

# Barcelona encantada en el espejo de la novela

*Joan Ramon Resina*

STANFORD UNIVERSITY

[jrresina@stanford.edu](mailto:jrresina@stanford.edu)

Recibido: 12/11/2017

Aceptado: 29/06/2018

## RESUMEN\*

La novela fue el producto de una burguesía interesada en dominar la realidad empíricamente. Desde sus inicios, la escritura de la realidad se divide entre periodismo y novela. Mientras que el periodismo es intervencionista, la novela se centra más en la dimensión subjetiva de los personajes. El periodismo intenta captar los hechos en su evanescencia, mientras que la novela se recrea en los detalles de la ambientación y en los repliegues psicológicos de la acción. Este vínculo con la actualidad de los hechos (a excepción de la novela histórica) privilegia el espacio urbano. Igual que en otras literaturas, el entronque entre novela, periodismo y ciudad tiene en la literatura catalana una amplia representación en autores que hacen de Barcelona el tema principal de sus novelas, como si las acciones noveladas fueran un pretexto para levantar acta de la vida urbana. Gran parte de las novelas contemporáneas sobre Barcelona explotan lugares y escenarios previamente mitificados. Hay una clara predilección por una franja histórica de aproximadamente un siglo y medio y, en esto, la novela catalana muestra limitaciones considerables en su capacidad para generar nuevos mitos. Hoy, en la Barcelona que se recupera de la grave crisis económica y que protagoniza la primera gran crisis política del estado postfranquista, el cronotopo ya no puede ser el mismo de la Barcelona mitificada de los años ochenta, ni el de la memoria histórica de la *rosa de foc* o de las dictaduras. Sin embargo, atrapada en el historicismo y en el culto a la modernidad, la novela busca todavía el paradigma narrativo de la contemporaneidad.

**Palabras clave:** burguesía, cronotopo, periodismo, Eixample, periferia, franquismo, desfamiliarización, mitificación.

## 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 para correspondencia / Corresponding author:** Joan Ramon Resina, Stanford University, Division of literatures, cultures, and languages, School of Humanities & Sciences, Pigott Hall 224, Stanford, California 94305.

**Sugerencia de cita / Suggested citation:** Resina, J.R. (2018). Barcelona encantada en el espejo de la novela. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 132(2), 51-62. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats.132-2.5>

\* Artículo traducido por Pau Sanchis.

Si por novela se entiende prosa de una cierta extensión que trate de la vida real, enseguida se ve la simbiosis entre novela y ciudad. Y no por razones extrínsecas o contingentes, sino porque lo que más se corresponde con los ambientes urbanos es el interés por la cotidianidad. Por razones históricas, el espacio narrativo de este género ya no lo monopolizan los palacios o las fortalezas remotas, sino las calles y las plazas de poblaciones localizables en el mapa. Incluso cuando el narrador sigue a los personajes hasta los salones de la aristocracia, la novela equilibra esta reminiscencia de otros géneros, del teatro o de la ópera, con excursiones a las mansardas de la bohemia y a los cuchitriles de la clase proletaria, con un gesto totalizador de la experiencia de la ciudad. En la novela, un espacio limitado, como la pensión Vauquer en *Le Père Goriot*, puede servir de compendio o sinopsis del intríngulis de las relaciones sociales. Seguramente sea este gesto integrador, con el que el autor proclama la intención de una prospección democrática del espacio, el que mejor explica que, a pesar de sus humildes orígenes, este género se haya convertido en la forma literaria dominante.

Hasta la aparición de la novela, la literatura de ficción había sido una forma de evasión emparentada con el mito: aquello que en inglés se denomina *romance* y en otros idiomas europeos se especifica con un adjetivo para distinguirlo de la novela sin otros atributos. En francés, *roman sentimental*, *roman épistolaire*, *roman d'amour* son términos sobrevenidos para unas variantes de la ficción que hasta entonces se habían denominado simplemente *roman*. Los *romans* medievales, algunos escritos en verso, designaban algo diferente del *roman* moderno. Los alemanes hablarán de *Ritterroman*, de *Liebesroman* o de *Erzählung*. Los españoles también emplean el término *novela* sin adjetivar, en contraposición a las formas narrativas adjetivadas: *novela sentimental*, *novelas ejemplares* (derivadas del *exemplum* medieval), *novela bizantina*; pero —atención—, *libros de caballerías* y, también, *historia*, para designar textos como el *Quijote* y el *Persiles*. El catalán sigue la misma pauta. «Ací fineix lo llibre del valerós e estrenu cavaller Tirant lo Blanc», escribe Martí Joan de Galba al acabar su continuación del manuscrito de Joanot Martorell.

A pesar de que los hispanistas suelen considerar el *Quijote* como la primera novela en el sentido moderno de la palabra, esta es, de hecho, una obra de transición. El realismo, que será la marca de fábrica del nuevo género, aparece en ella como contrapeso irónico de la fabulación. Los personajes principales recuerdan a aquellos caballeros que recorrían caminos inexistentes por espesuras, valles desiertos y montañas, sin un objetivo definido, a la aventura. Es por eso que don Quijote deja que su caballo elija la dirección: aventura es azar. Y porque el libro no es todavía una novela en el pleno sentido de la palabra, la mayor parte de la historia se desarrolla en zonas rústicas, aunque geográficamente identificadas —la Mancha, Sierra Morena— con pueblos reales: el Toboso. No deja de ser remarcable que, hacia el final de la segunda parte, cuando los dos estafalarios provincianos se adentren por las calles de Barcelona, la obra pierda en fabulación a consecuencia de la alteración psicológica que produce en don Quijote el escenario urbano. Su fantasía se halla inerte ante la multiplicidad de estímulos que le llegan por todas partes. En la ciudad, que ya posee un aire de modernidad a pesar de sus dimensiones reducidas, la realidad es más fuerte que la fantasía del noble destartado, quien, si antes compensaba la monotonía de la meseta castellana con una concentración de la facultad imaginativa, ahora se encuentra con la ideología caballeresca desfasada por la ética productiva y un ritmo temporal acelerado. La tensión entre la especialización de la voluntad, convertida en dogmática por escasez de datos perceptivos, y un marco interpretativo más complejo fulminan la vocación del caballero. Aquella monomanía causada por la deficiencia de impresiones tiene un paralelo religioso en la intensificación de la visión interior de los místicos castellanos de la época. También para ellos, la visión de cosas extraordinarias se produce con el apagón voluntario de los sentidos (el «estando ya mi casa sosegada» de San Juan de la Cruz). El caballero manchego incluso comparte con los místicos contemporáneos el ascetismo que altera el cerebro, en su caso, secado, dice Cervantes, a causa de leer mucho y reposar poco.

Pero, si en medio de un páramo y en ausencia de otros reclamos, un molino puede ser alucinado en forma de gigante amenazante y el polvo que levanta un rebaño de corderos puede confundirse con un ejército en movimiento, en la ciudad la potencia visionaria decae. La dispersión de la atención, reclamada en todo momento por el exceso de actividad, disciplina la imaginación y suspende la laxitud de los sentidos. En Barcelona, don Quijote se ve sobrepasado por la actividad que lo rodea y por el hecho de descubrir la base material, mecánica, de su existencia: la imprenta donde su vida se multiplica «por industria» y lo transforma en personaje literario. Los libros, se da cuenta, pueden tratar de personas tan *auténticas* como él mismo en un contexto cotidiano, donde lo que interesa son las relaciones humanas basadas en la acción real (el ejemplo que mencionan todos los cervantistas es la acción naval junto al puerto) y ya no en la magia o el milagro. Es por eso que su vida se hace prosaica precisamente en Barcelona, una «derrota» que Miguel de Unamuno atribuía correctamente, si bien de forma maligna, al carácter burgués de la capital catalana (Unamuno, 1971: 197).

Esta burguesía es inseparable del fracaso del caballero en la medida que se trata de un personaje de un género obsoleto. En balde Sancho le propone probar otro, el de la novela pastoril, tan fantástica, si no más, como la de caballerías. Don Quijote ha recuperado la razón, se ha puesto al ritmo de su tiempo y se ha convertido en un personaje prosaico, que morirá en la cama, como decía Cervantes que morían los caballeros en el *Tirant lo Blanc*, que solo por esta razón ya era el mejor libro del mundo. Tanto el *Tirant* como don Quijote son precedentes de la novela realista, de la novela, lisa y llanamente. Pero esta será el producto de una burguesía avezada al empirismo e interesada no en evadirse de la realidad, sino en dominarla. La novela será una inmersión en la representación de la realidad, una descripción densa de las cosas y ya no de los fantasmas con que los seres humanos construyen sus destinos. Robinson Crusoe es el empresario que, a partir de un pequeño capital en aperos y

materiales escrupulosamente inventariados, amplía su riqueza a base de trabajo, prudencia e inventiva (y a partir de un cierto momento, con la adición de mano de obra barata: Viernes!). Ciertamente, se podría objetar que *Robinson Crusoe* no es una novela urbana, dado que la acción transcurre en una isla exótica cerca del continente americano, pero sería un error no reconocer la perspectiva burguesa, capitalista y, en definitiva, metropolitana que Defoe aporta a la historia clásica del naufragio. Ahora, el énfasis ya no recae en el capricho de Fortuna ni en la mala voluntad de los dioses, sino en los hechos, la acumulación de los cuales en el diario de Robinson va construyendo la ficción autobiográfica, indiscernible de la autobiografía real, que es la novela en primera persona.

Si alguien duda del origen urbano de esta nueva sensibilidad por los hechos, solo tiene que recordar que *Moll Flanders*, la otra gran novela de Defoe sobre la adquisición de plantaciones en el Nuevo Mundo, transcurre en gran parte en Londres. Y todavía un detalle: el título de la obra propone el relato no de un personaje misterioso, sino de una persona ya conocida por el lector: *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. El artificio de la fama previa permite al autor prescindir de la distancia que separa a los personajes de fantasía de los de la vida real, puesto que la carrera criminal de Moll se inspira en los relatos de la prisión de Newgate, muy populares en la época. También *Robinson Crusoe* se presenta como basada en un relato verídico, que Defoe habría escuchado en boca de un viajero que había dado la vuelta al mundo. Esta pretensión de redactar una narración explicada por alguien se aparta de la convención medieval del libro encontrado milagrosamente, que todavía retiene Cervantes, aunque sea con ironía. La nueva boga del relato testimonial enlaza con la profesión de periodista, que Defoe comparte con otros muchos novelistas, una relación que todavía perdura. Es característico de la novela naciente que los autores insistan en la veracidad de sus historias y que estas no solo impongan al lector la suspensión de la incredulidad, sino también que no hagan distinción

entre la veracidad del mundo narrado y la del mundo real. Esta homogeneización de dos universos hasta entonces incompatibles se produce no por la pérdida del sentido de la realidad, que hace que don Quijote confunda el mundo con el retablo de títeres de Maese Pedro, sino, bien al contrario, por el hecho de promover el mundo desublimado (o abandonado por Dios, como diría Georg Lukács) (Lukács, 1971:77) a materia narrable. También influye la revisión que hace Spinoza de la lectura mágica o supersticiosa de la Biblia y su afirmación de la identidad de la ley divina con la natural. Esta promoción del orden natural a la condición de Providencia altera la idea metafísica del milagro que sustentaba las fantasías medievales, resituando las aventuras novelescas en un mundo regulado por la causación y el orden racionalmente comprensible de la naturaleza. Para seguir con el mismo ejemplo: la novela excluye el debate ontológico entre Sancho Panza y don Quijote sobre aquello que el caballero asegura haber visto en la cueva de Montesinos. Y es que la materia novelable es de un mismo orden de realidad que la vida que transcurre en el exterior del libro. Dicho de otro modo: la novela es la venganza aristotélica de los poetas, que hacen de las sombras de la cueva platónica la única luz de la razón narrativa.

El periodismo y la novela son hijos de una misma civilización y de una misma época. También son el producto de una misma clase, la que tenía los medios y el ocio para consumirlo. Estas dos formas de escritura surgen en el siglo XVIII y por lo pronto se las considera poco respetables, en parte porque no responden a los gustos y usos de la aristocracia, y en parte por el hecho de dirigirse a un público mayoritariamente femenino, especialmente la novela. En todo caso, los escritores en uno y otro formato solían ser los mismos. El éxito de la novela se podría atribuir, no a una diferencia en el principio de realidad, como ya se ha dicho, sino a su emancipación de la esfera pragmática. Mientras que el periodismo siempre ha tenido un carácter de intervención en los conflictos del momento, la novela se hace más reflexiva: presenta el mismo mundo en términos más contemplativos, oscilando

hacia los sentimientos, las motivaciones, las pasiones y los valores de la nueva clase, que pronto se considerarán universales y permanentes.

El periodismo apesta a los lugares donde se escenifican los escándalos y saltan las noticias. Se ensaña en el hecho crudo, captado en el instante de su evanescencia, sin el lujo de detalles que permite la composición más pausada de la novela. Y, todavía, sin el lujo de considerar el interés que tendrá el relato una semana, un mes, un año o una década más tarde, puesto que el criterio con que hay que seleccionar la noticia es el impacto inmediato. Los escenarios de la novela serán a menudo los mismos que los del periodismo, pero elaborados con circunstancia y detenimiento. La novela también se alimenta del escándalo y explora los bajos fondos o destapa la suciedad escondida bajo las alfombras de las élites. *Moll Flanders* es un ejemplo, pero la técnica será casi siempre la misma con variación de paisajes y casos. Balzac, Dickens, Dostoievski, Zola, Conrad, Joyce. Con las dos novelas mencionadas, Defoe establece la doble ruta del género por la que transitarán los novelistas posteriores: novela de viajes, vinculada a la colonización de la naturaleza y otros pueblos; novela urbana, reveladora de la colonización interna de las clases desfavorecidas. Y como fusión de las dos posibilidades, la novela de crímenes, que pronto se especializará como novela de detectives. Balzac escribe *Une ténébreuse affaire*; Dickens, *Bleak House*; Dostoievski, *Crimen y castigo*.

No resulta extraño, pues, que la aparición de la novela en catalán equivalga a la escenificación de la ciudad de Barcelona y que, desde el primer momento, muestre la tensión entre las clases surgidas de la industrialización. Es el tema de *La papallona* (1882), de Narcís Oller y, con más ambición, de *La febre d'or* (1890-1892), la gran novela sobre la expansión de la ciudad en las últimas décadas del siglo XIX, cuando se iban rellenas las casillas del Eixample y se levantaban las primeras casas modernistas. La novela modernista (*Els sots feréstecs*, 1901; *Solitud*, 1909) dará un rodeo rural para reconducir la novela hacia los escenarios urbanos, retratados de manera

convinciente por Josep Maria de Sagarra en *Vida privada* (1932). En la segunda mitad del siglo xx, la mayoría de las novelas publicadas en Cataluña, en catalán o castellano, serán de ambientación barcelonesa, con excepciones notables, como el ciclo de Mequinensa de Jesús Moncada (1988-1996) o *Pedra de tartera* de Maria Barbal (1985), obras de escenario rural que confirman la regla y que tendrán una digna continuación en la trilogía de Francesc Serés, *De fems i de marbres* (2000-2002).

El entronque entre novela, periodismo y ciudad tiene, también en Barcelona, una buena representación; pero quizás ninguna tan sistemática como la novela de detectives y, en primer lugar, la del periodista Manuel Vázquez Montalbán. Lo que hace interesante el ciclo Carvalho de este escritor no es la calidad de la prosa ni el ritmo frenético de publicación, más propio del periodismo que de la literatura; tampoco el incentivo del enigma o la resolución lúcida y racional de los casos, que ha sido el núcleo generador de la narrativa policiaca desde *Los asesinatos de la calle Morgue*, de Poe. Vázquez Montalbán escribe una novela de detectives tardo marxista con una expresa voluntad de denuncia de la burguesía y concienciación de la clase popular, en la línea de aquel otro escritor de su misma generación, Juan Marsé, que hizo fortuna en las letras españolas con *Últimas tardes con Teresa* (1966), una denuncia de la clase alta catalana desde la mirada resentida del inmigrante español de provincias. En los dos escritores el mapa urbano está polarizado en dos zonas socioeconómicas adscritas a las marcas de identidad catalana y española, indicadas por los apellidos de los personajes y, eventualmente, por el idioma. Los barrios del Carmel y Sant Gervasi en la novela de Marsé, y del Raval y la zona alta, considerada *in extenso* desde la Diagonal hasta Collserola, en la serie de Vázquez Montalbán, generan los ejes ideológicos de la geografía moral de Barcelona. Curiosamente, al eje horizontal (este-oeste) de Vázquez Montalbán corresponde el eje vertical (norte-sur) de Marsé. Por supuesto, en las novelas de ambos escritores la acción recorre toda una serie de puntos a ambos lados de estas coordenadas e, incluso, traspasa los términos

de la ciudad. Pero la proyección sobre el plano de las diferencias socioculturales, como categorías morales y políticas, es inconfundible. De los dos escritores, Marsé es el más cercano a la fábula y los mitos, en su caso derivados esencialmente del cine de Hollywood, mientras que Vázquez Montalbán, además de la posible inspiración en el cine *noir*, es siempre y en todo momento periodista: en el lenguaje, en el peso que otorga a consideraciones sociológicas y, sobre todo, en la función y prioridad del escándalo en la trama narrativa. Si la investigación nunca conduce a un desenlace punitivo, como pasa en las obras de sus modelos anglosajones, y ni siquiera comprensivo, de empatía psicológica, como en las de Georges Simenon, es porque el escándalo se impone como criterio de la venganza periodística.

Vázquez Montalbán es también el autor de un libro sobre la ciudad difícil de catalogar: en parte historia, en parte sociología, en parte promoción cultural. *Barcelonas* (1987), escrito justo después de anunciarse la concesión de los Juegos Olímpicos y en plena euforia por la proyección internacional de la ciudad, es un manifiesto sobre la imposibilidad de reconciliar las diversas geografías morales e ideológicas donde se libran las batallas por la identidad del espacio urbano. La imposibilidad de unificar este espacio apunta a una identidad nunca fijada del todo, en flujo, disputada. Esta visión poliédrica convierte a Barcelona en la protagonista real de las novelas de la serie Carvalho, historias sin misterio o con misterios proforma, donde los crímenes y las investigaciones a que dan lugar son el pretexto, o, mejor dicho, la tramoya, para escenificar la conflictividad ideológica y la disputa por la identidad de los ambientes urbanos. Que el detective sea un inmigrante con apellido portugués no es un detalle sin importancia. Las alusiones autobiográficas están presentes en algunos aspectos y valoraciones del detective. La ortografía lusa del apellido es una alusión transparente a la procedencia gallega de la rama paterna del autor. La relativa excentricidad del personaje (en los dos sentidos de la palabra: excentricidad social como inmigrante de orígenes humildes y psicológica: usa libros para encender la chimenea) propone una visión combativa, más

que dialéctica, de la ciudad, donde cada barrio es un jeroglífico ideológico a descifrar, en línea con la denuncia de Engels de la disposición urbana de Manchester en el siglo XIX. La estructura profunda del espacio urbano es, en todos los casos, el misterio a aclarar; un misterio del que el crimen concreto es solo un síntoma o manifestación secundaria, como podría haber otros, puesto que el mal radical es siempre el mismo: la burguesía con apellidos catalanes que vive indefectiblemente en la parte alta, pese a que los efectos visibles de su criminalidad aparezcan en los bajos fondos o en el extrarradio.

En *Los mares del Sur* (1979), una de las primeras novelas de la serie, un hombre sin identificar es encontrado cosido a cuchilladas dentro de un solar en Sant Andreu. La intuición del detective lo lleva a buscar la solución consultando el mapa urbano y buscando dialécticamente el punto geográfico opuesto al lugar donde la policía levanta el cadáver. La apariencia es siempre engañosa y Carvalho irá de la periferia al centro de la ciudad y del centro de la ciudad a la periferia para descubrir la identidad del muerto y de sus asesinos. Pero, si en sus novelas los criminales son a menudo accidentales o accesorios, el verdadero crimen es siempre el de la clase social que acecha como una araña en el centro de la telaraña urbana y, desde allí, hila periferias. El pecado original de la burguesía es la especulación inmobiliaria, patente en las torres de pisos que se levantan en el extrarradio para ubicar la oleada migratoria que a finales de los años sesenta sobrepasó la capacidad de asimilación del término municipal. En este escenario es fácil reconocer el Bellvitge de la época, donde el capitalismo local urbanizaba todo lo urbanizable sin planificación rigurosa ni criterios arquitectónicos exigentes, a menudo con materiales deficientes y casi siempre sin tener en cuenta los servicios indispensables.

No era una práctica exclusiva de Barcelona. En otras ciudades de España y de Europa, incluidos los países socialistas del Este, aquella época dejó barrios despensados, de una arquitectura banal. Pero, ¿dónde estaba el misterio? La explotación del espacio urbano ha sido una de las características de la economía barcelonesa desde la creación del Eixample, si no ya de antes del derrumbe

de las murallas. Pero la representación que da Vázquez Montalbán chirría por la obstinación con la que identifica capitalismo con catalanidad, en un contexto histórico de enorme intervención del Estado en los asuntos no solo políticos, sino también económicos de la ciudad. De hecho, el nombre más representativo de la especulación con suelo urbano durante el periodo enmarcado por la novela es el de José Luis Núñez Clemente, un nombre hoy catalanizado pero entonces vinculado, como el de Lara (apellido de otro inmigrado que levantó un imperio comercial en los setenta), a la inmigración española en Cataluña. En definitiva, una prueba del desliz de las categorías socioculturales desplegadas por Vázquez Montalbán en sus novelas.

Como toda denuncia dogmática (en el sentido de aparentar un sistema sin fisuras), la serie Carvalho es ciega a su propia ideología, poco más o menos la que representaba, en términos doctrinales, el libro de Jordi Solé-Tura, *Catalanismo y revolución burguesa* (1967); libro hoy desacreditado pero que hizo furor pocos años antes del inicio de la serie de Vázquez Montalbán, en 1972. A raíz de la crítica que en este sentido formulé en *El cadáver en la cocina*, el autor introdujo una enmienda en la novela *El hombre de mi vida* (2000). En este nuevo episodio, una chica se encara con Carvalho y le recuerda que la Guerra Civil no la habían ganado precisamente los catalanes; en todo caso, no todos los catalanes. Le dice textualmente: «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 detective le responde: «No soy independentista. No creo en las independencias, pero detesto las dependencias» (Vázquez Montalbán, 2000: 124), con aquella manera tan característica del autor de proclamar que «ni esto ni aquello sino todo lo contrario».

Era un gesto, por lo menos. En todo caso, el autor había hecho uso de su derecho a criticar al crítico en *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), argumentando 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 simplemente describe la fórmula ideológica de

esta serie. Ahora bien, Vázquez añadía: «sea catalán o tailandés y desde una perspectiva objetivizadora, 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). Mi crítica había tocado un nervio, y es que, a lo largo de un cuarto de siglo, los malos en las novelas barcelonesas de esta serie habían sido indefectiblemente identificados como catalanes. O sea, que el mal era el *establishment* en tanto que catalán, y el detective, armado con la superioridad moral de su mirada doctrinaria, ajustaba cuentas en nombre de la historia, tanto la española como la universal, como una divinidad vengadora que, desde siempre, conocía la alcurnia de los culpables. La investigación era, pues, superflua y las señales que un Auguste Dupin o un Sherlock Holmes interpretaban con el virtuosismo del observador empírico devenían en Carvalho pura deducción ideológica.

Pero el desacuerdo sobre el sentido profundo de la serie no impidió al autor y a su crítico trabar amistad. La última vez que hablamos fue en Roma, el 24 de marzo del 2003. Sabiendo que yo estaba allí, me llamó al hotel y me propuso encontrarnos. Pero los dos teníamos programadas conferencias casi simultáneas en lugares diferentes y el encuentro no fue posible. Vázquez Montalbán murió en octubre de aquel año, víctima de su hiperactividad y de un corazón agotado. He cedido a la tentación de la anécdota personal por una razón. Dos semanas antes de aquella conversación telefónica, él y yo habíamos viajado en tren por el sur de Alemania, invitados por el Instituto Cervantes de Múnich a participar en una mesa redonda sobre memoria histórica. Ahora bien, la memoria es el arma principal del detective Carvalho. Y en aquella ocasión, minutos después de que yo reivindicara, ante el cónsul español y una sala llena a rebosar, el derecho de Cataluña a autodeterminarse, Vázquez Montalbán comenzó su turno de palabra defendiendo mi afirmación.

Habiendo leído buena parte de la obra extraordinariamente prolífica de este escritor, nunca me había topado con una afirmación tajante sobre el derecho de Cataluña a decidir su independencia. Por eso, la inesperada reafirmación de mis palabras me pareció

la resolución *ex libro* del conflicto que atribulaba a su detective. Era también el augurio de la posible reunificación de todas las Barcelonas bajo una identidad catalana que ya no implicara ningún misterio, como no es un misterio la identidad francesa del París de Simenon ni la californiana del Los Ángeles de Chandler, donde el crimen y la ley no identifican categorías socioculturales sino apenas morales y psicológicas.

De aquella mesa redonda no ha quedado constancia, porque los responsables del Cervantes, quien sabe si presionados por el consulado español, destruyeron la grabación. Pero, si no ha quedado memoria material de aquellas intervenciones sobre la memoria histórica, el modo en que Vázquez Montalbán sentenció la cuestión en el preámbulo de su ponencia fue una especie de legado. Él, que tanto había criticado a la burguesía barcelonesa desde una perspectiva que confundía clase con nacionalidad, adoptaba categóricamente una premisa nacional por encima de las diferencias circunstanciales o accesorias. Recomponía así la división simbolizada por el abismo político entre los lados de mar y montaña de la plaza de Sant Jaume de Barcelona; un acercamiento que, si exceptuamos los ayuntamientos y diputaciones franquistas, no se había producido desde la Guerra Civil y que, en el orden estrictamente político, no se volvería a producir hasta 2011.

El franquismo es el cronotopo de la novela de Vázquez Montalbán. Adopto este neologismo del crítico ruso Mikhaïl Bakhtín porque el mismo Vázquez Montalbán emplea el concepto sin mencionar el término o a su acuñador. En un ensayo publicado en 2003, escribe: «El excitante literario de Barcelona procede de una especial relación espacio-tiempo, relación diacrónica y sincrónica» (Vázquez Montalbán, 2003: 209). Este tiempo y este espacio, los delimita en «unos ciento cincuenta años de historia y unos escasos kilómetros cuadrados de territorio» (Vázquez Montalbán, 2003: 209). Para él, todo empieza, literariamente hablando, con el Pla Cerdà y no va mucho más allá de la Barcelona del Pla d'Enllaços, o sea, la resultante de la incorporación de las poblaciones satélites, la cumplimentación de

los espacios intermedios y la urbanización de lo poco que quedaba por urbanizar durante el *desarrollismo* del alcalde Josep Maria de Porcioles. Por el contrario, la gran campaña intervencionista de los alcaldes Maragall y Clos de finales de siglo auguraba el fin de la Barcelona literaturizable: «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). Y, en primer lugar, la lucha de clases, porque como él mismo explica, «la ciudad literaria fue un resultado natural de la relación dialéctica entre lo bueno, lo malo y lo inevitable» (Vázquez Montalbán, 2003: 210). Esta idea de un escenario privilegiado por la literatura indica la existencia de una ciudad mitificada. Como es sabido, los mitos son una elaboración imaginaria de hechos reales (*mythos* quiere decir narración) y resulta más fácil aprovecharlos que crear otros nuevos. Por eso una parte importante de las novelas contemporáneas sobre Barcelona explotan esos escenarios previamente mitificados con el pretexto de historiarla. Sin ir más lejos, Pilar Rahola ganó en febrero del año pasado el premio Ramon Llull con una novela, *Rosa de cenдра*, que recicla el mito de la *rosa de foc* con los ingredientes infalibles de lucha de clases, catalanismo, lerrouxismo, todo aliñado con la quema de conventos y los cambios urbanos. Es difícil imaginar una novela francesa permanentemente instalada en los acontecimientos de la *Belle Époque*, o una inglesa en el Londres de las nieblas del siglo XIX, una austríaca fijada en la Viena de entreguerras, o una alemana en el Berlín del nacionalsocialismo. Una ciudad no es un asunto de un siglo, siglo y medio, ni puede serlo la literatura de una ciudad como Barcelona.

La Barcelona literaria de Vázquez Montalbán no es un espacio euclídeo, sino un espacio político y el marco temporal bajo el que la contempla Carvalho se extiende hasta el presente del novelista, como corresponde a una obra inspirada por el periodismo de investigación. Es un marco del presente que ya ha dejado de ser presente, pero que conserva toda la carga emotiva y de indignación de las cosas que nos han marcado por siempre jamás. Es también

el fenómeno de una coyuntura, al formar parte de la novela barcelonesa que se prodiga en los años ochenta, cuando la ciudad gris, mediocre y provinciana vuelve con fuerza a la escena internacional. A partir de los años 80, Barcelona se convierte en el tema más o menos explícito de muchas novelas. Eduardo Mendoza, que ya se había estrenado con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), publica *La ciudad de los prodigios* (1986), que acabará siendo la mejor de sus novelas; Marsé vuelve con *Ronda del Guinardó* (1984) y *El amante bilingüe* (1990). Todas estas y otras que quizás habría que mencionar son obras contemporáneas de la expectativa generada por el anuncio de los Juegos Olímpicos, o que explotan la reputación de la Barcelona postolímpica y se convierten en éxitos a lomos de la promoción de la ciudad. Carlos Ruiz Zafón con *La sombra del viento* (2001) e Ildefonso Falcones con *La catedral del mar* (2006) excavan en el pasado argumentos que sabrán vender envueltos con el nuevo prestigio de Barcelona. En este mismo contexto, pero intersecándose en el interés por la memoria histórica, Alfred Bosch publicó en 2002 la trilogía 1714, tema sobre el cual Albert Sánchez-Piñol volverá doce años más tarde con *Victus*, con ocasión del tricentenario de la toma de Barcelona por el ejército borbónico. Sin embargo, estas no son propiamente novelas sobre Barcelona, sino ficciones con voluntad de rememoración histórica, de una historia, claro está, que incorpora el trágico destino de la ciudad. En *Victus*, la Barcelona del Setecientos está indicada por los nombres de algunos barrios, los portales de las murallas, la plaza del Born, el Fossar de les Moreres, el puerto y algún accidente geográfico como el río Besós. Pero la ciudad se ha convertido en un personaje colectivo, que expresa sus sensaciones y emociones de una manera imposible en las distintas Barcelonas morales de Vázquez Montalbán: «En los últimos días de junio de 1713 Barcelona hervía de indignación» (Sánchez-Piñol, 2014: 310). El protagonista, aunque mediatizado por un narrador grosero que hay que suponer inventado o reinventado por el autor, es este sujeto histórico, descompuesto según las necesidades narrativas en una muchedumbre de personajes reales o de ficción que cumplen los papeles que les ha tocado representar en el drama catalán de 1714.



Dejo de mencionar otros muchos títulos y autores, puesto que no es mi intención hacer el inventario de la novela de tema barcelonés, sino intentar describir el cronotopo narrativo del franquismo. Este cronotopo empieza en la postguerra con novelas como *Mariona Rebull* (1943) y *El viudo Rius* de Ignacio Agustí (1945), o *Nada* (1944) de Carmen Laforet. En estas obras encontramos un cambio de paradigma marcado por la sustitución lingüística. Si la conversión repentina del paisaje verbal había convertido la Barcelona de los años cuarenta en extraterritorial respecto de ella misma, el cambio de registro la hace todavía más extraña en el contexto literario, donde todo existe en virtud del lenguaje. Si en la Barcelona real, la catalanidad se manifestaba en la tensión entre prohibición oficial y usos particulares del idioma, en la novela, esa tensión no existe, puesto que la escritura es la materia no solo de los diálogos, sino también de la conciencia interior de los personajes y la ley que gobierna su universo. La aparente normalidad con que estos hablan en una lengua forastera da a las obras de aquella época un aspecto de cosa impostada, como una careta de carnaval superpuesta a los rasgos genuinos de la persona. En estas obras la ciudad aparece desfamiliarizada, en el sentido brechtiano de la palabra: la reconocemos, pero desde la extrañeza. La izquierda del Eixample descrita por Laforet no tiene ninguna relación con el ambiente descrito por los escritores de preguerra, ni con una obra posterior como *El temps de les cireres* (1977) de Montserrat Roig. De hecho, resulta muy difícil relacionarla con la historia de aquel barrio. Tanto o más desfamiliarizado aparece el barrio de Gràcia en *Un día volveré* (1982), de Marsé, obra que tiene muy poco que ver con *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda, publicada veinte años antes. Como nada tiene que ver *El carrer de les Camèlies* (1966) de esta autora con la misma calle en *El embrujo de Shanghai* (1993) de Marsé. Si la novela es un género comprometido con la cotidianidad captada en los detalles, y si los detalles principales en la presentación de los personajes son los giros lingüísticos y la manera que tienen de decir las cosas, la castellanización de los gracienses por obra y gracia de la imposición lingüística da al resultado una pátina ideológica que aleja y desfamiliariza la cotidianidad.

Esta desfamiliarización tiene un inconfundible aire de época porque, a pesar de la fecha tardía de estas obras, todavía se rigen por el cronotopo de la vida oficial barcelonesa bajo el régimen de Franco. Recordemos que, al volver del exilio, Rodoreda encontró Barcelona tan alterada lingüísticamente que se sintió extraña y buscó el paisaje sonoro perdido en una especie de nuevo exilio, en Romanyà de la Selva. Aquel cronotopo no solo tenía una tonalidad sino también unos referentes temporales y una localización. En *Una comedia ligera* (1996), de Eduardo Mendoza, los cortes de luz, rutinarios en la postguerra, tienen un valor emotivo: la Barcelona luminosa de los años de la Primera Guerra, la de los espectáculos del Paral·lel y los atractivos pecaminosos del barrio Chino, se ha vuelto oscuridad, y los personajes siniestros: Lorenzo Verdugones, un jerarca brutal, se corresponde con el aciago gobernador Antonio Correa Veglison de los primeros años cuarenta.<sup>1</sup> Lo mismo sucede con otras novelas de este cronotopo: el falangista impotente y voyeur de *Si te dicen que caí* (1973); el comisario Polo de *Un día volveré* y *Ronda del Guinardó*, efígie del comisario de servicios especiales Pedro Polo Borreguero; o el comisario Creix de *Los mares del Sur*, reflejo literario de Vicente Creix, sucesor de Pedro Polo en la Brigada de Investigación Social de Barcelona. La base operativa de estos torturadores era la Jefatura Superior de Policía de la vía Laietana. Este edificio había sido un hotel durante la Exposición Universal de 1929 y, seguidamente, Comisaría de Orden Público durante la Segunda República, antes de convertirse en uno de los espacios que orientan el cronotopo franquista en la serie Carvalho.

Cuando empiezan a retirarse las sombras de la dictadura, Barcelona es, como toda planta que sale hacia la luz, algo que crece, que se llena de color, que empieza a mirar hacia los barrios donde la vida se renueva. Carvalho abandona las calles estrechas

1 La imagen del primer gobernador de la postguerra en Barcelona es matizada por el historiador Javier Tébar Hurtado. También Mendoza se hace eco de las versiones opuestas sobre el personaje en *Una comedia ligera* (Mendoza, 1996: 139).

del Raval para ir a vivir a Vallvidrera, desde donde puede abrazar la ciudad como un todo. Pero a toda subida corresponde una bajada, y el descenso conlleva una caída en la oscuridad y el mal, cuyo epicentro es el sótano de la Jefatura de Policía, donde el escritor fue interrogado por el siniestro comisario Creix. El descenso del detective a la Barcelona antigua conlleva el movimiento redentor de una sentimentalidad mal disimulada. Su relación condescendiente con la prostituta Charo, una Magdalena del siglo xx, y su ayudante-cocinero, Biscuter, es la versión popular de una *charitas* de clase. La gran ilusión de la prostituta es pasar un fin de semana en la casa de Carvalho en Vallvidrera, en un éxtasis espacial que la lleve a la cumbre de la ciudad, tierra de promisión de la población inmigrada. Al principio de *Los mares del Sur*, el granuja Bocanegra, satisfecho de haber robado un coche de lujo, dice a su amiga Loli: «Vamos a follar a Vallvidrera» (Vázquez Montalbán, 1979: 9). La solidaridad etnoclasista del detective desnuda la falsa solidaridad del nacionalcatolicismo, contrastándola con el contenido vital que aportan las figuras populares (y castellanoparlantes) a los bajos fondos, paraíso perdido de la niñez de Carvalho. Incluso cuando alguno de sus pobladores ha cometido un crimen, suele quedar eximido de culpa en el sentido teológico-político de pecado original de clase. Esta intimidad de origen prepara el camino a la denuncia de los fariseos, la clase burguesa e, incluso, la pequeña burguesía (de acuerdo con un léxico marxista cronificado), que detrás de una fachada de respetabilidad devora a las víctimas de una desigualdad distribuida entre autóctonos y recién llegados. La cúpula de esta clase explotadora son los *catalanes de Burgos*, los falangistas que lucharon con las tropas de Franco y durante décadas exprimieron los frutos de la victoria en negocios turbios al amparo del Régimen.

En esta Barcelona, las calles están adoquinadas con los signos de la historia de la España reciente. Es, en cierto modo, una Barcelona deslocalizada, casi transferible a cualquier otra ciudad española, puesto que, a pesar de estar atestada de topónimos, han desaparecido los signos de identidad tradicionales. Nada recuerda a la

Barcelona republicana, la del catalanismo ascendente de la primera mitad del siglo xx y, mucho menos, la Barcelona de 1714, o la del breve momento de expansión internacional en los siglos xiii y xiv. Todo esto ha desaparecido o, más sorprendentemente todavía, se ha condensado en un hecho diferencial basado en la patronímica, pero asimilado a la maldad del capitalismo. Es decir, que la larga historia comercial e industrial de la ciudad es pasada por el tamiz de la guerra fría y del franquismo. Ahora bien, la indistinción que supone, respecto de cualquier otra ciudad española, la división moral y política entre franquistas y antifranquistas la refuta la heterogeneidad sociohistórica del cronotopo catalán. La homogeneización nacional que suscita el ángulo ciego de una lectura de Barcelona exclusivamente en términos de clase coincide con la voluntad del franquismo de establecer un cronotopo idéntico al del resto del Estado. El resultado es producir por negación y desplazamiento una fusión de las distintas temporalidades y una convergencia de los diferentes espacios históricos.

Hoy, el cronotopo ya es otro. La novela, sin embargo, atrapada en el historicismo y en el culto a la ciudad, no ha sido capaz de cifrar todavía el sentido de la época. Las marcas del tiempo son en general crudas referencias a los aspectos más triviales del consumo o a la banalidad cotidiana de los pequeños lugares: los bares, los pisos destartados y minúsculos donde viven la mayoría de barceloneses dentro de la temporalidad retrospectiva de una época que no acaba de pasar. No es que en las novelas no pasen cosas, pero lo que pasa es intrascendente, desconectado de cualquier acontecimiento en el sentido fuerte de la palabra, de origen de un nuevo ciclo en la vida de la ciudad. Y quizás sea el tiempo detenido en el umbral de una nueva etapa el que mejor define la novela de la Barcelona en desconstrucción de que hablaba Vázquez Montalbán; la Barcelona empantanada, literariamente hablando, en aquel tipo de terreno vago que Jordi Puntí describe en *Maletes perdudes* (2010); una novela sobre la reiteración genética, es decir, la repetición por desplazamiento horizontal, de una vida faltada de dirección en el tiempo. Esta novela habla de aquella Barcelona olvidada en las rendijas de la historia, hecha

de pura duración y de inercia, cuyo mejor símbolo es el piso abandonado por el genitor en el edificio de la calle Almogàvers. «A mitjan anys vuitanta, aquella part de la ciutat s'essanguia 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, donde el trasfondo de una memoria de fusilamientos se deshace 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 bien, los pisos de la vía Favència, húmedos y mordisqueados por la aluminosis, con el techo apuntalado con pilares de hierro, que son la mejor metáfora de una ciudad que se disuelve en su propia historia (Puntí, 2010: 340). Una ciudad identificada con una literatura que es inseparable de su automitificación como espacio de una modernidad ansiosa y acomplejada, cuna de una revolución siempre truncada y siempre a punto de renacer, apta para todos los romanticismos de todas las solidaridades.

Hoy, derrumbado ya aquel paradigma clásico, la Barcelona literaria se recrea en el cronotopo de la crisis, como si recapitulara todos sus mitos, grandes o pequeños,

todas las catexis del crecimiento, pubertad y madurez de una ciudad con una personalidad consolidada y una conciencia de sí bastante desarrollada, incluidas las vergüenzas y complejos, contemplados a menudo con ironía, a veces, con autoodio, y algunas, con autocompasión. Esta conciencia ha sido, es y probablemente seguirá siendo principalmente literaria, a la espera de una ruptura que conlleve una nueva figura y una nueva concreción. Pero esta ruptura también tendrá que ser literaria, dado que, si la literatura ha generado la conciencia de la ciudad, hace falta que la renovación venga de la literatura, bajo pena de quedar la autoimagen de Barcelona atrapada en el anacronismo más acartonado y vacío. El texto se produce y se consume en un espacio determinado, para un público determinado y en un tiempo histórico real. Cada público, cada sociedad segrega su literatura de acuerdo con su talento y sus disposiciones. La Barcelona literaria del futuro, como la del pasado, consistirá en signos lingüísticos, de una u otra lengua, con unas u otras connotaciones y reflejos inmateriales o materiales en los lectores. Esta Barcelona ya existe, pero todavía se desconoce a sí misma, dado que no ha atravesado la línea invisible que separa al mundo de su representación.

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agustí, I. (1943). *Mariona Rebull*. Barcelona: Destino.
- Agustí, I. (1945). *El viudo Riús*. 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*. Nueva 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., y Galba, M. J. de. (1928-1929). *Tirant lo Blanc* (5 vols.). 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*, vols. 3 y 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. Nueva 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 BIOGRÁFICA

Doctorado en Literatura Comparada por U.C. Berkeley y doctor en Filología Inglesa por la Universitat de Barcelona, Joan Ramon Resina ha sido profesor en diferentes universidades tanto en los Estados Unidos como en Europa. Actualmente es miembro del Departamento de Literatura Comparada y del Departamento de Culturas Ibéricas y Latinoamericanas de la Stanford University. Sus premios principales incluyen la Beca Donald Andrews Whittier al Stanford Humanities Center, la beca International Kolleg Morphomata en el Centro de Estudios Avanzados de la Universität zu Köln, la beca Fulbright, la beca Alexander von Humboldt y el premio Serra d'Or de literatura crítica. Joan Ramon Resina ha escrito once libros y ha editado once volúmenes colectivos, además de publicar más de ciento sesenta ensayos críticos en revistas y volúmenes colectivos, y ciento sesenta artículos en la prensa diaria. Entre 1998 y 2004 fue redactor en jefe de la revista de teoría cultural *Diacritics*, y actualmente es miembro de las juntas editoriales de varias revistas europeas y de los EE.UU. y revisor de varias revistas académicas.

