

Barcelona encantada en el mirall de la novel·la

Joan Ramon Resina

STANFORD UNIVERSITY

jrresina@stanford.edu

Rebut: 12/11/2017

Acceptat: 29/06/2018

RESUM

La novel·la fou el producte d'una burgesia interessada a dominar la realitat empíricament. Des dels seus inicis, l'escriptura de la realitat es divideix entre periodisme i novel·la. Mentre que el periodisme és intervencionista, la novel·la posa més atenció en la dimensió subjectiva dels personatges. El periodisme cerca captar els fets en la seva evanescència, mentre que la novel·la es demora en els detalls de l'ambientació i en els replecs psicològics de l'acció. Aquest vincle amb l'actualitat dels fets (a excepció de la novel·la històrica) privilegia l'espai urbà. Igual que en d'altres literatures, l'entroncament de novel·la, periodisme i ciutat té en la literatura catalana una àmplia representació en autors que fan de Barcelona el tema principal de les seves novel·les, com si les accions novel·lades fossin un pretext per aixecar acta de la vida urbana. Una gran part de les novel·les contemporànies sobre Barcelona exploten llocs i escenaris prèviament mitificats. Hi ha una clara predilecció per una franja històrica d'aproximadament un segle i mig i, en això, la novel·la catalana mostra limitacions considerables en la seva capacitat per a generar nous mites. Avui, a la Barcelona que es refà de la greu crisi econòmica i que protagonitza la primera gran crisi política de l'estat postfranquista, el cronòtop ja no pot ser el mateix del de la Barcelona mitificada dels anys vuitanta, ni el de la memòria històrica de la *rosa de foc* o de les dictadures. Però atrapada en l'historicisme i en el culte de la modernitat, la novel·la cerca encara el paradigma narratiu de la contemporaneïtat.

Paraules clau: burgesia, cronòtop, periodisme, l'Eixample, perifèria, franquisme, defamiliarització, mitificació.

ABSTRACT. *An enchanted Barcelona mirrored in fiction*

The novel is a product of the bourgeoisie's interest in the empirical mastery of reality. From the start, writing on reality took a forking path. On one side, it became journalism; on the other, it took the form of the novel. But whereas journalism intervenes in the reality that it mediates, the novel focuses on the characters' subjectivity. Journalism seeks to capture facts in their evanescence, while the novel lingers on the details of the milieu and the psychological folds of the action. Such attention to the temporality of events privileges urban space. As is the case in other literatures, the convergence of novel, journalism, and city is amply represented in Catalan novels, where Barcelona is the ostensible subject and the action a pretext for the author's interest in minutizing the broad facts of urban life. A significant number of contemporary novels about Barcelona use places and scenes that were previously mythologized. Their authors show fondness for a narrow strip of history covering about a century and a half. Locked within these temporal limits, the Catalan novel evinces little capacity to generate new myths. Neither the chronotope of the mythologized Barcelona of the 1980s nor those of the *Rose of Fire* or of the city under the dictatorship are of any use for the Barcelona that is now recovering from the deep economic crisis of the 2010s and leading the greatest political crisis of the post-Franco state. Entangled in historicism and in the cult of modernity, the novel is still seeking the narrative paradigm of the present time.

Keywords: bourgeoisie, chronotope, journalism, Eixample, periphery, Francoism, defamiliarisation, mythification.

Autor per a correspondència / Corresponding author: Joan Ramon Resina, Stanford University, Division of literatures, cultures, and languages, School of Humanities & Sciences, Pigott Hall 224, Stanford, Califòrnia 94305.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Resina, J.R. (2018). Barcelona encantada en el mirall de la novel·la. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 132(2), 51-62. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats.132-2.5>

Si per novel·la s'entén prosa d'una certa extensió que tracti de la vida real, de seguida es veu la simbiosi entre novel·la i ciutat. I no per raons extrínseques o contingents, sinó perquè el que més s'adiu amb els ambients urbans és l'interès per la quotidianitat. Per raons històriques, l'espai narratiu d'aquest gènere ja no el monopolitzen els palaus o les fortaleses remotes sinó els carrers i les places de poblacions situables al mapa. Fins i tot quan el narrador segueix els personatges fins als salons de l'aristocràcia, la novel·la equilibra aquesta reminiscència d'altres gèneres, del teatre o de l'òpera, amb excursions a les mansardes de la bohèmia i als caus de la classe proletària, amb un gest totalitzador de l'experiència de la ciutat. A la novel·la, un espai limitat, com la pensió *Vauquer* a *Le Père Goriot*, pot servir de compendi o sinopsi de l'entrellat de les relacions socials. Segurament sigui aquest gest integrador, amb què l'autor proclama la intenció d'una prospecció democràtica de l'espai, el que millor explica que, malgrat els seus orígens humils, aquest gènere hagi esdevingut la forma literària dominant.

Fins a l'aparició de la novel·la, la literatura de ficció havia estat una forma d'evasió emparentada amb el mite: allò que en anglès s'anomena *romance* i en altres idiomes europeus s'especifica amb un adjectiu per distingir-lo de la novel·la sense altres atributs. En francès, *roman sentimental*, *roman épistolaire*, *roman d'amour* són termes sobrevinguts a unes variants de la ficció que fins llavors s'havien anomenat simplement *roman*. Els *romans* medievals, alguns dels quals escrits en vers, designaven quelcom diferent del *roman* modern. Els alemanys parlaran de *Ritterroman*, de *Liebesroman* o bé d'*Erzählung*. Els espanyols també empren el terme *novela* sense adjectivar, en contraposició a les formes narratives adjectivades: *novela sentimental*, *novelas ejemplares* (derivades de l'*exemplum* medieval), *novela bizantina*; però —atenció—, *libros de caballerías* i, encara, *historia*, per designar textos com el *Quixot* i el *Persiles*. El català segueix la mateixa pauta. «Ací fineix lo llibre del valerós e estrenu cavaller Tirant lo Blanc», escriu Martí Joan de Galba en acabar la seva continuació del manuscrit de Joanot Martorell.

Tot i que els hispanistes solen considerar el *Quixot* com la primera novel·la en el sentit modern de la paraula, de fet, és una obra de transició. El realisme, que serà la marca de fàbrica del nou gènere, hi és com a contrapès irònic de la fabulació. Els personatges principals recorden aquells cavallers que resseguien camins inexistent pel mig de bosquíes, valls desertes i muntanyes, sense objectiu definit, a l'aventura. És per això que don Quixot deixa que el seu cavall triï la direcció: aventura és atzar. I perquè el llibre no és encara una novel·la en el ple sentit de la paraula, la major part de la història es desenvolupa en zones rústegues, malgrat que geogràficament identificades —la Manxa, Sierra Morena— amb pobles reals: el Toboso. No deixa de ser remarcable que, cap al final de la segona part, quan els dos provincians estraforaris s'endinsen pels carrers de Barcelona, l'obra perdi en fabulació a conseqüència de l'alteració psicològica que produeix en don Quixot l'escenari urbà. La seva fantasia es troba inerte davant la multiplicitat d'estímul que li arriben de totes bandes. A la ciutat, que ja té un aire de modernitat malgrat les seves dimensions reduïdes, la realitat és més forta que la fantasia del noble atrotinat, que si abans compensava la monotonia de l'altiplà castellà amb una concentració de la facultat imaginativa, ara es troba amb la ideologia cavalleresca desfasada per l'ètica productiva i un ritme temporal accelerat. La tensió entre l'especialització de la voluntat, esdevinguda dogmàtica per escassetat de dades perceptives, i un marc interpretatiu més complex fulmina la vocació del cavaller. Aquella monomania causada per la deficiència d'impressions té un paral·lel religiós en la intensificació de la visió interior dels místics castellans de l'època. També per a ells, la visió de coses extraordinàries es produeix amb l'apagament voluntari dels sentits (l'«estando ya mi casa sosegada» de San Juan de la Cruz). El cavaller manxec fins i tot comparteix amb els místics contemporanis l'ascetisme que altera el cervell, en el seu cas, assecat, diu Cervantes, a causa de llegir molt i reposar poc.

Però, si al mig d'un erm i en absència d'altres reclams, un molí pot ser al·lucinat en forma de gegant amenaçador i la pols que aixeca un ramat de xais pot confondre's

amb un exèrcit en moviment, a la ciutat la potència visionària decau. La dispersió de l'atenció, reclamada en tot moment per l'excés d'activitat, disciplina la imaginació i suspèn la laxitud dels sentits. A Barcelona, don Quixot s'hi troba sobrepassat per l'activitat que l'envolta i pel fet de descobrir la base material, mecànica, de la seva existència: la impremta on la seva vida es multiplica «per indústria» i el transforma en personatge literari. Els llibres, se n'adona, poden tractar de persones tan *autèntiques* com ell mateix en un context quotidià, on el que interessa són les relacions humanes basades en l'acció real (l'exemple que esmenten tots els cervantistes és l'acció naval a tocar del port) i ja no en la màgia o el miracle. Es per això que la seva vida esdevé prosaica precisament a Barcelona, una «derrota» que Miguel de Unamuno atribuïa correctament, tot i que de forma maligna, al caràcter burgès de la capital catalana (Unamuno, 1971: 197).

Aquesta burgesia és inseparable del fracàs del cavaller en la mesura que es tracta d'un personatge d'un gènere obsolet. Debadés Sancho li proposa provar-ne un altre, la novel·la pastoral, tan fantàsica, si no més, com la de cavalleries. Don Quixot ha recuperat la raó, s'ha posat al ritme del seu temps i ha esdevingut un personatge prosaic, que morirà al llit, com deia Cervantes que morien els cavallers al *Tirant lo Blanc*, que sols per aquesta raó ja era el millor llibre del món. Tant el *Tirant* com el *Quixot* són precedents de la novel·la realista, de la novel·la, ras i curt. Però aquesta serà el producte d'una burgesia avesada a l'empirisme i interessada no a evadir-se de la realitat sinó a dominar-la. La novel·la serà una immersió en la representació de la realitat, una descripció densa de les coses i ja no dels fantasmes amb què els éssers humans construeixen els seus destins. *Robinson Crusoe* és l'empresari que, a partir d'un petit capital en eines i materials escrupolosament inventariats, amplia la seva riquesa a força de treball, prudència i inventiva (i a partir d'un cert moment, amb l'addició de mà d'obra barata: Divendres!). Certament, es podria objectar que Robinson Crusoe no és una novel·la urbana, atès que l'acció transcorre en una illa exòtica prop del continent americà, però seria un error no reconèixer-hi la perspectiva burgesa,

capitalista i, en definitiva, metropolitana que Defoe aporta a la història clàssica del naufragi. Ara, l'èmfasi ja no recau en el caprici de *Fortuna* ni en la mala voluntat dels déus, sinó en els fets, l'acumulació dels quals en el diari de Robinson va construint la ficció autobiogràfica, indiscernible de l'autobiografia real, que és la novel·la en primera persona.

Si algú dubta de l'origen urbà d'aquesta nova sensibilitat pels fets, sols ha de recordar que *Moll Flanders*, l'altra gran novel·la de Defoe sobre l'adquisició de plantacions al Nou Món, transcorre en gran part a Londres. I encara un detall: el títol de l'obra proposa el relat no d'un personatge misteriós sinó d'una persona ja coneguda pel lector: *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. L'artifici de la fama prèvia permet a l'autor prescindir de la distància que separa els personatges de fantasia dels de la vida real, ja que la carrera criminal de Moll s'inspira en els relats de la presó de Newgate, molt populars a l'època. També *Robinson Crusoe* es presenta com basada en un relat verídic, que Defoe hauria escoltat en boca d'un viatger que havia fet la volta al món. Aquesta pretensió de redactar una narració explicada per algú s'aparta de la convenció medieval del llibre trobat miraculosament, que encara reté Cervantes, ni que sigui amb ironia. La nova voga del relat testimonial enllaça amb la professió de periodista, que Defoe comparteix amb molts altres novel·listes, i serà una relació durable fins avui. És característic de la novel·la naixent que els autors insisteixin en la veracitat de les seves històries i que aquestes no sols imposin al lector la suspensió de la incredulitat, sinó també que no facin distinció entre la veracitat del món narrat i la del món real. Aquesta homogeneïtzació de dos universos fins aleshores incompatibles es produeix no per la pèrdua del sentit de la realitat, que fa que don Quixot confongui el món amb el retaule de titelles de Maese Pedro, sinó, ben al contrari, pel fet de promoure el món desublimat (o abandonat per Déu, com diria Georg Lukács) (Lukács, 1971: 77) a matèria narrable. També hi influeix la revisió que fa Spinoza de la lectura màgica o supersticiosa de la Bíblia i la seva afirmació de la identitat de la llei divina amb la natural. Aquesta promoció de l'ordre natural a la condició de Providència altera la

idea metafísica del miracle que sustentava les fantasies medievals, ressituant les aventures novel·lesques en un món regulat per la causació i l'ordre racionalment comprensible de la natura. Per seguir amb el mateix exemple: la novel·la exclou el debat ontològic entre Sancho Panza i don Quixot sobre allò que el cavaller assegura haver vist a la cova de Montesinos. I és que la matèria novel·lable és d'un mateix ordre de realitat que la vida que transcorre a l'exterior del llibre. Dit d'una altra manera: la novel·la és la venjança aristotèlica dels poetes, que fan de les ombres de la cova platònica l'única llum de la raó narrativa.

El periodisme i la novel·la són fills d'una mateixa civilització i d'una mateixa època. També són el producte d'una mateixa classe, la que tenia els mitjans i el lleure per consumir-lo. Aquestes dues formes d'escriptura sorgeixen al segle XVIII i d'antuvi se les considera poc respectables, en part perquè no responen als gustos i usos de l'aristocràcia, i en part pel fet de dirigir-se a un públic majoritàriament femení, especialment la novel·la. En tot cas, els escriptors en l'un i l'altre formats solien ser els mateixos. L'èxit de la novel·la es podria atribuir, no a una diferència en el principi de realitat, com ja s'ha dit, sinó a la seva emancipació de l'esfera pragmàtica. Mentre que el periodisme sempre ha tingut un caràcter d'intervenció en els conflictes del moment, la novel·la esdevé més reflexiva: presenta el mateix món en termes més contemplatius, oscil·lant cap als sentiments, les motivacions, les passions i els valors de la nova classe, que aviat es consideraran universals i permanents.

El periodisme fa ferum dels llocs on s'escenifiquen els escàndols i salten les notícies. S'acarnissa en el fet cru, captat a l'instant de la seva evanescència, sense el luxe de detalls que permet la composició més pausada de la novel·la. I, encara, sense el luxe de considerar l'interès que tindrà el relat una setmana, un mes, un any o una dècada més tard, ja que el criteri amb què cal seleccionar la notícia és l'impacte immediat. Els escenaris de la novel·la seran sovint els mateixos que els del periodisme, però elaborats amb circumstància i deteniment. La novel·la també s'alimenta d'escàndol i explora els baixos fons o destapa la brutícia

amagada sota les catifes de les elits. *Moll Flanders* n'és un exemple, però la tècnica serà gairebé sempre la mateixa amb variació de paisatges i casos. Balzac, Dickens, Dostoievski, Zola, Conrad, Joyce. Amb les dues novel·les esmentades, Defoe estableix la doble ruta del gènere per la qual transitaran els novel·listes posteriors: novel·la de viatges, vinculada a la colonització de la natura i d'altres pobles; novel·la urbana, reveladora de la colonització interna de les classes desfavorides. I com a fusió de les dues possibilitats, la novel·la de crims, que aviat s'especialitzarà com a novel·la de detectius. Balzac escriu *Une ténébreuse affaire*; Dickens, *Bleak House*; Dostoievski, *Crim i càstig*.

No es fa estrany, doncs, que l'aparició de la novel·la en català equivalgui a l'escenificació de la ciutat de Barcelona i que, des del primer moment, mostri la tensió entre les classes sorgides de la industrialització. És el tema de *La papallona* (1882), de Narcís Oller i, amb més ambició, de *La febre d'or* (1890-1892), la gran novel·la sobre l'expansió de la ciutat a les darreres dècades del segle XIX, quan s'anaven emplenant les caselles de l'Eixample i s'aixecaven les primeres cases modernistes. La novel·la modernista (*Els sots feréstecs*, 1901; *Solitud*, 1909) farà un rodeig rural per reconduir la novel·la cap als escenaris urbans, retratats de manera convincent per Josep Maria de Sagarra a *Vida privada* (1932). A la segona meitat del segle XX, la majoria de les novel·les publicades a Catalunya, en català o castellà, seran d'ambientació barcelonina, amb excepcions notables, com el cicle de Mequinensa de Jesús Moncada (1988-1996) o *Pedra de tartera* de Maria Barbal (1985), obres d'escenari rural que confirmen la regla i que tindran una digna continuació amb la trilogia de Francesc Serés, *De fems i de marbres* (2000-2002).

L'entroncament de novel·la, periodisme i ciutat té, també a Barcelona, una bona representació; però potser cap tan sistemàtica com la novel·la de detectius i, en primer lloc, la del periodista Manuel Vázquez Montalbán. El que fa interessant el cicle Carvalho d'aquest escriptor no és la qualitat de la prosa ni el ritme frenètic de publicació, més propi del periodisme que de la literatura; tampoc l'incentiu de l'enigma o la resolució lúcida i racional dels casos, que ha estat

el nucli generador de la narrativa policíaca des d'*Els assassins del carrer Morgue*, de Poe. Vázquez Montalbán escriu una novel·la de detectius tardomarxista amb una expressa voluntat de denúncia de la burgesia i conscienciació de la classe popular, en la línia d'aquell altre escriptor de la mateixa generació, Juan Marsé, que feu fortuna a les lletres espanyoles amb *Últimas tardes con Teresa* (1966), una denúncia de la classe alta catalana des de la mirada ressentida de l'immigrant espanyol de províncies. En tots dos escriptors el mapa urbà està polaritzat en dues zones socioeconòmiques adscrites a les marques d'identitat catalana i espanyola, indicades pels cognoms dels personatges i, eventualment, per l'idioma. Els barris del Carmel i Sant Gervasi a la novel·la de Marsé, i del Raval i la zona alta, considerada *in extenso* de la Diagonal a Collserola, a la sèrie de Vázquez Montalbán, generen els eixos ideològics de la geografia moral de Barcelona. Curiosament, a l'eix horitzontal (est-oest) de Vázquez Montalbán correspon l'eix vertical (nord-sud) de Marsé. Per descomptat, a les novel·les d'ambdós escriptors l'acció recorre tota una sèrie de punts a banda i banda d'aquestes coordenades i, fins i tot, traspasa els termes de la ciutat. Però la projecció sobre el plànol de les diferències socioculturals, com a categories morals i polítiques, és inconfusible. Dels dos escriptors, Marsé és el més proper a la fauna i els mites, en el seu cas derivats essencialment del cinema de Hollywood, mentre que Vázquez Montalbán, a banda de la possible inspiració en el cinema *noir*, és sempre i en tot moment periodista: en el llenguatge, en el pes que atorga a consideracions sociològiques i, sobretot, en la funció i prioritat de l'escàndol a la trama narrativa. Si la investigació mai no aboca a un desenllaç punitiu, com passa a les obres dels seus models anglosaxons, i ni tan sols comprensiu, d'empatia psicològica, com a les de Georges Simenon, és perquè l'escàndol s'imposa com a criteri de la venjança periodística.

Vázquez Montalbán és també l'autor d'un llibre sobre la ciutat difícil de catalogar: en part, història, en part, sociologia, en part, promoció cultural. *Barcelonas* (1987), escrit just després d'anunciar-se la concessió dels Jocs Olímpics i en plena eufòria per la projecció internacional de la ciutat, és un manifest sobre la impossibilitat de reconciliar les diverses geografies

morals i ideològiques on es lliuren les batalles per la identitat de l'espai urbà. La impossibilitat d'unificar aquest espai apunta a una identitat mai fixada del tot, en flux, disputada. Aquesta visió polièdrica fa de Barcelona la protagonista real de les novel·les de la sèrie Carvalho, històries sense misteri o amb misteris proforma, on els crims i les investigacions a què donen lloc són el pretext, o més ben dit, la trama, per escenificar la conflictivitat ideològica i la disputa per la identitat dels ambients urbans. Que el detectiu sigui un immigrant amb cognom portuguès no és un detall balder. Les al·lusions autobiogràfiques són presents en alguns aspectes i valoracions del detectiu. L'ortografia lusitana del cognom és una al·lusió transparent a la procedència gallega de la branca paterna de l'autor. La relativa excentricitat del personatge (en els dos sentits del mot: excentricitat social com a immigrant d'origens humils i psicològica: usa llibres per encendre la llar de foc) proposa una visió combativa, més que dialèctica, de la ciutat, on cada barri és un jeroglífic ideològic a desxifrar, en línia amb la denúncia d'Engels de la disposició urbana de Manchester al segle XIX. L'estructura profunda de l'espai urbà és, en tots els casos, el misteri a aclarir; un misteri del qual el crim concret és sols un símptoma o manifestació secundària, com n'hi poden haver d'altres, ja que el mal radical és sempre el mateix: la burgesia amb cognoms catalans que viu indefectiblement a la part alta, malgrat que els efectes visibles de la seva criminalitat apareguin als baixos fons o a l'extraradi.

A *Los mares del Sur* (1979), una de les primeres novel·les de la sèrie, un home sense identificar és trobat cosit a ganivetades dins un solar a Sant Andreu. La intuïció del detectiu el porta a buscar la solució consultant el mapa urbà i cercant-hi dialècticament el punt geogràfic oposat al lloc on la policia aixeca el cadàver. L'aparença és sempre enganyosa i Carvalho anirà de la perifèria al cor de la ciutat i del cor de la ciutat a la perifèria per descobrir la identitat del mort i dels seus assassins. Però, si a les seves novel·les els criminals són sovint accidentals o accessoris, el veritable crim és sempre el de la classe social que sotja com una aranya al centre de la teranyina urbana i, des d'allà, fila perifèries. El pecat original de la burgesia és l'especulació immobi-

liària, patent en les torres de pisos que s'aixequen a l'extraradi per ubicar l'onada migratòria que a finals dels anys seixanta sobrepassà la capacitat d'assimilació del terme municipal. En aquest escenari és fàcil reconèixer el Bellvitge de l'època, en què el capitalisme local urbanitzava tot el que era urbanitzable sense planificació rigorosa ni criteris arquitectònics exigents, sovint amb materials deficients i quasi sempre a l'avançada dels serveis indispensables.

No era una pràctica exclusiva de Barcelona. A altres ciutats d'Espanya i d'Europa, inclosos els països socialistes de l'Est, aquella època va deixar barris despersonalitzats, d'una arquitectura banal. Però, on era el misteri? L'explotació de l'espai urbà ha estat una de les característiques de l'economia barcelonina des de la creació de l'Eixample, si no ja d'abans de l'enderroc de les muralles. Però la representació que en fa Vázquez Montalbán grinyola per l'obstinació amb què identifica capitalisme amb catalanitat, en un context històric d'enorme intervenció de l'Estat en els afers no sols polítics sinó també econòmics de la ciutat. De fet, el nom més representatiu de l'especulació amb el sòl urbà durant el període emmarcat per la novel·la és el de José Luis Núñez Clemente, un nom avui catalanitzat però llavors vinculat, com el de Lara (cognom d'un altre immigrant que va aixecar un imperi comercial als anys setanta), a la immigració espanyola a Catalunya. En definitiva, una prova de l'esllavissament de les categories socioculturals desplegades per Vázquez Montalbán a les seves novel·les.

Com tota denúncia dogmàtica (en el sentit d'aparentar un sistema sense esclatxes), la sèrie Carvalho és cega a la seva pròpia ideologia, si fa no fa, la que representava, en termes doctrinals, el llibre de Jordi Solé-Tura, *Catalanisme i revolució burgesa* (1967); llibre avui desacreditat però que va fer forrolla pocs anys abans de l'inici de la sèrie de Vázquez Montalbán, el 1972. Arran de la crítica que en aquest sentit vaig formular a *El cadàver en la cocina*, l'autor introduí una esmena a la novel·la *El hombre de mi vida* (2000). En aquest nou episodi, una noia s'encara amb Carvalho i li recorda que la Guerra Civil no l'havien guanyada precisament els catalans; en tot cas, no tots els catalans.

Li diu textualment: «Franco estuvo en todas partes pero aquí estuvo dos veces, contra los rojos y contra nosotros, y además mi familia era roja por si faltara algo. ¿Lo vas entendiendo?» El detectiu li respon: «No soy independentista. No creo en las independencias, pero detesto las dependencias» (Vázquez Montalbán, 2000: 124), amb aquella manera tan característica de l'autor de proclamar que «ni esto ni aquello sino todo lo contrario».

Era un gest, si més no. En tot cas, l'autor havia fet ús del seu dret a criticar el crític a *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), argumentant que «en el marco dialéctico de la serie Carvalho el poseedor del dinero y del poder suele tener todos los números para ser el malo», cosa que simplement descriu la fórmula ideològica d'aquesta sèrie. Ara bé, Vázquez hi afegia: «sea catalán o tailandés y desde una perspectiva objetivadora, no hay clase más perversa, en Cataluña y en el universo, que aquella que vertebra el *establishment* de acuerdo con sus intereses exclusivos [...]» (Vázquez Montalbán, 1998: 156). La meua crítica havia tocat un nervi, i és que al llarg d'un quart de segle, els dolents a les novel·les barcelonines d'aquesta sèrie havien estat indefectiblement identificats com a catalans. O sigui, que el mal era l'*establishment* com a català, i el detectiu, armat amb la superioritat moral de la seva mirada doctrinària, passava comptes en nom de la història, tant l'espanyola com la universal, com una divinitat venjadora que, des de sempre, coneixia la nissaga dels culpables. La investigació era, doncs, supèrflua i els senyals que un Auguste Dupin o un Sherlock Holmes interpretaven amb el virtuosisme de l'observador empíric esdevenien en Carvalho pura deducció ideològica.

Però el desacord sobre el sentit profund de la sèrie no va impedir a l'autor i al seu crític encetar una amistat. La darrera vegada que vam parlar va ser a Roma, el 24 de març del 2003. Sabent que jo hi era, em va trucar al meu hotel i em va proposar de trobar-nos. Però tots dos teníem programades conferències gairebé simultànies en indrets diferents i la trobada no fou possible. Vázquez Montalbán morí l'octubre d'aquell any, víctima de la seva hiperactivitat i d'un

cor esgotat. He cedit a la temptació de l'anècdota personal per una raó. Dues setmanes abans d'aquella conversa telefònica, ell i jo havíem viatjat amb tren pel sud d'Alemanya, convidats per l'Institut Cervantes de Munic a participar en una taula rodona sobre la memòria històrica. Ara bé, la memòria és l'arma principal del detectiu Carvalho. I en aquella oportunitat, minuts després que jo reivindicués, davant el cònsol espanyol i una sala plena a vessar, el dret de Catalunya a autodeterminar-se, Vázquez Montalbán encetà el seu torn de paraula defensant la meva afirmació.

Havent llegit bona part de l'obra extraordinàriament prolífica d'aquest escriptor, jo no havia topat mai amb una afirmació taxativa sobre el dret de Catalunya a decidir la seva independència. Per això, la inesperada reafirmació de les meves paraules em va semblar la resolució *ex libro* del conflicte que atrafegava el seu detectiu. Era també l'averany de la possible reunificació de totes les Barcelones sota una identitat catalana que ja no impliqués cap misteri, com no és un misteri la identitat francesa del París de Simenon ni la californiana del Los Angeles de Chandler, on el crim i la llei no identifiquen categories socioculturals sinó tot just morals i psicològiques.

D'aquella taula rodona, no n'ha quedat constància, perquè els responsables del Cervantes, qui sap si pressionats pel consolat espanyol, van destruir-ne la gravació. Però, si no ha quedat memòria material d'aquelles intervencions sobre la memòria històrica, la manera en què Vázquez Montalbán sentencià el tema al preàmbul de la seva ponència fou una mena de llegat. Ell, que tant havia criticat la burgesia barcelonina des d'una perspectiva que confonia classe amb nacionalitat, adoptava categòricament una premissa nacional per sobre de les diferències circumstancials o accessorïes. Reconponia així la divisió simbolitzada per l'abisme polític entre les bandes de mar i muntanya de la plaça de Sant Jaume a Barcelona; un acostament que, si exceptuem els ajuntaments i diputacions franquistes, no s'havia produït des de la Guerra Civil i que, en l'ordre estrictament polític, no es tornaria a produir fins al 2011.

El franquisme és el cronòtop de la novel·la de Vázquez Montalbán. Adopto aquest neologisme del crític rus Mikhaïl Bahktín perquè el mateix Vázquez Montalbán empra el concepte sense esmentar el terme o el seu encunyador. En un assaig publicat el 2003, escriu: «El excitante literario de Barcelona procede de una especial relación espacio-tiempo, relación diacrónica y sincrónica» (Vázquez Montalbán, 2003: 209). Aquest temps i aquest espai, els delimita en «unos ciento cincuenta años de historia y unos escasos kilómetros cuadrados de territorio» (Vázquez Montalbán, 2003: 209). Per a ell, tot comença, literàriament parlant, amb el Pla Cerdà i no va gaire més enllà de la Barcelona del Pla d'Enllaços, o sigui, la resultant de la incorporació de les poblacions satèl·lits, l'emplenament dels espais intermedis i la urbanització del poc que hi quedava per urbanitzar durant el *desarrollismo* de l'alcalde Josep Maria de Porcioles. Per contra, la gran campanya intervencionista dels alcaldes Maragall i Clos a finals de segle augurava la fi de la Barcelona literaturitzable: «A pesar de tan ricos precedentes, todo parece indicar que la Barcelona que se está destruyendo aparece guiada por un inconsciente deseo de eliminar casi todo lo que la hizo literaria» (Vázquez Montalbán, 2003: 209). I, en primer lloc, la lluita de classes, perquè com ell mateix explica, «la ciudad literaria fue un resultado natural de la relación dialéctica entre lo bueno, lo malo y lo inevitable» (Vázquez Montalbán, 2003: 210). Aquesta idea d'un escenari privilegiat per la literatura indica l'existència d'una ciutat mitificada. Com és sabut, els mites són una elaboració imaginària de fets reals (*mythos* vol dir narració) i resulta més fàcil aprofitar-los que crear-ne de nous. Per això una part important de les novel·les contemporànies sobre Barcelona exploten aquells escenaris prèviament mitificats amb el pretext d'historiar-la. Sense anar més lluny, Pilar Rahola va guanyar el febrer de l'any passat el premi Ramon Llull amb una novel·la, *Rosa de cendra*, que recicla el mite de la *rosa de foc* amb els ingredients infal·libles de lluita de classes, catalanisme, lerrouxisme, tot amanit amb la crema dels convents i els canvis urbans. És difícil imaginar una novel·la francesa permanentment instal·lada en els esdeveniments de la *Belle Époque*, o una anglesa

en el Londres de les boires del segle XIX, una austríaca fixada en la Viena d'entreguerres, o una alemanya en el Berlín del nacionalsocialisme. Una ciutat no és un afer d'un segle, segle i mig, ni pot ser-ho la literatura d'una ciutat com Barcelona.

La Barcelona literària de Vázquez Montalbán no és un espai euclidià, sinó un espai polític i el marc temporal sota el qual la contempla Carvalho s'estén fins al present del novel·lista, com escau a una obra inspirada pel periodisme d'investigació. És un marc del present que ja ha deixat de ser present, però que conserva tota la càrrega emotiva i d'indignació de les coses que ens han marcat per sempre. És també el fenomen d'una conjuntura, en formar part de la novel·la barcelonina que es prodiga als anys vuitanta, quan la ciutat grisa, mediocre i provinciana retorna amb força a l'escena internacional. A partir dels anys vuitanta, Barcelona es converteix en el tema més o menys explícit de moltes novel·les. Eduardo Mendoza, que ja s'havia estrenat amb *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), publica *La ciudad de los prodigios* (1986), que acabarà sent la millor de les seves novel·les; Marsé hi torna amb *Ronda del Guinardó* (1984) i *El amante bilingüe* (1990). Totes aquestes i d'altres que potser caldria esmentar són obres contemporànies de l'expectativa generada per l'anunci dels Jocs Olímpics, o que exploten la reputació de la Barcelona postolímpica i esdevenen èxits a col·libè de la promoció de la ciutat. Carlos Ruiz Zafón amb *La sombra del viento* (2001) i Ildelfonso Falcones amb *La catedral del mar* (2006) excaven en el passat arguments que sabran vendre embolicats amb el nou prestigi de Barcelona. En aquest mateix context, però intersecant-se amb l'interès per la memòria històrica, Alfred Bosch publicà el 2002 la trilogia *1714*, tema sobre el qual Albert Sánchez-Piñol tornarà dotze anys més tard amb *Victus*, en ocasió del tricentenari de la presa de Barcelona per l'exèrcit borbònic. Aquestes, però, no són pròpiament novel·les sobre Barcelona sinó ficcions amb voluntat de rememoració històrica, d'una història, és clar, que incorpora el tràgic destí de la ciutat. A *Victus*, la Barcelona del Set-cents, hi és indicada pels noms d'alguns barris, els portals de les muralles, la plaça del Born, el Fossar de les Moreres, el port i algun

accident geogràfic com el riu Besòs. Però la ciutat s'ha convertit en un personatge col·lectiu, que expressa les seves sensacions i emocions d'una manera impossible a les distintes Barcelones morals de Vázquez Montalbán: «En els últims dies de juny de 1713 Barcelona bullia d'indignació» (Sánchez-Piñol, 2014: 310). El protagonista, tot i que mediatitzat per un narrador groller que cal suposar inventat o reinventat per l'autor, és aquest subjecte històric, descompost segons les necessitats narratives en una munió de personatges reals o de ficció que aconsegueixen els papers que els ha tocat representar en el drama català de 1714.

Deixo d'esmentar molts altres títols i autors, ja que no és la meua intenció fer l'inventari de la novel·la de tema barceloní sinó intentar descriure el cronòtop narratiu del franquisme. Aquest cronòtop comença a la postguerra amb novel·les com *Mariona Rebull* (1943) i *El viudo Rius* d'Ignacio Agustí (1945), o *Nada* (1944) de Carmen Laforet. En aquestes obres, hi trobem un canvi de paradigma marcat per la substitució lingüística. Si la conversió sobtada del paisatge verbal havia convertit la Barcelona dels anys quaranta en extraterritorial respecte d'ella mateixa, el canvi de registre la fa encara més estranya en el context literari, on tot existeix en virtut del llenguatge. Si a la Barcelona real, la catalanitat es manifestava en la tensió entre prohibició oficial i usos particulars de l'idioma, a la novel·la, aquella tensió no hi existeix, ja que l'escriptura és la matèria no sols dels diàlegs sinó també de la consciència interior dels personatges i la llei que governa el seu univers. L'aparent normalitat amb què aquests parlen en llengua forastera dona a les obres d'aquella època un aspecte de cosa impostada, com una careta de carnaval sobreposada als trets genuïns de la persona. En aquestes obres la ciutat apareix desfamilitzada, en el sentit brechtia de la paraula: la reconeixem però des de l'estranyesa. L'esquerra de l'Eixample descrita per Laforet no té cap relació amb l'ambient descrit pels escriptors de preguerra, ni amb una obra posterior com *El temps de les cireres* (1977) de Montserrat Roig. De fet, resulta molt difícil relacionar-la amb la història d'aquell barri. Tant o més desfamilitzat apareix el barri de Gràcia a *Un día volveré* (1982), de Marsé, obra que té molt poc a veure amb *La plaça del Diamant* (1962), de

Mercè Rodoreda, publicada vint anys abans. Com res té a veure *El carrer de les Camèlies* (1966) d'aquesta autora amb el mateix carrer a *El embrujo de Shanghai* (1993) de Marsé. Si la novel·la és un gènere compromès amb la quotidianitat captada en els detalls, i si els detalls principals en la presentació dels personatges són els girs lingüístics i la manera que tenen de dir les coses, la castellanització dels graciencs per obra i gràcia de la imposició lingüística dona al resultat una pàtina ideològica que allunya i desfamilitza la quotidianitat.

Aquesta desfamilització té un inconfusible aire d'època perquè, malgrat la data tardana d'aquestes obres, encara es regeixen pel cronòtop de la vida oficial barcelonina sota el règim de Franco. Recordem que, en tornar de l'exili, Rodoreda trobà Barcelona tan alterada lingüísticament que s'hi sentí estranya i cercà el paisatge sonor perdut en una mena de nou exili, a Romanyà de la Selva. Aquell cronòtop no sols tenia una tonalitat sinó també uns referents temporals i una localització. A *Una comedia ligera* (1996), d'Eduardo Mendoza, els talls de llum, rutinaris a la postguerra, tenen un valor emotiu: la Barcelona lluminosa dels anys de la Primera Guerra, la dels espectacles del Paral·lel i els atractius pecaminosos del barri Xino, s'ha tornat fosca, i els personatges sinistres: Lorenzo Verdugones, un jerarca brutal, correspon a l'infaust governador Antonio Correa Veglisson dels primers anys quaranta.¹ El mateix s'esdevé a altres novel·les d'aquest cronòtop: el falangista impotent i *voyeur* de *Si te dicen que caí* (1973); el comissari Polo d'*Un día volveré* i *Ronda del Guinardó*, efigie del comissari de serveis especials Pedro Polo Borreguero; o el comissari Creix de *Los mares del Sur*, reflex literari de Vicente Creix, successor de Pedro Polo a la Brigada d'Investigació Social a Barcelona. La base operativa d'aquests torturadors era la Prefectura Superior de Policia de la via Laietana. Aquest edifici havia estat un hotel durant l'Exposició Universal de 1929 i, seguidament, Comissaria d'Ordre Públic

durant la Segona República, abans d'esdevenir un dels espais que orienten el cronòtop franquista a la sèrie Carvalho.

Quan comencen a enretirar-se les ombres de la dictadura, Barcelona és, com tota planta que treu cap a la llum, quelcom que creix, que s'omple de color, que comença a mirar cap als barris on la vida es renova. Carvalho abandona els carrers estrets del Raval per anar a viure a Vallvidrera, des d'on pot abastar la ciutat com un tot. Però a tota pujada correspon una baixada, i el descens comporta una caiguda en la foscor i el mal, l'epicentre del qual és el soterrani de la prefectura de Policia, on l'escriptor va ser interrogat pel sinistre comissari Creix. El descens del detectiu a la Barcelona antiga comporta el moviment redemptor d'una sentimentalitat mal dissimulada. La seva relació condescendent amb la prostituta Charo, una Magdalena del segle xx, i el seu ajudant-cuiner, Biscuter, és la versió popular d'una *charitas* de classe. La gran il·lusió de la prostituta és passar un cap de setmana a la casa de Carvalho a Vallvidrera, en un èxtasi espacial que la porta al cim de la ciutat, terra de promissió de la població immigrada. Al començament de *Los mares del Sur*, el pinxo Bocanegra, cofoi d'haver robat un cotxe de luxe, diu a la seva amiga Loli: «Vamos a follar a Vallvidrera» (Vázquez Montalbán, 1979: 9). La solidaritat etnoclassista del detectiu despulla la falsa solidaritat del nacionalcatolicisme, contrastant-la amb el contingut vital que aporten les figures populars (i castellanoparlants) als baixos fons, paradís perdut de la infantesa de Carvalho. Fins i tot quan algun dels seus pobladors ha comès un crim, sol quedar eximit de culpa en el sentit teologicopolític de pecat original de classe. Aquesta intimitat d'origen prepara el camí a la denúncia dels fariseus, la classe burgesa i, fins i tot, la petita burgesia (d'acord amb un lèxic marxista cronificat), que darrere una façana de respectabilitat devora les víctimes d'una desigualtat distribuïda entre autòctons i nouvinguts. La cúpula d'aquesta classe explotadora són els *catalans de Burgos*, els falangistes que van lluitar amb les tropes de Franco i durant dècades van espremer els fruits de la victòria en negocis tèrbols a l'empara del Règim.

¹ La imatge del primer governador de la postguerra a Barcelona és matisada per l'historiador Javier Tébar Hurtado. També Mendoza es fa ressò de les versions oposades sobre el personatge a *Una comedia ligera* (Mendoza, 1996: 139).

En aquesta Barcelona, els carrers estan empedrats amb els signes de la història d'Espanya recent. És, en certa manera, una Barcelona deslocalitzada, gairebé transferible a qualsevol altra ciutat espanyola, ja que, malgrat estar atapeïda de topònims, hi han desaparegut els signes d'identitat tradicionals. Res no hi recorda la Barcelona republicana, la del catalanisme ascendent de la primera meitat del segle XX i, molt menys, la Barcelona de 1714, o la del breu moment d'expansió internacional als segles XIII i XIV. Tot això ha desaparegut o, més sorprenentment encara, s'ha condensat en un fet diferencial basat en la patronímica, però assimilat a la maldat del capitalisme. Val a dir que la llarga història comercial i industrial de la ciutat és passada pel sedàs de la guerra freda i del franquisme. Ara bé, la indistinció que suposa, respecte de qualsevol altra ciutat espanyola, la divisió moral i política entre franquistes i antifranquistes la refuta l'heterogeneïtat sociohistòrica del cronòtop català. L'homogeneïtzació nacional que suscita l'angle cec d'una lectura de Barcelona exclusivament en termes de classe coincideix amb la voluntat del franquisme d'establir-hi un cronòtop idèntic al de la resta de l'Estat. El resultat és produir per negació i desplaçament una fusió de les distintes temporalitats i una convergència dels diversos espais històrics.

Avui, el cronòtop ja és un altre. La novel·la, però, atrapada en l'historicisme i en el culte a la ciutat, no ha estat capaç de xifrar encara el sentit de l'època. Les marques del temps són en general crues referències als aspectes més trivials del consum o a la banalitat quotidiana dels petits indrets: els bars, els pisos atrotinats i minúsculs on viuen la majoria de barcelonins dins la temporalitat retrospectiva d'una època que no acaba de passar. No és que a les novel·les no passin coses, però el que hi passa és intranscendent, desconnectat de qualsevol esdeveniment en el sentit fort de la paraula, d'origen d'un nou cicle en la vida de la ciutat. I potser sigui el temps detingut al llindar d'una nova etapa el que millor defineix la novel·la de la Barcelona en desconstrucció de què parlava Vázquez Montalbán; la Barcelona empantanegada, literàriament parlant, en aquella mena de terreny vague que Jordi Puntí descriu a *Maletes perdudes* (2010); una novel·la sobre la reiteració genètica, és a

dir, la repetició per desplaçament horitzontal, o sigui, d'una vida mancada de direcció en el temps. Aquesta novel·la parla d'aquella Barcelona oblidada a les escales de la història, feta de pura duració i d'inèrcia, el millor símbol de la qual és el pis abandonat pel genitor a l'edifici del carrer dels Almogàvers. «A mitjan anys vuitanta, aquella part de la ciutat s'esllanguia enmig d'una atmosfera solitària i desolada, com de polígon industrial. S'havia convertit en una terra de ningú» (Puntí, 2010: 29). O el Camp de la Bota, on el rerefons d'una memòria d'afusellaments es desfà en «el so de les onades, [que] en aquella hora de la tarda, es repetia amb una cadència tan sinuosa i embafadora que li va fer venir arcades» (Puntí, 2010: 89). O bé, els pisos de la Via Favència, humits i rosegats per l'aluminosi, amb el sostre apuntalat amb pilars de ferro, que són la millor metàfora d'una ciutat que es dissol en la seva pròpia història (Puntí, 2010: 340). Una ciutat identificada amb una literatura que és indestruïble de la seva automitificació com a espai d'una modernitat delerosa i acomplexada, bressol d'una revolució sempre truncada i sempre a punt de renéixer, apta per a tots els romanticismes de totes les solidaritats.

Avui, enrunat ja aquell paradigma clàssic, la Barcelona literària s'atarda en el cronòtop de la crisi, com si recapitulés tots els seus mites, grans o petits, totes les catexis del creixement, pubertat i maduresa d'una ciutat amb una personalitat consolidada i una consciència de si prou desenvolupada, incloses les vergonyes i complexos, contemplats sovint amb ironia, de vegades, amb autoodi, i algunes, amb autocompassió. Aquesta consciència ha estat, és i probablement seguirà sent principalment literària, a l'espera d'una ruptura que comporti una nova figura i una nova concreció. Però aquesta ruptura també haurà de ser literària, atès que, si la literatura ha generat la consciència de la ciutat, cal que la renovació vingui de la literatura, sota pena de quedar l'autoimatge de Barcelona atrapada en l'anacronisme més encartonat i buit. El text es produeix i es consumeix en un espai determinat, per a un públic determinat i en un temps històric real. Cada públic, cada societat segrega la seva literatura d'acord amb el seu talent i les

seves disposicions. La Barcelona literària del futur, com la del passat, consistirà en signes lingüístics, d'una llengua o una altra, amb unes o unes altres connotacions i reflexos immaterials o materials

en els lectors. Aquesta Barcelona ja existeix, però encara es desconeix a ella mateixa, atès que no ha travessat la línia invisible que separa el món de la seva representació.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Agustí, I. (1943). *Mariona Rebull*. Barcelona: Destino.
- Agustí, I. (1945). *El viudo Rius*. Barcelona: Destino.
- Barbal, M. (1992). *Pedra de tartera*. Barcelona: Empúries.
- Casellas, R. (1982). *Els sots feréstecs*. Barcelona: Laia.
- Català, V. (1979). *Solitud*. Barcelona: Selecta.
- Cervantes, M. de. (1982). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (2 vols). Madrid: Castalia.
- Defoe, D. (1989). *Moll Flanders*. Londres: Penguin Classics.
- Defoe, D. (1948). *Robinson Crusoe*. Nova York: The Modern Library.
- Falcones, I. (2006). *La catedral del mar*. Barcelona: Grijalbo.
- Laforet, C. (1945). *Nada*. Barcelona: Destino.
- Lukács, G. (1971). *Die Theorie des Romans*. Berlín: Luchterhand.
- Martorell, J., i Galba, M. J. de. (1928-1929). *Tirant lo Blanc* (5 vol.). Barcelona: Barcino.
- Marsé, J. (1989). *Si te dicen que caí*. Barcelona: Seix Barral.
- Marsé, J. (1975). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral.
- Marsé, J. (1982). *Un día volveré*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Marsé, J. (1993). *El embrujo de Shanghai*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Marsé, J. (1990). *Ronda del Guinardó*. Barcelona: Seix Barral.
- Marsé, J. (1991). *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta.
- Mendoza, E. (1986). *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (1996). *Una comedia ligera*. Barcelona: Seix Barral.
- Mendoza, E. (1983). *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral.
- Moncada, J. (1992). *Camí de sirga*. Barcelona: La Magrana.
- Oller, N. (1928a). La febre d'or. *Obres completes de Narcís Oller*, vol. 3 i 4. Barcelona: Gustau Gili.
- Oller, N. (1928b). La papallona. *Obres completes de Narcís Oller*, vol. 1. Barcelona: Gustau Gili.
- Poe, E. A. (1904). The Murders in the Rue Morgue. *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. 4. Nova York: Funk and Wagnalls.
- Puntí, J. (2010). *Maletes perdudes*. Barcelona: Empúries.
- Resina, J. R. (1997). *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.
- Rodoreda, M. (1972). *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, M. (1982). *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.
- Roig, M. (1977). *El temps de les cireres*. Barcelona: Edicions 62.
- Ruiz Zafón, C. (2002). *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta.
- Sagarra, J. M. de. (2007). *Vida privada*. Barcelona: Proa.
- Sánchez Piñol, A. (2012). *Victus. Barcelona 1714*. Barcelona: La Campana.
- Serés, F. (2003). *De fems i de marbres*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Solé-Tura, J. (1967). *Catalanisme i revolució burgesa*. Barcelona: Edicions 62.
- Tébar Hurtado, J. (2012-2013). La Barcelona azul de posguerra: reflexiones sobre una indagación biográfica. *Gerónimo de Uztáriz*, 28-29, 30-46.
- Unamuno, M. de. (1971). *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Austral.

- Vázquez Montalbán, M. (1990). *Barcelonas*. Barcelona: Empúries.
- Vázquez Montalbán, M. (2003). La ciudad: ese imaginario o circunloquio sobre la deconstrucción de Barcelona. En *Geometría y compasión* (p. 201-210). Barcelona: Mondadori.
- Vázquez Montalbán, M. (2000). *El hombre de mi vida*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica.
- Vázquez Montalbán, M. (1979). *Los mares del Sur*. Barcelona: Planeta.

NOTA BIOGRÀFICA

Doctorat en Literatura Comparada per U.C. Berkeley i doctor en Filologia Anglesa per la Universitat de Barcelona, Joan Ramon Resina ha sigut professor a diferents universitats tant als Estats Units com a Europa. Actualment és membre del Departament de Literatura Comparada i del Departament de Cultures Ibèriques i Llatinoamericanes de la Stanford University. Els premis principals inclouen la Beca Donald Andrews Whittier al Stanford Humanities Center, la beca Internacional Kolleg Morphomata al Centre d'Estudis Avançats de la Universität zu Köln,, la beca Fulbright, la beca Alexander von Humboldt i el premi Serra d'Or per a la literatura crítica. Joan Ramon Resina ha escrit onze llibres i ha editat onze volums col·lectius, a més de publicar més de cent seixanta assaigs crítics en revistes i volums col·lectius, i cent seixanta articles a la premsa diària. Entre 1998 i 2004 va ser redactor en cap de la revista de teoria cultural *Diacritics*, i actualment és membre de les juntes editorials de diverses revistes europees i dels EUA i revisor de diverses revistes acadèmiques.

