

#31

DE LA TORXA OLÍMPICA A LA FOGUERA HUMANA: ESPAI I VIOLÈNCIA A *EL COMLOT DELS* *ANELLS D'ASSUMPCIÓ MARESMA*

Catalina Mir Jaume

Universitat de Barcelona

<https://orcid.org/0000-0001-5180-3354>

Artículo || 31/01/2024 | Aceptado: 04/06/2024 | Publicado: 07/2024

DOI 10.1344/452f.2024.31.15

catalina.mir@ub.edu

Il·lustración || ©American National Red Cross, *Olympia, where the original Olympic games were held*, 1922. Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2017679861/>. World Digital Library.

Texto || ©Catalina Mir Jaume – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Resum || El 1988, quan l'independentisme català no era considerat un moviment amb prou suports com per impulsar canvis polítics, la pel·lícula i novel·la *El complot dels anells* recreà distòpicament la possibilitat que un grup de partidaris de la independència, organitzats en una banda armada aplaudida entre la ciutadania, es confabulés per burlar el sistema de seguretat de l'estadi olímpic de Barcelona, segrestar uns tres-cents periodistes i exigir, a canvi del seu alliberament, el reconeixement de Catalunya com a país sobirà dins d'Europa. Aquest article proposa una lectura contextualitzada i crítica de la novel·la *El complot dels anells* des dels paràmetres de les representacions de la violència i l'espai.

Paraules clau || *El complot dels anells* | Novel·la negra | Política-ficció | Independentisme català | Espai | Violència

De la antorcha olímpica a la hoguera humana: espacio y violencia *El complot dels anells* de Assumpció Maresma

Resumen || El 1988, cuando el independentismo catalán no era considerado un movimiento con suficientes apoyos como para impulsar cambios políticos, la película y novela *El complot dels anells* recreó distópicamente la posibilidad que un grupo de partidarios de la independencia organizados en una banda armada aplaudida entre la ciudadanía se confabulara para burlar el sistema de seguridad del estadio olímpico de Barcelona, secuestrar unos tres-cientos periodistas y exigir, a cambio de su liberación, el reconocimiento de Cataluña como país soberano dentro de Europa. Este artículo propone una lectura contextualizada y crítica de la novela *El complot dels anells* des de los parámetros de las representaciones de la violencia y el espacio.

Palabras clave || *El complot dels anells* | Novela negra | Política-ficción | Independentismo catalán | Espacio | Violencia

From the Olympic Torch to the Human Bonfire: Space and Violence in *El complot dels anells*, by Assumpció Maresma

Abstract || In 1988, when the movement for Catalan independence was not deemed to have enough support to drive political change, the dystopian film and novel *El complot dels anells* recreated the possibility that a group of pro-independence activists would organise into an armed gang, with great support from the citizenship. They would conspire to dismantle the security system of the Barcelona Olympic Stadium, kidnap three hundred journalists and demand, in exchange for their release, the recognition of Catalonia as a sovereign country in Europe. This article offers a contextualised and critical reading of the novel *El complot dels anells* within the parameters of the representations of violence and space.

Keywords || *El complot dels anells* | Noir novel | Politics-fiction | Catalan independence | Space | Violence

0. Introducció¹

A l'acabament de la novel·la *El complot dels anells*, apareguda l'any 1988, una terrorista suïcida² membre del grup independentista armat Front d'Alliberament Patriòtic (FAP) fa detonar la bomba que du amagada sota la gavardina davant d'un enclavament distingit: el Parlament de Catalunya. La immolació es produeix enfront d'una multitud de gent, en l'instant que la noia, Muriel Basora, abraça enganyosament Joan Giralt, el nou president de la Generalitat, que surt de tancar un acord federal amb el govern espanyol per tal d'apacar el moviment independentista, i que també mor a l'acte. Amb tot i això, l'acció criminal no sols té un significat polític (pel qual la dona es pot identificar al·legòricament amb la nació catalana, que es venja de qui l'ha traïda). Arrossega també motivacions personals, ja que, d'una banda, Basora i Giralt han estat amants (la lectura al·legòrica continua latent: la relació entre ells figura l'amor a la pàtria); i, de l'altra, el pare de Muriel —un dels líders del FAP— ha estat assassinat per ordre del dirigent. El periodista nord-americà Mike O'Brian, un altre dels personatges principals, no deixa de filmar en cap moment, malgrat l'explosió inesperada. Sap que el que veu a través de l'objectiu de la càmera serà un fenomen televisiu al seu país: «Les imatges d'aquella foguera humana, de ritual medieval, ben segur que impressionarien a Amèrica» (Maresma, 1988: 139)³.

A més d'analitzar aquesta escena final, en què la violència, fins aleshores subreptícia, brolla a la plataforma pública amb una potència visual que engrapa la mirada dels testimonis, aquest article proposa resseguir les mostres de violència prèvies al desenllaç i relacionar-les amb la naturalesa pervertida de l'espai social representat.

D'una banda, partim de la concepció sociològica de l'espai. A *La production de l'espace* (1974), Henri Lefebvre distingeix l'espai objectiu, geomètric —que anomena *place*— de l'espai social: el resultat de les pràctiques humanes que allà, en aquelles coordenades, es despleguen (Lefebvre, 1974: 35-36). La discussió sobre la diferència entre espai (*espace*) i lloc (*place*) té tota una tradició: antropòlegs com Tim Cresswell, Yi-Fu Tuan, Maurice Merleau-Ponty o Michel de Certeau consideren que el primer és més abstracte que el segon. I per a Lefebvre també és així, perquè l'espai, explica aquest autor, no és merament el resultat dels factors productius que aplega (accions, relacions), com si d'un receptacle o buit a emplenar es tractés. També és un mitjà de producció (Lefebvre, 1974: 102, 106), intervinent en el procés de construcció del qual resulta. És alhora contingent i contingut, suport i camp d'acció. En la mateixa línia, anys més tard, Michel de Certeau declara que «[l]'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé» (1990: 173): això és, dialèctic, viu, mutable. Conseqüentment, atribueix al lloc valors estables extrínsecs al constructe espai, el qual, i citem novament del tom primer de *L'invention du quotidien*, és un «lloc practicat» (*lieu pratiqué*), atrapat «dans l'ambigüité d'une effectuation».

<1> L'elaboració d'aquest estudi ha estat possible gràcies a un ajut per a la formació de professorat universitari del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats d'Espanya (referència FPU17/04873). El treball forma part dels resultats del projecte d'investigació «Víctimes i agressores. Representacions de la violència en la narrativa criminal escrita por dones» (FEM2014-55057-P), dirigit per Elena Losada Soler i vinculat a ADHUC—Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat a la Universitat de Barcelona.

<2> Farem servir el concepte de terrorisme d'una manera provisional, perquè, com Charles Townshend adverteix, «“terrorist” is a description that has almost never been voluntarily adopted by any individual or group. It is applied to them by others, first and foremost by the governments of the states they attack» (Townshend, 2002: 3).

<3> Citarem sempre l'edició original d'Edicions de la Magrana, de manera que d'ara endavant només referirem les pàgines en què es troba el fragment reproduït, sense altres indicacions.

D'altra banda, entenem la violència com l'excés intencionat de força (literal o figurada)⁴ en l'acció dirigida contra un altre que resulta en dany físic o moral, o que hi resultaria si no fos perquè l'acte no ha esdevingut eficaç. Prenem com a base la definició de violència de l'informe mundial sobre violència i salut de l'Organització Mundial de la Salut (2002: 4)⁵, així com la classificació de Galtung (1998), que idea un triangle de la violència en el vèrtex superior del qual situa la «violència directa» i, en els dos de la base, la «violència estructural» i la «violència cultural», respectivament. L'autor defineix la «violència directa» com aquella que, a diferència de les altres dues, es concreta en accions *visibles* (gestos, insults, empentes, pallisses, assassinats i tota forma de maltractament entre subjectes) amb un agent clarament identificable.

Des de la visió de l'espai com un constructe social dinàmic, la detecció de la inscripció espacial de les relacions de poder s'ha convertit en un tema d'investigació de primer ordre. El «gir espacial» (*spatial turn*) és aprofitable en molts sentits per a la reflexió entorn dels mecanismes de dominació ciutadana (entre els quals sobresurt l'ús de la força), però cal incidir en el fet que aquí no es pretén elaborar una dissertació politològica al voltant d'aquesta qüestió. El present treball s'ocupa, específicament, de la representació literària de la dimensió espacial de la violència. Per a això, pren com a mostra un text de gènere criminal, en què abunden els actes agressius, i l'examina tenint com a guia dues preguntes de recerca: ¿en quins escenaris s'ambienta l'acció violenta? ¿I com s'entrellacen i afecten un element narratiu i l'altre?

D'entrada, el relat es caracteritza per la representació d'un context social de contenció dels aldarulls; de declarat rebuig de tota acció que vagi en detriment de la imatge de consens espacial (Lefebvre, 1974), concepte que, de fet, es basa en la negació de la possibilitat d'abusar de la força a l'esfera pública. Tot revisant aquesta noció lefebvriana, que apel·la al procés pel qual s'intenta neutralitzar i despolititzar l'espai compartit, l'antropòleg Manuel Delgado explica que

En ese espacio modélico no se prevé la posibilidad de que haga acto de presencia el conflicto, puesto que se contempla en él la realización de la utopía de una superación absoluta de las diferencias de clase y las contradicciones sociales por la vía de la aceptación común de un «saber comportarse» que iguala (Delgado, 2007: 18).

Tanmateix, a la novel·la que s'analitza, la concòrdia escenificada a l'espai col·lectiu és una il·lusió. Darrere una façana d'entorn pacífic i exemplar, s'amaga l'activitat violenta, persistent. Oficialment proscriu, ara pren camins més discrets, claveguerosos, però acaba desembocant en fets visibles de conseqüències assoladores.

<4> Aquesta darrera, per exemple, en forma de coartació.

<5> «The intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment or deprivation» (World Health Organization, 2002: 4).

1. Atemptat independentista a la Barcelona olímpica

Per anar a l'origen d'*El complot dels anells* cal remuntar-se fins a la primavera de 1985. Aleshores Maresma era la cap de premsa del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Un dia, va quedar fent feina fins tard amb el director fílmic Francesc Bellmunt: preparaven el dossier de la roda de premsa d'un acte de promoció del cinema català. Concentrats en aquesta tasca, cap dels dos no va pensar a avisar el personal de seguretat del Palau Moja que continuarien treballant al despatx després que tothom hauria marxat de l'edifici; i, de sobte, un mosso d'esquadra va obrir la porta de la cambra on eren brusquement, amb la pistola mig desenfundada. «Vam tenir un bon ensurt, tant nosaltres com el mosso. Però aquest fet també va ser un estímul per a la imaginació desbordant d'en Bellmunt», assegura Maresma⁶. Més tard, tot sopant, el cineasta i ella van començar a gestar un projecte: una pel·lícula i una novel·la sobre el conflicte entre Catalunya i Espanya, sobre els tripijocs que es donen a les altes esferes de la política i sobre l'hipotètic intent de forçar el reconeixement de la independència a través d'«un acte violent de considerable magnitud» (Gregori, 2015: 113).

El film *El complot dels anells*, un thriller de política-ficció, es va projectar per primera vegada als cinemes un divendres de vigília de Sant Jordi: el 22 d'abril de 1988. Francesc Bellmunt —el director— i Ferran Torrent en signaven el guió, original. La novel·la homònima, de la mà d'Assumpció Maresma, va sortir al mercat al mateix temps. A l'entrevista que hi hem mantingut, l'autora ha afirmat que l'estrena simultània de la cinta i del llibre va ser una operació d'«ambició cultural»:

En Bellmunt [l'artífex del projecte] deia que els americans ho feien d'aquesta manera: quan estrenen una pel·lícula, en treuen el llibre, i llavors un producte fa màrqueting de l'altre i es ven tot. Per això ho vam fer així. Jo vaig escriure el llibre en qüestió de mesos, mentre ells rodaven la pel·lícula.

En consonància amb la preocupació per la normalització i la popularització de la cultura que imperava en els anys vuitanta dins l'àmbit català, la pel·lícula i la novel·la es conceberen com un producte de consum majoritari: o sigui, com allò que la cultura catalana havia de tenir per ser tan «normal» com altres. «*El complot dels anells* es va plantejar com una pel·lícula que assolís certa repercussió a nivell mediàtic i de públic», corrobora Alfons Gregori (2015: 113), pel que fa al llargmetratge, en el seu estudi dels mecanismes d'articulació de la imatge de l'Altre en aquesta narració. I, per reforçar l'afirmació, posa de relleu tant el pressupost del projecte, de quasi 180 milions de pessetes (més d'un milió d'euros), una partida que «no pecava de modèstia en l'àmbit català» (113), com la tria estratègica dels intèrprets (Stephen Brennan, Ariadna Gil, Mònica Huguet, Josep Maria Pou)⁷. A la pràctica, però, els resultats comercials no estigueren a l'alçada de les ambicions. D'acord amb el butlletí informatiu de pel·lícules, recaptacions i espectadors de 1988 del Ministeri de Cultura,

<6> Entrevista personal amb Assumpció Maresma, 6 de maig de 2021.

<7> «[E]s van seleccionar per als papers femenins principals una jove promesa del cinema, Ariadna Gil, que posteriorment va tenir una carrera prolífica en pel·lícules filmades en espanyol, i Mònica Huguet, que resultava una cara molt coneguda en aquells moments, per haver estat, al costat de Salvador Alsius, la primera presentadora del telenotícies migdia de TV3 des d'abril de 1984. A més, apareixia un actor que ja aleshores tenia un pes específic en l'escena catalana, Josep Maria Pou, el qual continua encara al peu del canó en múltiples projectes tant a Madrid com a Barcelona. I un periodista radiofònic de culte, Ramon Barnils, exercia el paper de portaveu del partit independentista d'esquerres. Cal remarcar, finalment, la presència d'un actor estranger, Stephen Brennan, que interpreta el protagonista del film, un periodista nord-americà d'origen irlandès» (Gregori, 2015: 113).

la productora va recaptar 26.105.923 pessetes⁸. Francesc Bellmunt justifica aquesta xifra —força inferior a la de la inversió— amb el fet que el film aconseguí notorietat a Catalunya i al País Valencià, però gens a la resta d'Espanya, com també es pretenia⁹.

En qualsevol cas, els recursos publicitaris de la pel·lícula degueren ajudar també a la difusió de la novel·la, que va tenir «un cert èxit», pel que recorda l'editor Oriol Castanys, que llavors treballava a Edicions de la Magrana i es va responsabilitzar d'alguns títols de la col·lecció «La Negra», entre els quals es troba aquest¹⁰. La de Castanys no és una declaració tendenciosa. Segons les dades que consten en el llibre de registre d'edicions que Carles-Jordi Guardiola ens ha permès consultar, en total s'imprimiren 13.302 exemplars d'*El complot dels anells*. En quatre tirades: de 5.079 exemplars la primera (abril de 1988), 4.103 la segona, al cap d'unes setmanes (maig de 1988), 2.020 la tercera (gener de 1991) i 2.100 la quarta i darrera, feta el juliol de 1992, mes de celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona. Tot comptat, les xifres no són gens menyspreables. Posicionen *El complot dels anells* com el cinquè llibre més imprès de la col·lecció. Sembla, per tant, que la representació de l'ambient ple de tensions socials i polítiques previ a un esdeveniment tan mediàtic com les (de debò previstes) Olimpíades va calar entre el públic lector, i que l'obra gaudí de la popularitat a què aspirava, almenys entre 1988 i 1992.

A pesar d'aquesta reeixida, fins avui Assumpció Maresma no ha tornat a publicar cap text de ficció, cosa que situa *El complot dels anells*, la seva *opera prima*, en unes coordenades pròximes a les d'una provatura literària duta a terme en el context d'un projecte creatiu compartit amb més persones, al marge del qual l'autora creu que «mai no hauria escrit la novel·la»¹¹. I és que Maresma s'identifica com a periodista, no com a escriptora. Això, tanmateix, no ha de desmerèixer el resultat de l'exercici narratiu, que, entre altres mèrits, sorprèn —com la pel·lícula— pel seu «encert visionari» (Gregori, 2015: 120); pels paral·lelismes que permet traçar entre alguns dels fets que relata i el que va passar abans —aproximadament a partir de 2010—, durant i després del referèndum d'autodeterminació de l'1 d'octubre de 2017. No podem deturar-nos aquí a comparar el fil argumental de la ficció amb la realitat política catalana de les darreres dècades perquè l'objecte d'estudi d'aquesta dissertació és un altre. Així i tot, aquest aspecte no es pot passar per alt en una aproximació crítica a la novel·la. Hi dedicarem unes notes.

En un moment històric en què l'independentisme català no era considerat un moviment amb prou suports com per impulsar canvis polítics, l'obra recreà distòpicament la possibilitat que un grup de partidaris de la independència, organitzats en una banda armada aplaudida entre la ciutadania, es confabulés per burlar el sistema de seguretat de l'estadi olímpic de Barcelona, segrestar uns tres-cents periodistes i exigir, a canvi del seu alliberament, el reconeixement de Catalunya com a país sobirà dins d'Europa, tot visibilitzant el conflicte amb l'Estat espanyol a escala internacional. *El complot dels anells*

<8> El butlletí és consultable en línia: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f26326fe-9836-4607-8666-ab3c07b25f80/bolet-n-1988.pdf>> [02/06/2024].

<9> Entrevista personal amb Francesc Bellmunt, 11 de juliol de 2022.

<10> Entrevista personal amb Oriol Castanys, 17 de maig de 2021.

<11> Entrevista personal amb Assumpció Maresma, 6 de maig de 2021. Cal matisar aquesta declaració. Maresma no va reproduir el guió del film de manera exacta, sinó que en va fer una versió pròpia a fi de «fer funcionar els personatges d'una altra manera i anar més enllà d'una història que ja estava tancada», com recull l'*Avui* (1988: 34). Per tant, l'aportació de Maresma va ser reconeguda des del primer moment.

també narra els successos dels dies previs al crim i la resposta, per part de la Generalitat, a aquest desafiament: una contesta basada en l'interès de defugir la confrontació amb el govern central i pactar-hi «al preu que sigui» (129). Una reacció a la conveniència de Joan Giralt, el candidat a la presidència vacant de l'executiu català, que vol assegurar-se que serà investit.

Per arribar a un acord amb Madrid, però, primer cal reimposar la normalitat. Des del Palau de la Generalitat s'ordena als Mossos d'Esquadra que acabin amb el FAP, el grup responsable del rapté. Aquesta ordre s'arriba a executar seguint un pla d'atac que s'activa a la matinada i que, entre «esquitxos de sang» (135), acaba amb la vida dels segrestadors. La violència es contesta amb més violència. Giralt, qui ha pres la decisió, sap que caldrà justificar públicament l'actuació de la policia, proclamar que ha estat inevitable: l'única via per restablir el consens. «Jo dirigiré un missatge a la població demanant calma» (129), anuncia. Una altra clau important: Joan Giralt és el candidat del partit independentista d'esquerres. D'aquí que el seu canvi d'idees resulti tan decebedor —més encara: una traïció, paraula que es va repetint en el transcurs de la novel·la— per a tots aquells que fins llavors li han donat suport. L'únic membre del FAP que sobreviu a la intervenció dels Mossos a l'estadi olímpic, Muriel Giralt, voldrà fer justícia pel seu compte amb la bomba mencionada més amunt.

L'any 1988, tal aposta literària i fílmica era forta, però tenia un fonament. Alfons Gregori recull que l'aprofitament dels Jocs era «un dels possibles escenaris sobre el qual més es rumorejava en els sectors independentistes de l'àmbit catalanoparlant de l'època» (2015: 113) —escenari, afegeix, que el jutge Baltasar Garzón s'ocupà de desactivar amb una sèrie d'actuacions conegudes com l'Operació Garzón (116-117). L'estudiós contextualitza la novel·la i la pel·lícula fent referència, així mateix, a l'existència llavors dels grups Terra Lliure —«que en el film es transfigura en un ficcional FAP» (116)— i ETA, que alguns cercles de l'independentisme català tenien com a «moviment d'alliberament nacional de referència» (121):

[Alguns sectors] consideraven un fracàs i un greuge de conseqüències funestes el fet de no disposar d'una força de xoc que, mitjançant la coacció violenta, obtingués els beneficis per part de l'Estat espanyol que al seu parer els bascos i els navarresos haurien rebut gràcies a ETA, i que en últim terme servís per assolir la independència, sempre en el marc d'un socialisme d'orientació marxista-leninista (Gregori, 2015: 121).

Resulta plausible, així, que per bastir l'argument de l'obra i especular sobre el futur polític de Catalunya —incloent-hi el debat sobre la conveniència, o no, de fer servir la violència com a eina de pressió—, Bellmunt, Torrent i Maresma partissin d'aquesta base de realitat. Com, també, de la memòria dels fets ocorreguts durant els Jocs Olímpics d'Estiu de 1972, la Massacre de Munic, un succés al qual la novel·la al·ludeix. Tot junt matisa el grau d'imaginació atribuïble als

creadors i fa més entenedor que, en la ressenya que en publica a *El Temps* el maig de 1988, Joan Oriol escrigui que la novel·la presenta una Catalunya «plenament versemblant, jugant amb les possibilitats que ofereix aquest futur olímpic que tenim tan a prop» (Oriol, 1988: 96, el destacat és nostre).

Per tancar aquesta digressió sobre els referents reals al dors d'*El complot dels anells*, paga la pena afegir que tant els responsables del film com Assumpció Maresma intentaren apuntalar la credibilitat del producte amb un recurs paratextual. Un recurs que aportà un quart col·laborador: Vicent Partal¹². En el pròleg de la novel·la es detalla que, durant el procés d'escriptura del guió, Partal va localitzar el llibre *A Quick & Dirty Guide to War* de James Dunnigan i Austin Bay, que «parlava rigorosament de la possibilitat de guerra entre Espanya i Catalunya» (5). La pel·lícula també s'obre amb l'al·lusió (a base de rètols) a aquest volum. Un *best seller* als Estats Units, l'estudi de Dunnigan i Bay quantificava en un 8% les probabilitats «d'una crisi aguda entre les dues nacions»¹³. Citar aquest llibre com una mena de font d'inspiració en el preàmbul, doncs, havia de servir per atorgar un «toc de versemblança» (5) a la provocadora història. No obstant això, l'efectivitat de l'operació és qüestionada per Alfons Gregori, qui assenyala la magresa del percentatge esmentat i, aportant un punt de vista diferent del de Joan Oriol (1988), sosté que a finals dels vuitanta l'obra feia «una impressió sublimment paròdica» (Gregori, 2015: 120). És passats els anys, que el seu valor premonitori ha emergit a la superfície.

2. Espai i violència a *El complot dels anells*

En una trama de les característiques que s'han desgranat —enfilada de tibantors polítics, operacions a l'ombra i, en últim terme, enfrontaments directes—, la configuració d'un espai social en alt grau permeable a la violència esdevé bàsica. *El complot dels anells*, tot i la seva curta extensió —139 pàgines—, és una novel·la que desenvolupa rendiblement aquesta representació. Narrada en tercera persona i amb una focalització interna variable, hi sovintegen els senyals de l'atmosfera emocionalment carregada, «inflamable», que es respira a la Barcelona olímpica, tant al carrer com als despatxos de les autoritats, així com a llocs més recòndits.

L'acció, dividida en tretze capítols, s'enceta quinze dies abans de l'inici dels Jocs, quan ja s'ha produït una mort sobtada: la del president de Catalunya, Pere Soler, del partit Unió Nacional Catalana¹⁴. Mentre que, entre la ciutadania, la notícia ha inquietat «sense paraitzar l'eufòria» (7) per la imminent acollida de les Olimpíades, dins el Palau de la Generalitat l'ambient és solemne i «tens» (7). Aquesta aura de gravetat es retrata amb un estil d'escriptura retòricament auster que aconsegueix transmetre la rigidesa de les normes de comportament en l'esfera governamental:

<12> Gregori consigna que «un any abans de l'aparició de la pel·lícula i la novel·la, [Vicent Partal] havia publicat el seu primer assaig d'anàlisi política: *Catalunya a l'estratègia militar d'Occident*» (Gregori, 2015: 115). I, a tall d'anècdota, explica que el periodista i marit d'Assumpció Maresma també s'implicà en el llargmetratge apareixent de figurant en una escena (115).

<13> La citació és una transcripció parcial del rètol que apareix al començament del film.

<14> Com que Gregori (2015: 119-121) ja ho fa, ens abstenem d'anar especificant el nom de les figures reals que es dissimulen darrere alguns personatges del relat, així com dels partits polítics que s'invoquen amb altres sigles. D'altra banda, les al·lusions són bastant clares. Unió Nacional Catalana representa una debilitada Convergència i Unió, i Pere Soler, Jordi Pujol.

El mort de cos present, tapat amb la bandera quadribarrada de seda, es trobava al centre del Saló de Sant Jordi, custodiat pel cos de guàrdia dels mossos d'esquadra vestits de gala. A mà esquerra, polítics i militars espanyols vetllaven el cadàver juntament amb polítics catalans. Tots feien cara d'amoïnats. A l'altre costat del fèretre, a mà dreta, la vídua i els seus set fills, vestits de negre, anaven donant la mà automàticament a tots els que passaven (7-8).

Enmig de la descripció de la protocol·lària vetlla del difunt no es refereix cap traça de violència física en el cadàver. Per contra, es detallarà que el president ha patit un infart: «Es tractava d'una mort natural[,] per més inesperada que fos, per més inoportuna que semblés a uns, per més oportuna que semblés als altres» (7). Aquesta, però, és només la versió oficial, ja que en el capítol vuitè, quan el periodista Mike O'Brian es desplaça a Bellver de la Cerdanya per investigar l'incident des del lloc on s'ha produït, se'n coneixeran d'altres. Tot i que el cas queda tanyit d'ambigüitat (no s'arribarà a aclarir què ha passat), es donen pistes suficients per sospitar que són els del propi bàndol, que han orquestrat l'assassinat del cap de govern; una mort que, a tan pocs dies de l'encesa de la torxa, agafa «una altra transcendència» (7). El decés de Soler és el primer signe de la xarxa de conspiracions que s'ha començat a desenrotllar, i prefigura un clima persistent de deslleialtats. Té interès, així mateix, que la defunció s'hagi esdevingut lluny del focus urbà, a més de cent quilòmetres de Barcelona, que aleshores és «el punt de mira del món» (7). Als voltants d'una segona residència on, amb probabilitat, Soler es refugiava de la intensitat de l'activitat política i es permetia baixar la guàrdia, relaxar-se. Emplaçar el crim en aquest entorn plàcid i suposadament segur, relacionable amb el mite de la terra alta, és un altre detall que insinua premeditació i ocultament. La violència s'ha exercit, però amb la discreció que les circumstàncies demanden i d'acord amb la lògica espacial centre/perifèria.

De tota manera, durant la vetlla no són els acòlits del president, sinó el líder del partit rival, Joan Giralt, qui sembla el més beneficiat del que ha succeït. Abans d'entrar al Saló de Sant Jordi amb aire triomfal, la seva presència ja es fa notar a través dels aplaudiments de la multitud concentrada a la plaça de Sant Jaume. L'ovació, que ressona a l'interior del Palau, trenca «el silenci feixuc de la sala» (8), i l'expectació per saber què està passant a fora fa que es trenqui, també, el protocol: «La filera recta es va desfer, tothom volia mirar qui pujava per l'escala gòtica. Els mossos d'esquadra no podien moure's, però més d'un va incomplir el cerimonial» (8). A la fi creua la porta l'home del moment. La seva arribada fa l'efecte de profanació d'un espai sagrat, perquè el Saló de Sant Jordi, com a espai simbòlic de la institució catalana, reservat per a moments de gran significació política, és un lloc «dens» —ple de «rereimatges», en diria Joan Ramon Resina (2008). Giralt, amb el seu crit («Visca Catalunya lliure»), dissol les fronteres entre l'espai institucional i l'espai popular:

Sense seguir el torn que li marcava la cua es va dirigir pel mig de la sala a la caixa mortuòria. El murmuri es va imposar a la transcendència del moment [...].

Giralt sabia que la gent esperava que fes un gest significatiu. A l'estil dels herois de les pel·lícules i a to amb la imatge que es tenia d'ell, es va girar cara al públic per cridar: «Visca Catalunya Lliure». El desconcert va ser general. Els militars espanyols van mirar, ofesos, el cap dels mossos d'esquadra, que estava assegut al seu costat. Aquell gest de sobèrbia [sic] havia de ser reprimit (8-9).

La irreverència amb què, en un instant, el polític altera l'ordinari decurs del ritual de vetlla al Palau de la Generalitat, d'on marxa altiu i serè, el projecta com una persona determinada, capaç. Com algú amb el poder de redefinir l'espai instituït fins al més alt nivell, de produir-hi «rebombori» (9); i d'empènyer el canvi ambiciós que els seus votants reclamen, en definitiva. Els adeptes de la formació encapçalada per Joan Giralt, el Front Socialista per la Independència, estan esperançats. Ara que el president Soler ja no governa, creuen que ha vingut el moment de fer valdre la seva majoria parlamentària, i confien en qui els representa per avançar cap a l'estat propi.

En el fons, emperò, Giralt no és més que això, una projecció. Un personatge mediàtic que sap com camuflar la indecisió que el paralitza. I la seva compareixença al Saló de Sant Jordi, una escenificació de tantes, que no depassa el terreny del simbòlic però que, així i tot, desperta un instint repressiu («Aquell gest de sobèrbia havia de ser reprimit») com el que, a la llarga, emergirà en el mateix candidat. En la intimitat, passat l'enardiment que els clams de la gent li contagien, al dirigent el rosega una «inseguretat malaltissa» (120). Sap que el futur de Catalunya, que presidirà, és a les seves mans, tanmateix ell, en canvi, no té clar què fer amb aquesta capacitat de comandament, i se sent «enmig d'un huracà» (11), «a prop del precipici» (12). Amb la mort de Pere Soler, certament, tot s'ha accelerat. S'ha obert una nova etapa política a Catalunya.

Aquesta conjuntura de pas de període no és pas fictícia. L'any 1992, el salt es féu realment —malgrat que en l'àmbit institucional no arribés a passar res de les dimensions del que es relata a *El complot dels anells*. Joan Ramon Resina (2008: 246) exposa que la celebració dels Jocs Olímpics, com l'Exposició Internacional de 1929 o el xxxv Congrés Eucarístic de 1952, marcà un dels moments del segle xx «decisius per a la consciència metropolitana de Barcelona». Les Olimpíades, «el primer macrofestival de l'època post-franquista, van representar la majoria d'edat de Barcelona com a ciutat mundial», reporta l'autor (265). Amb tot, lluny de considerar aquesta una transformació positiva, creu que va escapçar la capital catalana de la resta del territori i que va comportar «la renúncia a les velles aspiracions polítiques de la ciutat» (243), la «definitiva hispanització de Barcelona» (255) i la «dilució de l'horitzó nacional de Catalunya, compensat per somnis de lideratge de Barcelona dins Espanya» (255). I compensat, també, pel somni del cosmopolitisme,

l·ligat a una modernització urbanística realitzada a marxes forçades. A propòsit d'aquesta remodelació, Julià Guillamon (2001) assereix, per la seva banda, que

Després de l'elecció de Barcelona com a seu dels Jocs, el 1986, es va canviar el ritme, l'escala i el context de les intervencions. Calia enllestir els projectes dins dels terminis previstos, les operacions van passar a tenir un volum més gran i més transcendència. Es va imposar el pragmatisme, i el debat que havia caracteritzat els primers temps, quan Bohigas estava al capdavant de la política urbanística de l'Ajuntament, va deixar pas a la manca de discussió i a la falta de crítica (Guillamon, 2001: 215-216).

Com Guillamon descriu, en els anys previs al 1992 la preparació de l'escenari dels Jocs —màxima prioritat de les institucions— subordinà, per la seva urgència, la participació dels barcelonins en el procés de presa de decisions, per bé que hi hagué maniobres propagandístiques per dissimular-ho, és a dir, perquè la reforma del paisatge urbà s'assumís com una empresa col·lectiva. Resina (2008: 273) formula que Pasqual Maragall, l'any 1991, «va mirar d'encaixar l'empresa olímpica en una lògica de necessitat històrica», i el cita: «La generació de 1992 ha de completar la Barcelona metropolitana. Aquesta és una seqüència natural, lògica i inevitable a la qual no podem renunciar». Així és com es procurà persuadir aquells ciutadans l'opinió dels quals, a la pràctica, no s'havia consultat.

El complot dels anells, doncs, beu d'aquest context sociopolític coactiu; o, més ben dit, l'anticipa i l'explora atrevidament. Ara bé: encara que l'obra inclou referències a la transformació urbanística de la capital catalana, no la qüestiona pas. De fet, es parla i tot de «les meravelles que Barcelona havia fet reconvertint el seu passat en futur» (101). Si la novel·la prescindeix d'aquest vessant crític és, almenys en part, perquè allò que centra el relat no és l'evolució del lloc (físic), sinó la de l'espai (social): el «tall generacional» (27) que s'ha produït i que ha donat pas a un moviment secessionista nombrós. *Aquest* és el canvi d'època que es busca representar, per a la qual cosa es recorre a la figura de l'observador estranger, que entra en escena a partir del capítol II i no triga a notar que Catalunya té un aire diferent del que recordava. L'anhel col·lectiu que s'ha fet palès arran del decés de Pere Soler, això és, el nou paisatge humà, es reafirma inscrit en l'urbà en forma de grafit:

Mike es va fixar en les pintades, eren arreu: «Visca el FAP», «Independència», «Visca Catalunya Lliure». [...] Petits detalls li confirmaven que aquell país tenia un nou aspecte. Les consignes eren més radicals, però el canvi no estava només en aquells detalls. [...] la principal transformació era que la gent s'havia tornat més ambiciosa, amb uns plantejaments més clars. Mike recordava haver llegit que la modernitat desplaçaria l'independentisme. Semblava que no havia anat així (28-29)¹⁵.

Mike O'Brian és un periodista nord-americà d'arrels irlandeses que viatja a Barcelona enviat per la cadena televisiva *SBC*, que li ha encarregat de fer els reportatges esportius dels Jocs. A ell, emperò, li

interessen més altres temes, com es fa palès des del principi. Des de l'avió que el porta cap a Europa, cavil·la com «col·locar entre records i medalles tot l'entrellat polític de Catalunya» (17). Pel que O'Brian ha pogut saber, la situació a la seu olímpica després de l'*infart* del president Soler és «calenta» (13), i intueix que hi haurà «molta cosa a investigar» (13). Un cop sobre el terreny, l'informador constatarà les dues «competicions en paral·lel» (57) —la política i l'esportiva— que s'estan disputant en aquest espai revoltat, la violència del qual el fregarà d'immediat.

A la sortida de l'aeroport, O'Brian és segrestat per uns membres del FAP que es fan passar per taxistes i que se l'enduen, per una carretera comarcal, fins a un graner abandonat. No és fins arribar allí i després d'un parell de cops de puny, però, que els agressors s'adonen que han confós O'Brian amb un altre: Peter Walker, un ex-agent de la CIA que ha viatjat en el mateix avió i a qui volien sostreure l'informe del sistema de seguretat dels Jocs —informe que necessiten, precisament, per preparar l'atemptat que duran a terme el dia de la inauguració de l'esdeveniment. L'esperit periodístic d'O'Brian fa que miri de treure profit de l'error¹⁶. Sap perfectament qui són i què persegueixen els quatre encaputxats que l'han lligat a una cadira i que l'apunten amb pistoles i metralletes, i sap també que, després de dotze anys en actiu, no han assolit repercussió mediàtica en l'àmbit internacional. Així que, tot i discrepar del seu procediment violent, els proposa una entrevista, que accepten: «Estarem en contacte» (22).

El personatge és un periodista —com Assumpció Maresma— amb ànima de detectiu que, lluny de mantenir-se fora de perill, també és tocat per la violència, i s'adiu bé amb l'arquetip de l'investigador de la novel·la negra. «He is heavily involved in local political activities much in the manner of a secret agent», posa en valor Shelley Godsland (2007: 173)¹⁷. A més, el fet que sigui reporter d'ofici és summament rellevant, ja que orienta l'atenció cap a les lluites pel relat que s'estan donant en el terreny polític català i espanyol; lluites que existiren de ver. Joan Ramon Resina (2008: 270), que en parla com de les «guerres olímpiques de representació», les exemplifica amb el tractament mediàtic que rebé l'Operació Garzón, un dels plans per «evitar actes de propaganda per part de grups radicals» (271) —organitzacions d'ideologia independentista, bàsicament. L'autor explica que molt pocs mitjans van fer-se ressò de les detencions realitzades en el marc d'aquesta operació, ja que hi hagué pressions i represàlies¹⁸. El que succeeix a *El complot dels anells* és similar: l'espai coercitiu que es va delineant passa igualment pel control de la informació que es difon; i això, l'itinerari de Mike ho fa visible. Hi ha un guió oficial, una imatge d'unitat i de bona gestió a transmetre al món que l'afermament del sector sobiranista posa en risc. I és de l'intent de mantenir aquella imatge, que deriva la violència subreptícia a què s'ha fet referència.

<15> El discurs que confronta la modernitat a l'independentisme és latent en l'assaig de Resina (2008), i es pot considerar un dels debats recorrents en la cultura catalana. Els discursos, diguem-ne, «identitaris», sempre semblen haver de justificar la seva modernitat, per no ser titllats de romàntics o tronats.

<16> Gregori (2015: 120) discerneix, en l'error del FAP, un «exercici d'ironia sarcàstica» pel qual la confusió del grup fictici es podria relacionar amb el que es considerarà el «gran error estratègic» de Terra Lliure: el segrest de Jiménez Losantos i, específicament, el tir que va rebre a la cama.

<17> Godsland ha examinat *El complot dels anells* al costat d'*El dia que va morir el president* (1999) d'Anna Grau, una obra que manté algunes similituds argumentals amb la de Maresma (el president de la Generalitat que mor, el protagonista periodista i la figura femenina que és membre d'un grup que lluita per la independència, entre d'altres). En una breu comunicació personal (23 de juny de 2021), Anna Grau ha desmentit que s'inspirés en *El complot dels anells* per al seu llibre.

<18> «El PSC va pressionar el consell d'administració de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRTV) perquè sancionés els responsables d'emetre una entrevista en què Carles Bonaventura, un dels detinguts el 29 de juny, descrivia les tortures aplicades per la policia. Sota pressió política, el director de TV3 va acomiadar Salvador Alsius, director del *Telenotícies migdia*, i Catalunya Ràdio seguí l'exemple despatxant Jordi Vendrell per posar en dubte la conducta de la Guàrdia Civil» (Resina, 2008: 271).

Joan Giralt, el candidat a la presidència, experimenta aquesta violència quan Joan Navarro (el portaveu d'Unió Nacional Catalana) li fa xantatge a fi d'evitar la investidura abans dels Jocs Olímpics. «Ja saps que tenim una informació que et pot perjudicar» (49), l'avisava durant la conversa privada que sostenen a la biblioteca del Parlament: en aquest passatge, l'espai per excel·lència de preservació del coneixement esdevé la palestra d'un dels més barroers modes de fer política. Giralt cedeix davant l'amenaça i, alhora que albira per la finestra els manifestants que exigeixen el seu nomenament, accepta que s'ajorni l'elecció (67). Ja no es farà marxa enrere. L'abisme que separa la política institucional de la ciutadania mobilitzada s'anirà eixamplant cada vegada més. Tanmateix, tal bretxa no apareix del no-res. S'ha expressat des del primer fragment de l'obra per mitjà d'una oposició espacial que, en aquesta altra escena, posterior, simplement es reproduïx. El distanciament s'ha traslluït, dèiem, a través del contrast entre l'ambient de l'exterior del Palau de la Generalitat i el de l'interior. A fora, a la plaça, l'entusiasme de la multitud, el soroll de l'ovació; a dins, a la sala de vetlla, la preocupació, el silenci; i Joan Giralt, figuradament atrapat en el lliandar entre aquests dos mons.

L'amenaça de Joan Navarro és una mostra de violència directa (Galtung, 1998)¹⁹ connectada amb les anomenades «clavegueres de l'Estat», ja que es revela com a part d'un pacte corrupte amb el ministre d'Interior a canvi d'una «bona compensació econòmica» (80). Quan el FAP es torna a comunicar amb Mike O'Brian en el capítol vi, serà per contraatacar. A part de concedir-li l'entrevista, li proporcionen unes imatges gravades al port que demostren que el 14 de juny «les forces d'ocupació van simular un desembarcament d'armes del FAP per reclamar un augment de les forces de seguretat dels Jocs» (66). Li faciliten, així, les proves d'una manipulació del poder a què planten cara. Una altra reacció contrària als interessos estatals té lloc en el capítol ix, aquesta protagonitzada per Joan Giralt. Amb l'ajut de Muriel, grava clandestinament un discurs, «una proclama sobre la independència de Catalunya» (93), als estudis de la televisió autonòmica, la CTVC-4.

La novel·la va esculpir, així, un espai definit per la polarització ideològica i per maniobres secretes contra l'adversari polític que vaticinen l'entrada de la violència explícita. En paraules de Boix, el cap dels Mossos, entre Barcelona i Madrid es lliura «una batalla, a vegades soterrada, altres explosiva» (63), que ve d'enrere. Mike aviat capta el que està passant a Barcelona: sobretot aquestes lluites pel relat que són part d'un combat més ampli i violent no sols en el pla simbòlic. Com a periodista especialitzat en política, O'Brian és algú que coneix bé les dinàmiques que es poden instal·lar dins el món de la comunicació, però alhora, com a estatunidenc, se'n desmarca: «[E]ls nord-americans tenim fama de ser el poble més idiotitzat del món, però això no vol dir que no tinguem la premsa més lliure que fins ara ha estat possible» (63), adverteix a Boix. A la capital catalana, el corresponsal reivindica la seva ètica periodística contínuament.

<19> D'acord amb la definició de violència de l'Organització Mundial de la Salut (2004), la mera intimidació, l'advertència de l'ús de la força, ja és en si mateixa una acció violenta si, com és el cas, condiciona l'actuació de la víctima.

El que fa d'ell l'Altre és en substància aquesta caracterització com a professional estranger que no està lligat de mans a l'hora d'exercir la seva feina, ja que es manté decididament al marge de la «caverna» mediàtica. D'aquí que pugui plantejar-se fer una entrevista amb els membres del FAP quan cap mitjà convencional els donaria veu mai²⁰.

La banda el cita al topless del carrer Aragó: un «local tenebrós» que, com el graner abandonat, suggereix la clandestinitat del grup (i que porta adherides connotacions d'agressió, així com d'un tipus de masculinitat)²¹. O'Brian s'hi presenta i hi reconeix «la Barcelona desangelada», tan diferent de la nova que s'està forjant. Al cap d'una estona, una «rossa xuclada» (71) el condueix a l'habitació fosca on un home del FAP l'ha estat esperant per portar-lo a l'escenari de l'entrevista pactada, el despatx del governador civil. Per infiltrar-se en aquest espai d'autoritat a mitjanit, tots dos es fan passar per policies. L'operació és delictiva i molt arriscada, i Mike no atura de rebre ordres i advertències per part dels membres de l'organització: «No t'arronsis» (73), «La teva pistola és de plàstic, així que no intentis fugir», «No obris la boca», «Engega la càmera» (74), «lanqui, filma'm», «Aquí manem nosaltres. Tu grava» (75). Un avís profètic segella la trobada: «Recorda: nosaltres no perdonem els traïdors» (76). Sota les amenaces i enmig del perill, O'Brian obeeix. Té només set minuts, i enregistra unes imatges plenes de simbologia²². Un dels homes s'asseu a la butaca del governador; uns quants cobreixen el retrat del rei amb la bandera del FAP; l'espanyola va a parar a terra i és trepitjada. Com Giralt a la vetlla, capgiren la disposició corrent d'un espai institucional. Mike descriu la situació per als espectadors «amb un to d'intriga» (74), i formula algunes preguntes:

- Quin sentit té haver vingut aquí, desafiant la vigilància de la policia espanyola?
- És un acte de sobirania. Aquí és casa nostra. Ells són els ocupants. És com a les velles pel·lícules de Hollywood en què Robin Hood sempre entra a casa del tirà quan li convé.
- Per què utilitzeu les armes? [...]
- ...volem ser catalans d'una manera definitiva, no eternament provisional (75).

El migdia següent, quan la notícia es difon, es desferma el bullici. Les mesures de vigilància de les autoritats espanyoles han quedat ridiculitzades a pocs dies de les Olimpíades; s'ha llançat una altra ofensiva contra el guió oficial. Intranquil per la «constant agitació al carrer» (79), el ministre d'Interior convoca una reunió d'urgència a Madrid; mentrestant, a Barcelona, es crida a una manifestació antiespanyolista que, celebrada la jornada prèvia a l'inici dels Jocs, culmina amb una altra estampa impactant: una bandera independentista —la senyera «més gran de la història» (101)— cobrint el cel de la plaça de Sant Jaume. La força de l'espai polític independentista es manifesta materialment, en les dimensions de rècord de l'estendard que conquereix un indret emblemàtic: la plaça ha estat definida a la primera pàgina de la narració com la «caixa de ressonància d'agravis [sic] i il·lusions» del poble català (7) —la plaça, doncs, adquireix un

<20> A més d'afinar el grau d'alteritat del personatge d'O'Brian, Alfons Gregori (2015) té en consideració la poca repercussió internacional que en efecte, a diferència del basc, tenia el secessionisme català, i apunta: «O'Brian evocaria l'essència democràtica i la voluntat de transparència que són també propis (constitucionalment) del país nord-americà, i constitueix, doncs, la figura que amb la seva mirada obre les portes a la legitimitació de les reivindicacions independentistes, creant les condicions bàsiques perquè se'n pugui aconseguir la comprensió i —en darrer terme— l'acceptació per part d'aquells que no han intervingut directament en el conflicte: l'alteritat de les nacions estrangeres» (Gregori, 2015: 117).

<21> Parlant de masculinitats: O'Brian és un personatge ostensiblement masclista. Això es pot copsar en nombrosos fragments, sobretot pel seu tracte condescendent i paternalista cap a les dones. Encara que no podem aprofundir en aquest aspecte, cal anotar-lo, perquè l'apropa al patró masculí clàssic del gènere negre i perquè, vist avui, erosiona l'heroïcitat del personatge.

<22> Joan Ramon Resina subratlla la faceta simbòlica de les topades que precediren les Olimpíades de Barcelona: «Lluites simbòliques molt tenses entre alguns grups socials i les institucions acompanyaren la preparació dels Jocs. Es disputava el caràcter i el grau de visualització de l'amfitrió polític [...]. La pregunta era: qui seria l'amfitriona dels Jocs, Catalunya o Espanya? Tot i que la qüestió no es decidia simplement en el terreny dels símbols, la lluita era especialment insidiosa en aquest nivell» (Resina, 2008: 269 i 272).

cert valor cronotòpic, és un centre que condensa distintes coordenades d'espai i temps del món narrat. Tots els mitjans es fan eco de l'acte, fent llum sobre allò que el govern central no hauria volgut que transcendís mai.

Reulem un moment, però, al fragment de l'entrevista a l'oficina del governador, perquè hi ressalta la comparació de la tasca del FAP amb la de l'heroi Robin Hood, el bandit bo. Aquest és, clarament, un recurs discursiu amb què el grup armat espera guanyar el suport de la societat civil. La banda també té el seu relat, i pel que s'indica al llarg del text, l'hi funciona (21, 115). Tanmateix, la violència que caracteritza el tracte dispensat a O'Brian no es pot ignorar. La novel·la no idealitza els terroristes. Després dels episodis del segrest al graner i de les amenaces amb què s'hi adrecen en gravar el reportatge, ve una altra investida. El 25 de juliol, unes hores abans que comencin els Jocs, el FAP intenta assassinar el nord-americà amb una bomba a la moto (105). Mike se salva; del vehicle, només queden les restes. El periodista les filma, com filmarà la immolació de Muriel Basora. Precisament és ella qui, en el paper de *femme fatale*, li ha parat la trampa en el marc d'una vetllada romàntica en què el condueix, per la Carretera de les Aigües, fins al centre d'operacions de la banda, un xalet que emana expeditesa: «Res de luxes. Arxivadors. Dos ordinadors. Estelades per tots costats. Fotocopiadores. Muntanyes de cartells» (102). La casa comunica el diligent *modus operandi* d'una organització que no es vol detenir ni distreure per causa dels escrúpols morals.

I que no ho farà: el FAP aconsegueix dur a terme l'atemptat que ha preparat per a la cerimònia inaugural dels Jocs; una cerimònia entorn de la qual les guerres de representació es tornen a percebre. Aquell dia, a la portada de *L'Independent*, un nou diari català, es llegeix el titular en anglès «Catalonia is not Spain» emmarcat en negre. La policia, als accessos a l'estadi, requisa senyeres i pancartes, i extrema les mesures de seguretat —per bé que això impliqui dissimular menys certes realitats: «Malgrat que la consigna era la discreció, tothom era escorcollat. La manifestació del dia anterior havia escal·fat els ànims» (106). Més tard, el públic xiula mentre sona l'himne d'Espanya, i durant la desfilada, els atletes catalans se separen de la formació i s'arranquen els escuts espanyols de l'americana; a sota hi porten la senyera. A la retransmissió de la televisió, però, no es deixa veure l'acció (113).

Enmig d'aquestes pugnes, que el FAP ocupi la torre de telecomunicacions del recinte i la cabina de premsa i s'hi atrinxeri adquireix una simbologia diàfana: representa prendre el control, a la força, del que es narra al món sobre Catalunya. La interrupció de la cerimònia es produeix tot just després que s'encengui la flama olímpica, enmig d'una atmosfera d'expectació i amb poca llum:

Un so greu a la megafonia va interrompre la música. El picar de mans va anar baixant de to. Era una veu d'home, que parlava pausadament.

—Una de les tribunes de premsa està ocupada pel nostre exèrcit. Els extintors són plens de goma-2. Qualsevol moviment en fals farà volar la tribuna de premsa. Volem una Catalunya lliure. Les nostres condicions per alliberar els tres-cents periodistes que es troben en aquest moment sota el nostre control són: el reconeixement, per part de l'ONU, de Catalunya com un Estat independent; que les forces d'ocupació espanyola abandonin el nostre país, i per últim, la unitat nacional de tot el territori en domini espanyol i una negociació posterior amb el govern francès. Visca el FAP! Visca Catalunya Lliure! (113-114).

Les reaccions a l'emboscada no es fan esperar. El públic aplaudeix i replica el crit de «Visca Catalunya Lliure»; les autoritats espanyoles abandonen Barcelona —partida que fa l'efecte de reculada de posició sobre un terreny en disputa— i deixen els Jocs en suspens; i Mike O'Brian fa indagacions. Boix, que es revela com un actor més del complot, tenia coneixement del que passaria, i ha permès que passés. Ara, el responsable de la policia catalana vol que Joan Giralt faci seves les exigències del FAP per posar contra les cordes el govern espanyol: «¿No és aquest el moment que esperàvem?» (117), l'esperona. En el capítol XII, el penúltim, es desenvolupen les converses polítiques que el candidat, pressionat per totes bandes, manté en les hores posteriors a l'atemptat, i que enllesteix amb la decisió (criticada *in primis* pels seus companys de partit) de pactar amb Madrid una solució federal per a Catalunya. Ell s'haurà d'ocupar d'eliminar el FAP, haurà d'embrutar-se les mans, però, a canvi, es garanteix ser investit —cosa que demostra on rau el poder polític real: no pas al Parlament, sinó a Madrid²³. Arribats a aquest punt, el que podria haver estat el retrat humanitzat d'un alt representant es recobreix definitivament de patetisme. Les gestions que fa per tancar l'acord des de l'espai reclòs del despatx van en contradirecció de l'ímpetu que s'expressa als carrers, tornats un escenari obertament bel·ligerant, inundat d'una repressora violència policial. El símil dels helicòpters amb els corbs que vigilen «la carn humana agonitzant» crea una imatge sinistra:

A la Gran Via hi havia barricades de foc, fetes amb fustes i plàstics dels contenidors. Els manifestants eren joves i portaven la cara tapada amb mocadors negres. La policia disparava pilotes de goma des de les motos. Els helicòpters sobrevolaven la ciutat. El soroll dels seus motors i els llums vermells feien l'efecte de corbs vigilants la carn humana agonitzant (127).

De fet, i com ja s'ha anotat, a *El complot dels anells* la dicotomia entre espai interior i espai exterior és una constant. Aquesta divisió, d'altra banda, enllaça amb el caràcter contradictori que O'Brian determina en la seva radiografia de la societat catalana:

No entenia aquell país que es trobava a gust amb la contradicció. Si la política era la plasmació dels corrents socials, aquell país aviat podria

<23> Per a Resina (2008: 248), el tret característic de Barcelona és precisament «la seva separació del poder polític real». I afegeix: «Aquesta és la clau dels discursos vacil·lants i de les decisions de vegades estrambòtiques dels seus dirigents, i explica el retorn periòdic d'enfarfegades autocelebracions» (248).

ser independent. En canvi els fets anaven en sentit contrari. Als polítics de Catalunya a última hora sempre els pesava Espanya (109).

Al costat de la desvinculació —generadora de tensions— entre l'esfera institucional i l'esfera política popular, a l'obra es pot identificar un altre tema estructurador que col·labora en la caracterització de l'atmosfera social: la traïció. Joan Giralt n'és acusat (69, 129), com és esperable, però també Boix, qui acaba obeint les ordres del dirigent i, a contracor, engega el pla per reduir el FAP i poder reprendre els Jocs. Per un altre cantó, la darrera paraula pronunciada pel president Pere Soler va ser «traïdors», segons el testimoni d'uns pagesos. Muriel també invoca la noció de deslleialtat durant un diàleg amb Mike: «Jo no traïré aquest país» (103). I Giralt, pel seu costat, quan el FAP comet l'atemptat, se sent estafat per Muriel: «Com l'havia manipulat! Tota aquella farsa de fer un vídeo amb el seu discurs, no havia estat res més que una maniobra per distreure'l del que estava fent el FAP. Ella sí que tenia sang freda» (125). La dona que ha estat la seva amant els darrers dos anys, a la fi, li farà una abraçada que resultarà letal.

Muriel Basora és, justament, l'únic personatge femení d'*El complot dels anells* que compta amb un cert protagonisme. La jove, una periodista catalana, completa la tríada de figures principals amb Joan Giralt i Mike O'Brian, amb els quals, a més, forma un triangle sentimental. Per a *Godsland* (2007: 170), la noia funciona «as the archetypal *femme fatale* who deploys her sexuality in the service of political beliefs», si bé l'autora puntualitza que, a diferència de les dones sexualitzades de la prototípica novel·la d'espies, Muriel fa això perquè vol, amb plena agència, i cerca el plaer sexual propi. De l'encertada anàlisi de *Godsland* volem matisar, només, la qüestió de l'agència de Muriel. Vagi per endavant que els protagonistes d'*El complot dels anells* no estan dotats d'una profunditat psicològica que permeti emprendre un escrutini consciencios de la seva personalitat. Per la informació disponible, però, la noia sembla força condicionada per l'espai violent en què, com a membre del FAP, es mou (33, 103-104). Alfons Gregori (2015: 119) proporciona un punt de suport a aquesta tesi quan destaca els «trets notablement sadomasoquistes» del personatge durant les escenes eròtiques: és «com si es traslladés a les seves relacions sexuals la cultura de la violència que li ha infós l'àmbit familiar (per ser filla d'un líder del FAP) i la militància en el grup terrorista ficcional» (119), glossa l'estudiós. Aquesta violència que abasta les relacions íntimes de la noia, esquitxa així mateix el seu espai domèstic: a la tornada del Club Partagàs, Mike i Bàrbara comproven que li han escorcollat l'apartament per intimidar-la: «roba per terra, calaixos oberts, papers i fotos pertot arreu...» (34). Muriel, en veure el daltabaix, defalleix. És, en suma, un subjecte polític que *conviu* amb la violència, però dolorosament, deseparada de resiliència. I com que hi ha conviscut des de petita, sembla admissible que la violència hagi esdevingut constitutiva del seu ésser, que hagi estat bolcada cap a dins. Al capdavant, Muriel empra armes tecnolò-

giques —la pistola, la bomba—, però també és arma ella mateixa. Enganya Joan Giralt; enganya Mike O'Brian; i a l'escena conclusiva en què es transforma en dona-bomba, du aquesta osmosi persona / eina de violència fins al límit.

Tot plegat permet pensar el seu gest últim, la immolació davant del Parlament, com un acte que és alhora d'alliberament personal i nacional. Ara bé: cal afrontar amb cautela el primer dels dos vessants de l'acció. Com Adriana Cavarero (2009: 163) assenyala, la mirada compassiva sobre les terroristes suïcides és desaconsellable, atès que les reté «como objetos de un padecimiento sufrido más que como sujetos de una elección activa». Judith Butler (2004: 42), en les seves reflexions sobre el dol, tampoc no dubta que «[n]othing about being socially constituted as a woman restrains us from simply becoming violent ourselves». Muriel Basora pateix, segur. El seu pare és executat; tots els companys del FAP són assassinats; i el culpable d'aquestes morts, qui ha desarticulat el grup i ha frustrat el sofisticat pla de la banda per a l'assoliment de la independència de Catalunya, no és altre que el seu amant, el convers Joan Giralt. Però al costat del trauma personal que, sens dubte, abona la immolació, hi ha un fet que no es pot deixar de banda: Muriel és una militant política compromesa que, com ha dit a Mike, no trairà el seu país. I si comet l'atemptat, no és tant per una voluntat nul·lificadora —que podria realitzar de maneres menys disruptives— com perquè sap que representa un alliberament per a la nació.

La sobrevivent del FAP «allibera» Catalunya del traïdor que ha menat els seus cap a una renúncia política com la que Resina (2008) considera que va implicar l'organització dels Jocs Olímpics. Vestida de negre (un color que evoca la figura venjadora de la vídua negra), Muriel s'obre pas amb parsimònia enmig dels paraigües de la gent per acostar-se a Giralt. Tot just ha començat a ploure. Es transposa en la tempesta meteorològica la que, en paral·lel, la jove desferma figuradament. El nou president, quan la veu, sent una «esgarrifança» (138), però l'ambició el condemna: «El seu pensament va calcular que l'abraçada amb la filla d'un patriota seria ben vista. No hi havia perill» (138). El que Giralt pretén que sigui la imatge, gloriosa, de restauració del consens social, resulta una exhibició de violència contestatària del relat que convé al polític. Esdevé un abús de força contundent que, a més, pel fet de ser suïcida, resulta inapel·lable; l'acció «horrorista» es tanca en si mateixa (Cavarero, 2009: 168). En coherència, la detonació posa fi al llibre.

Altrament, l'atemptat serveix per culminar l'etapa de les guerres olímpiques de representació. Materialitza una darrera lluita pel relat lliurada en un espai urbà, públic i concorregut; a la sortida d'un edifici altament simbòlic dins l'epopeia política de la comunitat: el Parlament. Tot el contrari dels racons aïllats i solitaris dels primers fets, com el graner de l'extraradi barceloní. La via pública no ha estat un lloc pacífic i tranquil, històricament: «La calle ha sido, sobre todo, un espacio donde se espectacularizan las tensiones sociales

y se producen los grandes ensayos libertadores», recorda Manuel Delgado (2007: 244). Muriel re-tensa aquest espai, a la novel·la. Malgrat voler parar de filmar, un consternat Mike grava l'escena sabedor que allò és història de la televisió: «Mike O'Brian tenia una altra vegada l'exclusiva amb primers plans. Les imatges d'aquella foguera humana, de ritual medieval, ben segur que impressionarien a Amèrica» (139). En aquestes darreres paraules del text, se suggereix que la ciutat que les institucions volien projectar, madura, cap al futur, ha quedat ancorada en el passat. L'element del foc casa un temps i l'altre: dins d'aquest espai incendiable, s'ha passat de la torxa olímpica, insígnia de superació, de progrés, a la primitiva foguera. I val a dir també, amb relació a la temporalitat, que es percep un cert component cíclic. Com al principi (mes de juliol), al final (setembre) es dona mort a un president de la Generalitat que, per afegiment, surt d'un ple extraordinari marcat, com la vetlla de Pere Soler, per «[l]a gravetat dels rostres» (138). La seqüència es repeteix, però l'espai ja no és el mateix. La violència l'ha inundat i transformat.

La sexualització de la dona violenta —tret que María Xosé Agra (2012: 63) sosté que recorre els discursos mediàtics sobre la violència femenina— és un altre aspecte remarcable del passatge final. En efecte, completa la descripció de l'acostament entre els dos ex-amants: «El vent havia entreobert la gavardina negra, a sota hi havia alguna cosa més que aquell cos que tots dos coneixien fins a l'últim racó. Muriel va agafar Giralt per l'espatlla. El va abraçar. Una vegada més, els cossos es van ensemblar a la perfecció» (138). L'assassinat queda equiparat a l'acte sexual: és com un darrer coit el propòsit criminal del qual avorta la possibilitat de pensar normativament Muriel, la dona, com a donadora de vida o cuidadora, ja que fa el contrari, la treu. I se la treu: el seu és el cos que es mata per matar (Agra, 2012: 69). De fet, corporalitat femenina i mediatització sovint van de la mà. Agra defensa que «lo que realmente se persigue utilizando el cuerpo como arma es alcanzar un gran impacto mediático, y se logra, más y mayor si quien explota, si la bomba es una mujer» (2012: 69-70). Amb aquest «sacrifici» —pot ser entès així, dins la lògica de l'heroi màrtir—, Muriel certament assoleix l'impacte desitjat, i s'assegura la immortalitat, ja que queda inscrita en la història política de Catalunya, alhora que repta la vella concepció del nacionalisme com un «male phenomenon» (Özkırımlı *apud* Godsland, 2007: 166). Godsland, a més, afirma que els «parallels between Catalonia and the female body» són un recurs recurrent entre les escriptores catalanes de novel·la criminal (147), dada que apuntala la identificació del personatge de Muriel amb la nació catalana.

3. Consideracions finals

Per concloure l'anàlisi, es plantegen tres consideracions generals. En primer lloc, hem vist que, a *El complot dels anells*, l'espai és figurat des del principi com un context abonat per a la violència —de fet, com

és característic del gènere negre, un crim (l'assassinat del president de la Generalitat) precedeix l'inici del relat. L'atmosfera de rivalitats poc esportives té relació, és clar, amb la conjuntura sociopolítica. Per al poder estatal, en aquest moment cal que Barcelona —exposada a la mirada internacional, esdevinguda l'indret més noticable del món— projecti exemplaritat i consens. La capital de Catalunya s'ha d'alçar com la icona d'una Espanya democràticament consolidada, que ha deixat enrere el fantasma de la dictadura: per això la «descarada mitificació de la data» (Resina, 2008: 243), dins i fora de la ficció. Amb tot, la realitat aviat desbanca la fantasia divulgada des dels mitjans alineats amb el poder. La preparació dels Jocs Olímpics arria tibantors importants en la comunitat, la manifestació més extrema de les quals és l'amenaça del FAP. Però les institucions no les afronten, aquestes tensions; en comptes d'això, les neguen i les intenten sepultar en l'esmentat relat mediàtic. Les guerres de representació, que sembla que operen només en el terreny simbòlic, acaben deixant pas a episodis de violència directa (Galtung, 1998) que, exercida amb més o menys discreció per part d'uns o altres, en tots els casos posa en evidència la falsedat d'aquell consens que es proclama. Atès que oficialment tal pacte social no admet, en l'espai compartit, l'abús de la força (Lefebvre, 1974), resulta eloqüent que l'obra es clogui amb un acte de violència pública que la multitud aglomerada a la sortida del Parlament presencia i que les futures generacions podran visionar a la pantalla perquè ha quedat enregistrat. Es tracta, en suma, d'una violència profundament subversiva, que deixa poc lloc a dubtes sobre la tergiversació dels fets que passen a Catalunya per part dels mandataris.

Passem a la segona consideració. Sobre la base de la guerra de símbols i de les batalles mediàtiques, a la novel·la es descriuen accions estrictament violentes —aquelles en què s'esdevé un desbordament de força, en el sentit literal o figurat del terme. Aquestes mostres de violència conglomeren des del segrest de Mike fins a la immolació de Muriel, passant per les intimidacions del FAP i del portaveu Joan Navarro, per l'atemptat el dia de la inauguració dels Jocs i per l'actuació repressora dels Mossos d'Esquadra, entre d'altres. Són successos —lligant amb les observacions del paràgraf anterior— que es presenten com la cara visible d'un problema estructural. En el referons, el que hi ha són les mancances d'un sistema democràtic que cerca des-polititzar la ciutadania. I amb relació a aquest tema, l'obra recull el debat (existent en el moment que el text aparegué) sobre la legitimitat de la violència com a mitjà per fer política. La violència és, encara ara, la conseqüència més temuda del conflicte polític entre Catalunya i Espanya. Recordem que, en el punt àlgid del «procés», en què es va arribar a un suport social insospitat en el moment de redacció de la novel·la *El complot dels anells*, la narrativa imperant era netament pacifista i cívica (amb consignes del tipus «Ni un paper a terra»). En els darrers anys, a Catalunya, aquests discursos polítics han contrastat amb fets tan violents com els atemptats a la Rambla de Barcelona i a Cambrils (les relacions del CNI amb la

cèl·lula terrorista responsable dels atacs encara s'estan investigant) i la repressió policial durant el referèndum d'autodeterminació de l'1 d'octubre de 2017.

Considerant el fracàs de l'intent d'independència impulsat pel FAP a l'obra, Gregori (2015: 123) arriba a la conclusió que la narració es posiciona i que avisa «que aquesta magnitud de violència no duu enlloc, per molt que estigui organitzada amb admirable eficàcia i "professionalitat"». Si bé és una lectura interessant, al nostre parer l'obra se situa en una posició un tant més ambigua. I, més que la crida a la no-violència, el que hi prepondera és la crítica sarcàstica a la incapacitat dels governants per evitar situacions de bloqueig en què la violència aparegui, als ulls del poble, com l'única manera de recuperar la sobirania. Alhora, l'obra pot ser considerada una producció atrevida i precursora de la denominada literatura «del procés», amb diferències pel que fa al gènere. Mentre que *El complot dels anells* s'adscriu a la ficció especulativa, en els darrers anys han aparegut des de novel·les de ficció com *El crit* (2019), de Blanca Busquets, i *La mentida més bonica* (2022), de Francesc Serés, fins a obres de literatura periodística com *Dies que duraran anys* (2018), de Jordi Borràs, passant per textos de memorialisme autobiogràfic. En són exemples *Ho tornarem a fer* (2019), de Jordi Cuixart; *Esperança i llibertat* (2019); de Raül Romeva, i *Abans ningú deia t'estimo* (2018), escrit a partir de converses amb els fills i les filles dels presos polítics.

En tercer lloc, des del punt de vista formal, la novel·la representa l'espai i la violència d'un mode efectiu, però sense una gran voluntat d'estil. L'autora resol les escenes amb facilitat i treu rèdit dels tòpics del gènere negre: l'investigador amb un personal sentit de l'honor, la *femme fatale*, el sistema polític corromput. Això, però, no hauria de resultar massa estrany, si es té en compte la manca d'ofici d'Assumpció Maresma com a novel·lista, l'extensió limitada del relat i el plantejament de l'obra en termes de producte de consum, de lectura lleugera. La senzillesa de la redacció contrasta amb la potència de l'argument; una puixança que ve reforçada pel tractament èpic dels escenaris. Se seleccionen localitzacions de notable càrrega simbòlica, que encaixen bé amb l'eix temàtic de les lluites pel relat, i que recobreixen de significació les accions (moltes d'elles, violentes) que s'hi esdevenen. Al mapa hi apareixen la plaça de Sant Jaume, el Palau de la Generalitat, el Parlament, el despatx del governador civil, l'estadi olímpic. També hi ha espais marginals, però, com el graner i el topless. Com a apunt final, podem observar que la ciutat viscuda, la Barcelona quotidiana, queda fora del retrat literari.

Bibliografia citada

AGRA, M. X. (2012): «Con armas, como armas: la violencia de las mujeres», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 46, 49-74.

- AVUI (REDACCIÓ) (22 de març de 1988): «Francesc Bellmunt fa arribar a la literatura la seva pel·lícula», *Avui*, 34.
- BORRÀS, J. (2018): *Dies que duraran anys*, Barcelona: Ara Llibres.
- BUSQUETS, B. (2019): *El crit*, Barcelona: Proa.
- CAVARERO, A. (2009): *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona: Anthropos.
- CERTEAU, M. de (1990): *L'invention du quotidien*, vol. I, París: Gallimard.
- CUIXART, J. (2019): *Ho tornarem a fer. Quan la injustícia és llei, la desobediència civil és un dret*, Barcelona: Ara Llibres.
- DELGADO, M. (2007): *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama.
- MARESMA, A. (1988): *El complot dels anells*, Barcelona: Edicions de la Magrana.
- GALTUNG, J. (1998): *After Violence: 3R, Reconstruction, Reconciliation, Resolution: Coping with Visible and Invisible Effects of War and Violence*, Grenzach-Whyle: Transcend.
- GODSLAND, S. (2007): *Killing Carmens. Women's Crime Fiction from Spain*, Cardiff: University of Wales Press.
- GREGORI, A. (2015): «Un terrorisme que no va poder ser: el cas d'*El complot dels anells*», *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XLII, 2, 111-126.
- GUILLAMON, J. (2001): *La ciutat interrompuda*, Barcelona: La Magrana.
- LEFEBVRE, H. (1974). *La Production de l'espace*. París: Anthropos.
- ORIOI, J. (1988): «Novel·la negra i cinema», *El Temps*, 206, 96.
- ORTEU, F. (2018): *Abans ningú deia t'estimo. Testimonis de filles i fills de presos polítics. Anna Forn, Beta Forn, Laura Turull, Marta Turull i Oriol Sánchez*. Barcelona: Catedral.
- RESINA, J. R. (2008): *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*, Barcelona: Galàxia Gutenberg, Cercle de Lectors.
- ROMEVA, R. (2019): *Esperança i llibertat*, Barcelona: Ara Llibres.
- SERÉS, F. (2022): *La mentida més bonica*, Barcelona: Edicions Proa.
- TOWNSHEND, C. (2002): *Terrorism. A Very Short Introduction*, Nova York: Oxford University Press Inc.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION (2002): «World Report on Violence and Health: Summary». Ginebra: World Health Organization, IRIS. Repositorio Institucional para Compartir Información, <<https://apps.who.int/iris/handle/10665/42512>> [02/06/2024].