la *New Wave Fiction*, la nova onada, i Pep Albanell en va fer broma inventant la «qualsevol-cosa-ficció». El gènere evoluciona i ja és una altra cosa.

Rosa Fabregat va ser una de les pioneres i també va presidir la Societat Catalana de Ciència-ficció i Fantasia (SCCFF). Un altre nom de dona que sempre surt és el de Carme Torras. Quines altres autores (i obres) hem de posar dins d'aquest cànnon?

El primer títol que va seguir el *Mecanoscrit*, dins la mateixa col·lecció, el 1975, va ser *Memòries d'un futur bàrbar*, una novel·la considerable de Montserrat Julió. I també són del principi d'aquella dècada *La ciutat dels joves* d'Aurora Bertrana i *Quim/Quima* de Maria-Aurèlia Capmany, totes dues de 1971, i *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* de Maria-Antònia Oliver, de l'any 1972. I poc abans i poc després van publicar relats considerables, tant de fantasia com de ciència-ficció, autores com Roser Cardús, Anna Murià i Mercè Rodoreda. Rosa Fabregat hi entra als anys vuitanta, com també Montserrat Galícia, l'autora –l'autor, de fet, sense distincions home/dona– amb més títols de ciència-ficció en català; i també Maria-Dolors Alibés, una altra escriptora prolífica en l'àmbit juvenil, i Margarida Aritzeta. Maria-Àngels Anglada n'escriu el 1991, i en els anys noranta hi ha textos de les germanes Mercè i Montserrat Canela, i

també comencen a produir-ne Núria Pradas i Imma Monsó. Carme Torras debuta en el gènere el 2005 amb un conte en un volum col·lectiu de la SCCFF, i durant aquest segle no han parat de sortir noves autores.

És la incorporació d'autores un dels elements clau per a la renovació del gènere de ciència-ficció?

Amb totes les excepcions que calgui, i amb totes les diferències d'intel·ligència i sensibilitat entre persones, a grans trets les dones es fixen en coses diferents de les que criden l'atenció dels homes. En aquest sentit tot el que sigui incorporar noves sensibilitats és enriquidor, però em sembla que en el cas de la ciència-ficció catalana, tal com es pot desprendre de la qüestió anterior, aquesta incorporació enriquidora fa com a mínim cinquanta anys que dura i, per tant, no l'hauríem de considerar un gènere masculí al qual s'incorpora la dona, sinó un gènere de tothom.

Amb l'arribada dels anys seixanta la ciència-ficció es veu reforçada amb autors i obres, si bé caldrà esperar als anys vuitanta per tenir una col·lecció dedicada al gènere. Com justificaries aquesta mancança editorial que, en canvi, es va resoldre amb el gènere negre i policíac, si més no amb la col·lecció La cua de palla?

El gènere negre atrau molts lectors i escriptors a partir de la investigació que proposa, amb la tècnica de crear intriga. La ciència-ficció, al contrari, distancia més el lector, i costa més entrar-hi. Recordem que aquí tampoc hi ha un clima favorable a la ciència ni cultura científica. Al segle XIX hi havia un entusiasme pel progrés dels trens i hi ha una sèrie d'obres musicals, populars i humorístiques, inspirades en Verne, que era un autor popular. Verne es llegeix en castellà, tothom sap qui és, encara que no es tradueix en català fins a l'any 1926. A Wells, se'l tradueix l'any 1908, ve a Barcelona i és amic de Pompeu Fabra. El que es tradueix de seguida als seixanta és *Un món feliç* de Huxley i *1984* d'Orwell i la primera col·lecció de ciència-ficció no sorgeix fins al 1984 amb "2001" de Pleniluni. Quan hi havia Josep M^a Castellet a Edicions 62, Jaume Fuster i jo mateix li vam proposar de fer una col·lecció de ciència-ficció, però a ell no li interessava, no li agradava. Altrament, al setmanari *Tele/Estel* (1966-1970) van sortir publicats molts contes de ciència-ficció perquè al cosí de Tísner, Andreu Avel·lí Artís (és a dir, Sempronio), el director, li agradava el gènere. Van fer pinya amb Antoni Ribera, que n'era un altre apassionat, Màrius Lleget i Sebastià Estradé. El darrer era un escriptor i divulgador de ciència- ficció que va fer una tesi sobre el dret de l'espai. I

va ser així que Pep Albanell, Pere Verdaguer o Ministral Macià (que redactava els guions de Capri), van publicar-hi els seus textos. Pensa que la ciència-ficció d'entrada és una cosa d'iniciats, per això he fet sovint una comparació amb el jazz. Primer es planyen que és un gueto, però quan es comença a expandir llavors es queixen dient que no és pur. Amb el jazz també passa això, quan les grans orquestres toquen jazz es diu que es prostitueix el gènere.

Parlem dels universos paral·lels. Els estudiosos coincideixen a dir que serveixen per exposar metafòricament una reflexió sobre les reaccions humanes davant d'esdeveniments incoherents, inversemblants. Quins altres autors catalans, com Pedrolo, han incidit en aquest tema?

Els serveix per intercanviar i veure una altra realitat. Això em fa pensar en un aspecte molt interessant: «la Terra dos». Hi ha una teoria fantasiosa que diu que seria un planeta que segueix la mateixa òrbita de la terra, però a l'altra banda del sol, per això no la veiem. Antoni Ribera té un conte que tracta d'això, «Sòcia», i Jaume Ministral i Masià té una novel·la en castellà, *Tierra dos*, que inclou un apèndix escrit per un científic. Aquest és un tema que també atreu. Ara bé, la ciència-ficció catalana fins fa poc no ha tocat gaire aquesta part d'universos paral·lels, s'ha centrat més en els invents aquí a la terra. D'aquesta temàtica Pedrolo ha escrit *Aquesta matinada i potser per sempre* i també algun conte com «Un món distant i veí».

L'any 2018 l'Associació Cultural El Biblionauta, dedicada a la divulgació de la ciència-ficció i la fantasia en llengua catalana, va afirmar que moltes de les traduccions de ciència-ficció i fantasia i terror en català estan descatalogades. En aquests darrers cinc anys consideres que s'ha avançat prou per resoldre aquesta mancança?

S'està reeditant molt, però no prou. S'ha reeditat *La Fundació* d'Asimov, *Duna* de Frank Herbert, *Solaris* de Lem, Ursula K. Le Guin, però de l'obra de Heinlein que s'havia traduït fa uns anys, ara no hi ha res. Ha passat el mateix amb altres escriptors com Philip José Farmer, Clarke, Ballard, Joanna Russ i Joan Vinge. Es va fent feina, però el mercat editorial prefereix treure obres modernes perquè tenen ressò, publicar els clàssics costa més.

La ciència-ficció va ser la protagonista de l'edició 2021 del festival Kosmopolis i actualment hi ha noves editorials, com Mai Més (també centrada en traduccions

d'autors ja clàssics com ara Terry Pratchett o Octavia Butler), o bé altres com Males Herbes, Orciny Press o Raig Verd, que ha traduït gran part de l'obra d'Ursula K. Le Guin. Creus que estem vivint un moment dolç tal com ho manifestava Jordi Nopca en un article recent, «El boom de la ciència-ficció en català: un gènere de futur», o bé encara ens cal reforçar molts aspectes?

En sembla que Periscopi també ha publicat *Frankisstein* (2019) de Jeanette Winterson, i Empúries *El planeta blau*, de la mateixa autora. Aquesta darrera tracta d'universos paral·lels. Vivim un moment dolç, sí, però també ens condiciona el públic. Tenim prou públic per assimilar el que s'està publicant? És delicat afirmar-ho. Cal anar creant aquest públic.

Quina valoració fas de la segona edició del *Festival 42* que es va celebrar fa poc a la Fabra i Coats?

Només he pogut anar a un parell de sessions, però penso que es va definint i consolidant. Naturalment, en aquestes coses en què al darrere hi ha un Ajuntament fort, l'organització vol una festa multitudinària, i altres voldran una manifestació més reflexiva i de treball. No podem negligir que s'anomena «festival».

Quina anàlisi faries sobre la influència històrica de la ciència-ficció estrangera a Catalunya?

Aquí ens va influir Wells i Verne, els americans no ens van arribar fins a bastant més tard, després de la guerra. Aquesta branca és la que ens va influir més, com a tot arreu. Asimov és el més popular i dels més llegits. És més difícil d'esbrinar d'on ha tret les coses Pedrolo, potser de Kafka i també dels americans. Com que després de la guerra fins als anys seixanta no es podia traduir gairebé res dels autors contemporanis, reediten escriptors com Swift i Poe. Més endavant, després de la mort de Franco, hi va haver un llibre de contes de ciència-ficció que es va llegir molt i que va influir bastant, *Des del futur*, de l'americà Howard Fast, l'autor de *Spartacus*. També es va traduir *L'home que va vendre la lluna*, de Robert A. Heinlein, però això ja va ser el 1980, per l'editorial Laia, i *Tropes de l'espai*, del mateix autor, es va publicar a Pleniluni. A partir dels anys vuitanta ja arriben més coses, com l'obra de l'Ursula K. Le Guin, que va tenir una influència molt forta en Montserrat Galícia.

I evidentment la ciència-ficció i la fantasia han tingut un pes en l'elucubració de propostes didàctiques per a l'ensenyament dels més joves, ja que la seva temàtica s'ha revelat atractiva per potenciar la lectura en aquestes edats, també per les interrelacions que ofereix el gènere amb el cinema, la televisió i el còmic, i fins i tot amb altres disciplines de l'àmbit científic i social. Penses que aquesta característica ha tingut uns efectes contraproductius? Vull dir, pot haver encasellat el gènere?

D'una banda sí, perquè ha quedat com a gènere juvenil, com «criaturades». Recordo una anècdota amb Rosa Fabregat de l'any 1983, quan la vaig conèixer personalment a la presentació d'un llibre de Pere Verdaguer que feia Baltasar Porcel. En un moment determinat, Porcel va dir que no li interessava la ciència-ficció perquè era una cosa infantil, de criatures i de fantasia. Acte seguit Rosa Fabregat va contestar-li i hi va haver una mica d'escàndol. Hi havia aquest prejudici aleshores, i a vegades encara perdura aquesta visió. Per exemple, el *Mecanoscrit*, que inicialment estava pensat per un públic adult, Castellet el va col·locar a la col·lecció juvenil, perquè tenia els tics del gènere. El mateix Pedrolo a la conversa amb Jordi Coca s'hi referia dient «he escrit una novel·la de ciència-ficció». L'ensenyament ha fet servir la ciència-ficció i ha quedat aquesta etiqueta que és una literatura d'invasió de marciàns per a joves. Tots hem començat de joves, ha atret aquest públic, però li ha fet mal aquesta catalogació perquè ha estat reduccionista. De fet tota la sèrie de Harry Potter a final dels anys noranta ha significat l'entrada de nous lectors al gènere fantàstic, com gairebé vint anys abans, a començament dels anys vuitanta, ho va representar Tolkien. I els films no han fet més que ampliar-ne l'abast...

II. Eix cronològic

Obres ordenades per any d'escriptura

Obres ordenades per any de publicació

<i>Elena de segona mà</i>	1949	
<i>Doble o res</i>	1950	
<i>Anna</i>	1951	
<i>El premi literari i més coses (1938/51)</i>		
<i>Es vessa una sang fàcil</i>	1952	
<i>Cendra per Martina</i>		
<i>Infant dels grans</i>		
<i>Balanç fins a la matinada</i>	1953	<i>El premi literari i més coses</i>
<i>Avui es parla de mi</i>		
<i>Mr. Chase, podeu sortir</i>		
<i>L'inspector fa tard</i>		
<i>L'interior és al final</i>		
<i>Domicili provisional</i>		
<i>El temps a les venes</i>		
<i>Estrictament personal</i>	1954	<i>Es vessa una sang fàcil</i>
<i>El temps a les venes (1953/54)</i>		
<i>Un món per a tothom</i>		
<i>Una selva com la teva</i>	1955	<i>Míster Chase, podeu sortir</i>
<i>Nou pams de terra</i>		<i>Estrictament personal</i>
<i>Les finestres s'obren de nit</i>		
<i>Violació de límits</i>		
<i>International Setting</i>		
<i>Introducció a l'ombra</i>	1956	<i>Domicili provisional</i>
<i>Cops de bec a Pasadena</i>		<i>Un món per a tothom</i>

Crèdits humans

<i>La mà contra l'horitzó</i>	1957	<i>Les finestres s'obren de nit</i>
<i>Les portes del passat</i>		<i>Violació de límits</i>
<i>La paraula dels botxins</i>		<i>Crèdits humans</i>
<i>Les fronteres interiors</i>		
<i>La nit horitzontal</i>		
<i>Entrada en blanc</i>	1958	
<i>Perquè ha mort una noia</i>		
<i>Pas de ratlla</i>		
<i>Un amor fora ciutat</i>	1959	
<i>Tocats pel foc</i>		
<i>Visita a la senyora Soler</i>		
<i>Solució de continuïtat</i>	1960	<i>L'inspector fa tard</i>
<i>Tants interlocutors a Bassera</i>		<i>Una selva com la teva</i>
<i>Si són roses, floriran</i>	1961	<i>La mà contra l'horitzó</i>
<i>Acte de violència</i>		
<i>Viure a la intempèrie</i>	1962	
<i>M'enterro en els fonaments</i>		
<i>Elements d'una desfeta</i>		
<i>Un camí amb Eva</i>	1963	<i>Balanç fins a la matinada</i>
<i>Se'n va un estrany</i>		
<i>Falgueres informa</i>	1964	
<i>Situació analítica</i>		
<i>Des d'uns ulls de dona</i>	1965	<i>Cendra per Martina</i>
<i>Joc brut</i>		<i>Joc brut</i>
<i>Totes les bèsties de càrrega</i>		
<i>A cavall de dos cavalls</i>	1966	<i>Avui es parla de mi</i>

<i>Unes mans plenes de sol</i>		
<i>L'ordenació dels maons</i>		
<i>Mossegar-se la cua</i>	1967	<i>Elena de segona mà</i>
<i>S'alcen les veus del soterrani</i>		<i>M'enterro en els fonaments</i>
<i>Pell nova de runes velles</i>		<i>A cavall de dos cavalls</i>
<i>Milions d'ampolles buides</i>	1968	<i>Entrada en blanc</i>
<i>Cartes a Jones Street</i>		<i>Solució de continuïtat</i>
		<i>Elements d'una desfeta</i>
		<i>Un camí amb l'Eva</i>
		<i>Se'n va un estrany</i>
		<i>Falgueres informa</i>
		<i>Mossegar-se la cua</i>
<i>"Conjectures" de Daniel Bastida</i>	1969	
<i>Hem posat les mans a la crònica</i>		
<i>Anònim I</i>	1970	<i>Un amor fora ciutat</i>
<i>Anònim II o De les dimensions permanents de la Triarquia</i>		
<i>Anònim III o Dels grans treballs de conservació del sistema</i>	1971	<i>Nou pams de terra</i>
<i>Obres púbiques</i>		<i>Si són roses, floriran</i>
		<i>Situació analítica</i>
		<i>Des d'uns ulls de dona</i>
		<i>Totes les bèsties de càrrega</i>
<i>Algú que no hi havia de ser</i>	1972	<i>Introducció a l'ombra</i>
<i>Espais de fecunditat irregular/s</i>		<i>Cops de bec a Pasadena</i>
		<i>Pas de ratlla</i>
		<i>Unes mans plenes de sol</i>
<i>Text/càncer</i>	1973	<i>Espais de fecunditat irregular/s</i>
<i>Mecanoscrit del segon origen</i>		

<i>Sòlids en suspensió</i>	1974	<i>Viure a la intempèrie</i>
<i>Trajecte final</i>		<i>L'ordenació dels maons</i>
<i>Gairebé ningú i altres contes (1938/74)</i>		<i>Algú que no hi havia de ser</i>
<i>Contes fora recull (1959/74)</i>		<i>Text/Càncer</i>
		<i>Mecanoscrit del segon origen</i>
		<i>L'interior és el final</i>
		<i>El temps a les venes</i>
		<i>Cinc cordes</i>
		<i>International Setting</i>
<i>Lectura a banda i banda de paret</i>	1975	<i>Acte de violència</i>
<i>Procés de contradicció suficient</i>		<i>Sòlids en suspensió</i>
<i>Detall d'una acció rutinària</i>		<i>Detall d'una acció rutinària</i>
		<i>Contes fora recull</i>
		<i>Trajecte final</i>
<i>Aquesta matinada i potser per sempre</i>	1976	<i>Perquè ha mort una noia</i>
<i>D'esquerra a dreta, respectivament</i>		<i>Tocats pel foc</i>
		<i>S'alcen veus del soterrani</i>
		<i>Milions d'ampolles buides</i>
		<i>Procés de contradicció suficient</i>
<i>Baixeu a recules i amb les mans alçades</i>	1977	<i>Les portes del passat</i>
<i>S'han deixat les claus sota l'estora</i>		<i>La paraula dels botxins</i>
		<i>Pols nova de runes velles</i>
		<i>Hem posat les mans a la crònica</i>
		<i>Lectura a banda i banda de paret</i>
<i>A cavall de dos cavalls</i>	1978	<i>Les fronteres interiors</i>
<i>Unes mans plenes de sol</i>		<i>La nit horitzontal</i>
<i>L'ordenació dels maons</i>		<i>Cartes a Jones Street</i>
<i>Apòcrif u: Oriol</i>		<i>Anònim I</i>
<i>Exemplar d'arxiu</i>		<i>D'esquerra a dreta, respectivament</i>
<i>Com creix el fang</i>		<i>S'han deixat les claus sota l'estora</i>

<i>Mossegar-se la cua</i>	1979	<i>Baixeu a recules i amb les mans alçades</i>
<i>S'alcen les veus del soterrani</i>		
<i>Pell nova de runes velles</i>		
<i>Apòcrif dos: Tina</i>		
<i>Successimultani</i>		
<i>Milions d'ampolles buides</i>	1980	<i>"Conjectures" de Daniel Bastida</i>
<i>Cartes a Jones Street</i>		<i>Aquesta matinada i potser per sempre</i>
<i>No hi fa res si el comte-duc no va caure del cavall a Tàrrega</i>		
<i>Apòcrif tres. Verònica</i>	1981	<i>Anònim II o De les dimensions permanents de la Triarquia</i>
<i>Crucifeminació</i>		<i>Anònim III o Dels grans treballs de conservació del sistema</i>
<i>Successimultani</i>		
<i>Domicili permanent</i>	1982	<i>Apòcrif u: Oriol</i>
<i>Exemplar d'arxiu</i>		
<i>Anna</i>		
<i>Apòcrif quatre. Tilly</i>	1983	<i>Apòcrif dos: Tina</i>
<i>La creació de la realitat. Punt i seguit</i>	1984	<i>No hi fa res si el comte-duc no va caure del cavall a Tàrrega</i>
<i>Joc tapat</i>		<i>Apòcrif tres. Verònica</i>
<i>Domicili permanent</i>		
<i>Tot o nul</i>	1985	<i>Apòcrif quatre. Tilly</i>
<i>Patologies diversament obscures (1981/85)</i>		<i>Joc tapat</i>
1986		
<i>Crucifeminació</i>		
<i>Patologies diversament obscures</i>		
1987		
<i>La creació de la realitat. Punt i seguit</i>		
1988		
<i>Tot o nul</i>		

<i>Disset contes i una excepció</i>	1989	
	1990	<i>Gairebé ningú i altres contes</i> <i>Disset contes i una excepció</i>
	1991	<i>Obres públiques</i>
	1992	<i>Tants interlocutors a Bassera</i>
	[...]	
	2018	<i>Infant dels grans</i>
	2022	<i>Visita a la senyora Soler</i>